

ARQUITECTURA Y PATRIMONIO EN URUGUAY

proceso de inserción de la arquitectura como disciplina en el patrimonio

PONa6

iha | instituto de historia de la arquitectura / facultad de arquitectura / universidad de la república

CECILIA PONTE
LAURA CESIO
PAULA GATTI
ANDRÉS MAZZINI

CECILIA PONTE

Arquitecta. Profesora Adjunta de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Universal y Profesora Agregada en Régimen de Dedicación Total del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Asistente efectiva de la Cátedra de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Autora de varias investigaciones y publicaciones entre las que se destacan: Arquitectura y diseño Art Déco en el Uruguay, El aporte italiano a la imagen de Montevideo a través de la vivienda, El edificio de renta como tipo arquitectónico generador de ciudad y varias sobre casa standard y sobre historia urbana.

Delegada de la Facultad de Arquitectura en la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja.

LAURA CESIO

Arquitecta. Asistente de Investigación del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Profesora de Historia del Diseño en la Universidad de la Empresa.

Autora de varias investigaciones y publicaciones sobre historia de la arquitectura nacional y de varios trabajos en el área patrimonial.

Delegada de la Facultad de Arquitectura en la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja.

ARQUITECTURA Y PATRIMONIO EN URUGUAY

proceso de inserción de la arquitectura como disciplina en el patrimonio

Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
Deplo de DOC. y BIBLIOTECA

720.9895
P0226

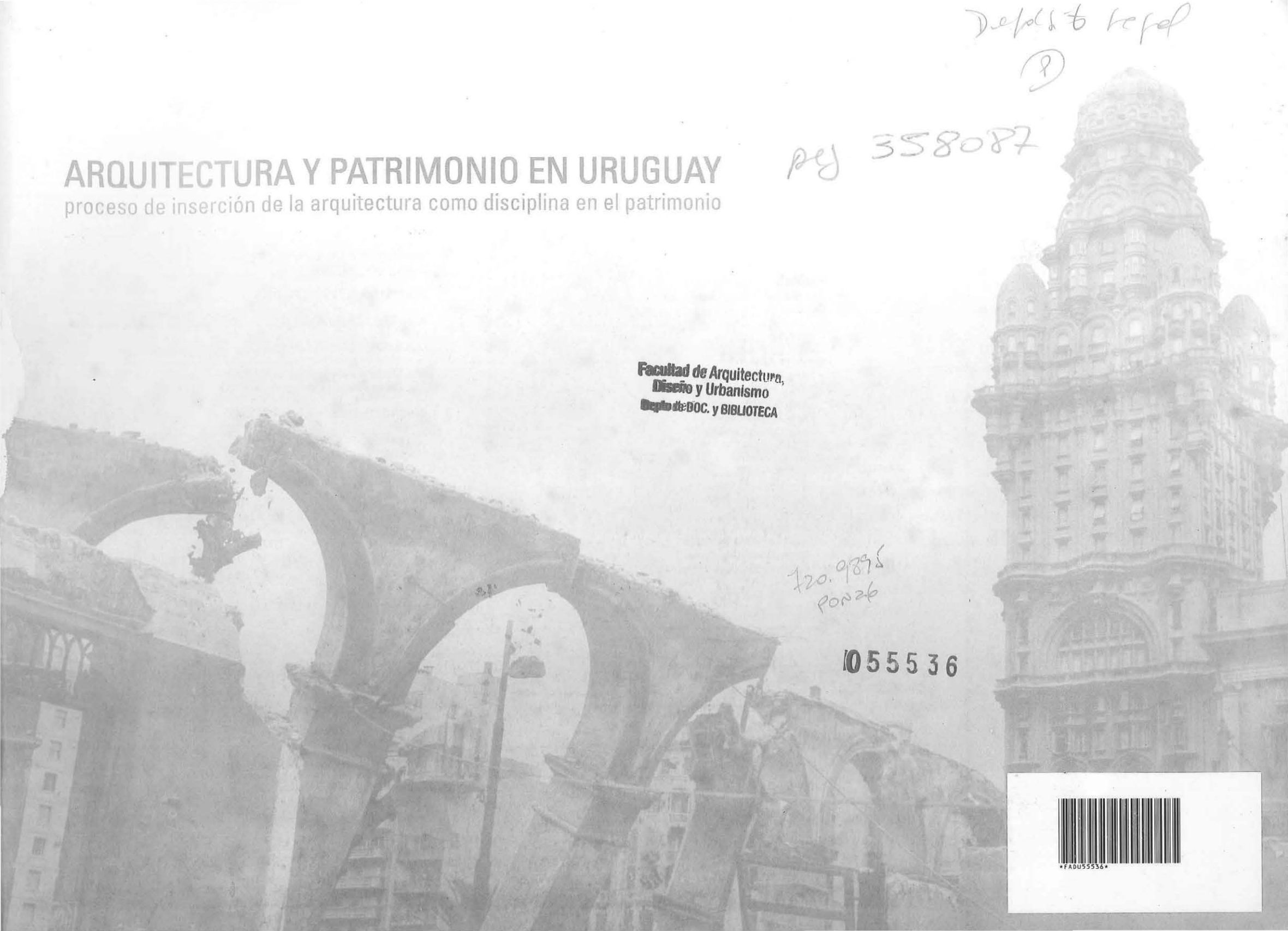
1055536



FADU55536

Deplo de Ref
②

Ref 358087



**Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
Depto de DOC. y BIBLIOTECA**



farq | uruguay
facultad de arquitectura/universidad de la república



Comisión Sectorial de Investigación Científica
Universidad de la República

Universidad de la República
Dr. Rodrigo Arocena
Rector

Facultad de Arquitectura
Arq. Salvador Schelotto
Decano

Consejo

Orden Docente
Arq. Andrés Mazzini
Arq. Luis Zino
Arq. Conrado Pintos
Arq. Jorge Schinca
Arq. Carlos Debellis

Orden Egresados
Arq. Sergio Florio
Arq. Walter Corbo
Arq. Guillermo Rey

Orden Estudiantil
Bach. Ariadna Beorchia
Bach. Gastón Ibarburu
Bach. Leonardo Altmann

COMPRADA	CANJE	DONACION
Deposito		Legal
FECHA	PRECIO	
12/16		

iha | instituto de historia de la arquitectura

Comisión Directiva
Arqs. Cecilia Ponte (Directora Ejecutiva),
Yolanda Boronat y Liliana Carmona
Arq. Fernando Britos (Orden Egresados)
Bach. Leticia Dibarbouré (Orden Estudiantil)

BAUTORAS

Arqs. Cecilia Ponte y Laura Cesio
Bach. Paula Gatti (ayudante)

EQUIPO DE INVESTIGACION

Arqs. Laura Cesio, Andrés Mazzini, Cecilia Ponte, Bach. Paula Gatti

COLABORADORES

Arq. Mariana Alberti (edición de fotografía)
Arq. Laura Alemán (corrección de textos)

DISEÑO DE TAPA Y PORTADILLAS

upg | unidad de producción gráfica
Mercedes Chirico

El trabajo que se presenta fue seleccionado por el Comité de Referato de Publicaciones creado por Resolución del Consejo de la Facultad de Arquitectura de fecha 3 de octubre de 2007 e integrado por los arquitectos Alberto de Betolaza, William Rey y Haroutun Chamlian.

El material incluido en este libro puede ser reproducido con fines académicos, haciendo debida mención a la fuente.

ISBN N° 978-9974-0-0461-0
Depósito Legal: 344.126 / 08
Impreso en TRADINCO S.A. - Minas 1367 - Tel:409 4463

Facultad de Arquitectura
Universidad de la República
Br. Artigas 1031 C.P. 11200 Montevideo, Uruguay
Tel. + (598 2) 400 11 06 Fax + (598 2) 400 60 63
www.farq.edu.uy
webmaster@farq.edu.uy

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
1 IDEAS INTRODUCTORIAS	7
2 PROTOMODERNIDAD. HISTORIOGRAFÍA FILOLOGISTA	15
3 MODERNIDAD. HISTORIOGRAFÍA OPERATIVISTA	25
4 POSMODERNIDAD. HISTORIOGRAFÍA CULTURALISTA	47
5 EL PARADIGMA DE PATRIMONIO EMERGENTE EN LA CONTEMPORANEIDAD	77
6 REFLEXIONES CRÍTICAS E HISTORIOGRÁFICAS	85
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	92
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	95

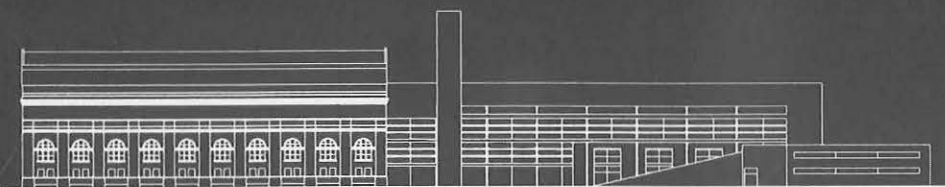
PRÓLOGO



La relación intrínseca entre patrimonio cultural y pensamiento arquitectónico era, hasta hoy, materia pendiente en nuestra ensayística histórico-crítica. Reflexionar por primera vez y de manera amplia en torno a esa conexión, involucrando a diversos pares tensionales como memoria y proyecto, venustas-venustas, materialidad y simbología, falsedad-autenticidad, al tiempo que abordar críticamente los discursos y productos materializados es, sin duda, el mayor aporte de este trabajo. Pero estar en la fila de largada constituye siempre un riesgo: el riesgo de estar también en la primera línea de fuego. La labor de sus autores debe entenderse entonces como un camino exploratorio, inicial, que busca abrirle puertas a una historiografía carente de reflexión en este sentido. Son los primeros y fundamentales pasos que permiten la construcción de un pensamiento propio respecto de la inserción disciplinar en el marco del patrimonio cultural en Uruguay. Bien podría una crítica prematura reparar en la presencia de cuadros clasificatorios, periodizaciones y tendencias epocales que, como en este caso, resultan inevitables al organizar, por primera vez, el conocimiento nuevo. Pero no se trata aquí de una manía ordenadora e inconducente, ni de la arrogante pasión ilustrada que busca fijar la verdad histórica; muy por el contrario, son sus autores suficientemente conscientes de que el tiempo permitirá a otros investigadores poner en crisis esa estructura, aportando nuevos conos de perspectiva, y enriquecer así este campo de análisis. También, y como lugar común de la crítica, el manejo general de fuentes podría constituirse en un posible ángulo de tiro, pues esta materia involucra a una gran cantidad y multiplicidad de documentos que, a la hora de ser valorados, bien pudieron ser descartados o nunca haber sido considerados y analizados. Bueno es recordar, sin embargo, que toda selección es subjetiva y tiene siempre un propósito implícito o explícito. Creo que para muchos investigadores e interesados en la materia patrimonial y en la historia de la arquitectura de este país, el trabajo aporta fuentes verdaderamente interesantes, poco conocidas y, en muchos casos, inexploradas. Esto debe entenderse como un factor a destacar y justo es recordarlo también como aporte a la disciplina. La presente publicación adquiere valor, asimismo, por su capacidad de incitar a nuevas investigaciones, pues bien tengo la impresión de que le cabe aquello que Ortega decía respecto de un gran maestro: más que enseñar, bien debe contagiar. Esperemos entonces que otros investigadores asuman el desafío de continuar en esta línea de investigación y análisis, provocados o contagiados por la presente edición. Finalmente, sólo me quedan palabras para un profundo recuerdo: el de Cecilia Ponte, quien no llegó a ver publicada esta obra. Sólo quienes tuvimos la suerte de trabajar a su lado sabemos bien de su rigor y tenacidad en la búsqueda del conocimiento; también de su constante fruición por la arquitectura, el arte, la estética, la historia y el patrimonio cultural. Aunque la condición humana me lo impida deseo recordarla hoy sin nostalgias, evocando simplemente su enorme talla intelectual, asociada siempre a la calidad de persona que llevó consigo.

Arq. William Rey*
Marzo de 2008

* Arquitecto, Doctor en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Cultural. Profesor Titular de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República. Presidente interino de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (2006-2008).



IDEAS INTRODUCTORIAS



La investigación marco **El proyecto de Patrimonio como aparato crítico** –realizada por las autoras y por el arquitecto Andrés Mazzini como responsable académico– recogió una línea de investigación de larga duración sobre el patrimonio en el Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA), que dadas las características del tema, podría catalogarse como de proyección permanente. Sin embargo, el concepto de patrimonio en el Uruguay –que atraviesa todos los períodos históricos– nunca había sido enfocado integralmente para su historización, situándolo en las condiciones histórico culturales concretas, que incluyen la historiografía arquitectónica como poderoso elemento de tensión. En un principio se planteó abordar las tres últimas décadas del siglo XX, iniciándose una exhaustiva colecta de información que alimentó una base de datos específica que queda a disposición de investigaciones futuras.

Durante ese proceso de exploración, las pervivencias y transformaciones de conceptos anteriores, la continuidad de algunos protagonistas, la permanente alusión a lógicas de actuación adscriptas a escuelas del pasado, la emergencia de corrientes ocultas que afloraban en acontecimientos puntuales, los temas recurrentes, volvieron necesaria la ampliación del primer arco temporal, y el estudio del concepto de patrimonio se extendió a todo el siglo XX, con un consecuente sobredimensionamiento.

Fue entonces cuando se decidió afinar el cono perséptico en la investigación **Proceso de inserción de la arquitectura como disciplina en el patrimonio**, con una visión específicamente arquitectónica para intentar hacer emerger desde las intervenciones entendidas como tema proyectual, los distintos conceptos de patrimonio que las sustentaban, explícitos o no.

Para ello se construyó una plataforma de interpretación basada en la etapa heurística de la investigación marco, en sus productos parciales y en las siguientes hipótesis iniciales:

1- El patrimonio fue siempre tema de debate y no de consenso, tanto en la definición de su repertorio como en las formas de intervenir en él.

- 2- El patrimonio es un proyecto que opera con realidades preexistentes y las extrapola al futuro, cambiando constantemente su universo. Es un proyecto cambiante y por ello historizable.
- 3- El concepto de patrimonio arquitectónico refiere a materialidades fuertemente radicadas en el plano de lo simbólico. Esas materialidades están valoradas desde la historiografía arquitectónica de cada momento, y es necesario considerar esa tensión.
- 4- El concepto de patrimonio se elabora como un pensamiento crítico hacia lo existente y denota también una postura crítica hacia la arquitectura de su propio momento histórico.
- 5- Se revela una permanente tensión tanto entre pensamiento conservador y pensamiento propositivo, como entre la valoración histórica y estética –*vetustas/venustas*–.
- 6- Existe una fuerte delimitación entre el concepto de patrimonio antes y después de algunos puntos de inflexión que definen etapas.
- 7- El concepto de patrimonio presenta vínculos teóricos de diverso grado con paradigmas urbanísticos.
- 8- Se detecta una dialéctica entre valoración popular, pensamiento académico y consideración del patrimonio.

Durante la investigación marco se generó el compromiso de participar en varias instancias académicas que permitieron enfocar el tema del patrimonio desde distintas visiones acotadas, presentadas como ponencias en variados encuentros disciplinares en los que participó el equipo –colectiva o individualmente– en representación del IHA (1).

El proceso investigativo fue complejo debido a la ausencia de parámetros historiográficos de referencia, y a que las intervenciones en el patrimonio no habían sido un tema para la Arquitectura como disciplina hasta los 70, y tampoco un asunto para la Historia de la Arquitectura hasta la década de los 80.





4

El análisis de los distintos conceptos de patrimonio, se realizó a partir de la relación –dinámica e historizable– de los arquitectos con los edificios de valor patrimonial. La investigación se centró exclusivamente en el concepto de patrimonio en el Uruguay, reconociendo sus especificidades. No soslayó la influencia de pensamientos internacionales, pero no profundizó en ellos.

La relación arquitecto/preexistencia refiere tanto a la selección del repertorio que conforma el patrimonio –aunque esto es compartido con otros profesionales y alcanza muchas veces consenso social–, como a las lógicas de actuación –tácitas o explícitas– aplicadas al intervenir en ella. Es decir, se trató de captar los distintos conceptos sobre el patrimonio desde la arquitectura como disciplina, como práctica proyectual y artística, como un tema de creación arquitectónica que desde los años 80 se convirtió en un campo de acción ineludible de la actividad profesional.

La investigación constató cómo el arquitecto fue pasando de una postura evasiva y distante propia de la protección/conservación, donde su acción casi no se evidenciaba, a una actitud de intervención proyectual que deja la huella ostensible de su actuación.

La historia, como dice Liernur, es un relato verosímil construido sobre datos ciertos organizados de manera orgánica y coherente ⁽²⁾. Pero ese relato se construye sobre la interpretación del historiador desde su propio tiempo. Sin embargo, una exigencia ética obliga a construir esa historia de acuerdo al paradigma científico de las ciencias exactas. Como decía Lucien Febvre ⁽³⁾ sin entrar en la inconducente pregunta de si la historia es o no una ciencia, debe ser, sí, “un conocimiento científico elaborado con procesos de construcción epistemológica análogos a los de las ciencias de la naturaleza”, donde cada ciencia crea su objeto y lo empuja hacia los límites de su horizonte. A la constelación de casos relacionados al tema se aplicó el proceso historiográfico de selectividad, imprescindible en toda construcción histórica, seleccionando aquellos que representaran lógicas de actuación generalizables y/o permitieran hacer emerger conceptos.

Las intervenciones estuvieron siempre dirigidas –con excepción de la demolición, forma de intervención extrema ⁽⁴⁾– a detener el inexorable paso del tiempo y a corregir las acciones de los hombres –las dos formas de destrucción histórica que distinguía Viollet-le-Duc–, intentando salvaguardar, conservar, potenciar, transformar e incluso inventar materializaciones en las que se proyectan valores simbólicos elevados para la comunidad.

Se detectaron en ellas distintos paradigmas de intervención: arqueológico, histórico/esencialista, urbanístico, estético cultural, arquitectónico moderno, de autenticidad, defensivo, de tensión permanencia/cambio, y en la última década –acompañando el cambio de imaginarios propio de la proximidad del siglo XXI–, paradigma arquitectónico contemporáneo.

El concepto de paradigma utilizado no se afilia en rigor al definido por Kuhn. Tratando de evitar transculturaciones historiográficas inadecuadas a nuestra realidad o al tema en estudio, se lo utilizó como un concepto ideal no totalmente contenido en ningún ejemplo concreto, pero capaz de constituir hipotéticamente un parámetro válido para todas las actuaciones en un momento dado, parafraseando la definición de estilo arquitectónico de Hauser ⁽⁵⁾.

Posteriormente se buscó extraer una estructura lógica, hacer emerger un sentido, identificar en la fenomenología del devenir fuerzas que operaran con regularidad, las que se revelaron como pensamientos dominantes, pensamientos alternativos, corrientes invisibles y tendencias emergentes. Los pensamientos alternativos muchas veces se van introduciendo como cuñas en el paradigma dominante, de modo que frecuentemente pasan a ocupar esa categoría con posterioridad. Las corrientes invisibles se definen como líneas de larga duración que sólo emergen de manera puntual en algunos momentos, y que en determinados casos pueden constituir una plataforma conceptual que será retomada en otro momento. Las tendencias emergentes se presentan como una variante de las invisibles, pero son reconocibles en su momento por su potencia contestataria.



RECUPERACION BARRIO REUS AL SUR
ESTUDIO DE FACHADA EDIFICIOS A CONSTRUIR

5



6

Porque, como señala Arnau Puig “una cultura es una constelación de elementos, algunos de los cuales le pertenecen en propiedad –son típicos y exclusivos de ella–, otros proceden de etapas anteriores que, como fósiles, forman su sustrato; y otros los genera dialécticamente ella misma sin que lleguen nunca a manifestarse con plenitud, aunque sean, como gérmenes radicalmente actuantes” (6).

Los paradigmas patrimoniales se identificaron fuertemente con las historiografías arquitectónicas dominantes en la Academia, lo que permitió establecer una relación directa en cada etapa histórico-cultural entre la valoración de la arquitectura del momento y la del pasado.

Por esta razón la historización del concepto de patrimonio se enmarcó en las categorías historiográficas arquitectónicas dominantes establecidas por Roberto Fernández en su libro *Construcciones históricas* (7): filologista en la protomodernidad, operativista en la modernidad y culturalista –inclusiva o selectiva– en la posmodernidad. Estas categorías de la Historia de la Arquitectura fueron trasladadas al ámbito del pensamiento patrimonial con algunos desfasajes temporales, por ejemplo, la protomodernidad patrimonial coexistió en Uruguay con proyectos urbanísticos y ejemplos brillantes de arquitectura de obra nueva netamente modernos.

Además de las actitudes endógenas a la arquitectura se analizó también el marco jurídico –que a veces acompañó y otras contradujo las posturas de intervención de los arquitectos–, porque contribuye a historizar los distintos conceptos de patrimonio: no se trata de un aspecto totalmente heterónomo respecto a la disciplina, sino de un encauzador de la acción proyectual que también revela una ideología patrimonial.

Tanto en los conceptos como en las lógicas de intervención, emergieron puntos de inflexión ligados a cambios culturales profundos –incluidos los estéticos–, que se dieron a escala mundial y se consolidaron posteriormente en el Uruguay.

En general se pudo detectar el papel protagonista de

alguna personalidad que se define como actor histórico, expresión que “no es una tautología sino que designa a un sujeto institucional activo de espíritu tourainiano, reconocible por la sociedad, y más asociado al cambio que a la reproducción de situaciones y valores” (8). Estos actores pueden ser analizados como protagonistas de una serie de historias sincrónicas que se intersectan en diferentes épocas y ámbitos, lo que habilita a construir una interpretación histórico crítica que conduce, en varios casos, a superar ampliamente el arco temporal de su propio momento histórico, entroncándose con líneas de larga duración –corrientes invisibles y pensamientos alternativos– que se gestaron en periodos anteriores, proyectándose, al mismo tiempo, al presente y al futuro.

Se ha constatado también una serie de continuidades: el debate permanente –sobre cómo elegir el repertorio patrimonial, sobre qué momento histórico privilegiar y sobre cómo intervenir en el patrimonio–, la tensión falso/auténtico, la tensión *vetustas/venustas* –o histórico/estética–, la confianza o incomodidad hacia la arquitectura del momento, la convergencia con paradigmas urbanísticos, la relación entre opinión académica y popular, la confrontación entre la defensa y el progreso. Y también casos que emergen recurrentemente hasta la actualidad, como los contrafuertes de la Catedral, el Teatro Solís, Colonia del Sacramento, el Mercado Central, la Puerta de la Ciudadela, la Ruta del Éxodo...

El proceso de investigación no siguió linealmente estas pautas metodológicas, sino que entre ellas se produjo una retroalimentación constante hasta alcanzar la síntesis histórica-crítica que aquí se presenta. La intención fue la de seguir el pensamiento de Ricoeur, según el cual un texto no puede ser un elemento neutro para la transmisión de información sino todo un aparato de producción de significado que involucra tanto la palabra, como la selección de imágenes y el diseño gráfico.





¹ Trabajos presentados por el equipo de investigación en distintos encuentros académicos. Archivo IHA.

- **Artigas en el concepto de patrimonio arquitectónico. Entre la devoción por la materia auténtica y la función exultante de lo falso.** Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ponencia presentada a las Jornadas "Nuevas miradas sobre Artigas en el bicentenario de su muerte". Año 2000. Publicado en el libro "Nuevas miradas en torno al Artiguismo". Montevideo. Año 2001. **Cecilia Ponte.**

Esta ponencia se presentó a un encuentro interdisciplinario sobre la figura de Artigas en el 150º aniversario de su muerte, pretendiendo ser un aporte desde la especificidad de la historia de la arquitectura como disciplina a una instancia de reflexión conjunta en torno a la percepción de la figura del prócer y su rol en la construcción de la historia y de la identidad.

El eje de la mirada hacia Artigas desde el patrimonio arquitectónico enfocaba la permanente tensión entre ficción y autenticidad propia de las manifestaciones materiales fuertemente radicadas en el plano de lo simbólico, siendo el estudio de los casos relacionados con Artigas sólo una metonimia de la bipolaridad falso/auténtico que atraviesa la temática del patrimonio en su totalidad.

Addenda 2005. **El Mausoleo de Artigas.**

En la ponencia original, por falta de tiempo para la exposición y de espacio para la publicación, no se profundizó en el análisis del muy significativo Mausoleo levantado en la Plaza Independencia para venerar los restos del prócer. Éste se analizó después como representativo de una mentalidad de época, la de la dictadura militar y sus prolegómenos, como intervención en un Monumento Histórico –la Plaza Independencia–, y como un vértice pronunciado en una línea de continuidad de pensamiento que existió siempre y continúa hoy con fuerza: la de los atributos heterónomos que hacen del patrimonio edilicio un elemento sustentante del patrimonio histórico y cultural y de la identidad nacional. El Mausoleo refleja con extrema agudeza la carga de significados que, atribuidos a un personaje histórico, terminan manifestándose en la arquitectura como signo material apologético de ideas que trascienden al propio personaje y se internan en la interpretación ideológica.

- **Informe histórico sobre la generación de conceptos, figuras jurídicas e instituciones para la tutela del patrimonio. El aporte de la Facultad de Arquitectura.** Informe solicitado por el Consejo de la Facultad de Arquitectura al IHA. Año 2001. **Laura Cesio y Cecilia Ponte. Paula Gatti (ayudante investigación).**
- **El proyecto de Patrimonio como aparato crítico.** Ponencia presentada a las Primeras Jornadas de Investigación en Arquitectura. Año 2002. **Laura Cesio, Andrés Mazzini y Cecilia Ponte. Paula Gatti (ayudante investigación).**
- **Patrimonio arquitectónico en la Ciudad Vieja.** CLAEH. "Patrimonio arqueológico de la Ciudad Vieja de Montevideo. Evaluación y perspectivas". Mesa Redonda. Año 2002. **Cecilia Ponte.**

El eterno debate sobre el Patrimonio. Ponencia presentada a las Primeras Jornadas sobre Intervenciones en Edificios de Alto Valor Testimonial. Año 2002. **Laura Cesio y Cecilia Ponte. Paula Gatti (ayudante investigación).**

Addenda 2005. **El Mercado Central.**

Addenda 2005. **El Proyecto Teatro Solís.**

Esta ponencia se centró en la forma extrema e irreversible de intervención: la supresión material de un edificio, su demolición planificada.

Esa intervención siempre genera un debate que pone en evidencia momentos distintos del pensamiento patrimonial, posiciones filosóficas disímiles sobre la manera de intervenir, diferencias entre la opinión académica y la popular, así como la distancia conceptual que separa al edificio considerado Monumento Histórico sin discusión –el Teatro Solís–, y aquellos otros no incluidos en el repertorio seleccionado y siempre cambiante del patrimonio, como el Mercado Central.

Es sobre estos dos edificios que se actualizaron en 2005 algunos aspectos de la ponencia. En el caso del Mercado, porque uno de sus principales defensores no mantuvo uno de los argumentos más fuertes con que instó a su conservación, cuando, treinta años después, se propuso denostar una obra contemporánea. En el caso del Solís, porque posteriormente a la elaboración de la ponencia –momento en que se encontraba en situación de "ruina provocada"– se concretó la finalización de la obra, constituyéndose en hito de una nueva manera de concebir el monumento y su intervención, con la introducción impactante de la contemporaneidad en el edificio histórico.

- **La dialéctica turismo/patrimonio en el Uruguay desde una perspectiva histórico arquitectónica.** Ponencia presentada a las Terceras Jornadas de Historia Económica. Simposio N° 22: "Turismo, espacio y ciudad a partir del siglo XIX. Hacia una visión multidisciplinaria." **Laura Cesio, Cecilia Ponte. Paula Gatti (ayudante investigación).**

La ponencia se dirige a estudiar, desde la historia de la arquitectura –que incluye la historia de la ciudad y la del territorio–, las mutaciones dialécticamente inducidas entre los modos de concebir el turismo en el Uruguay y los distintos conceptos de patrimonio arquitectónico –con sus respectivas lógicas de actuación– desde el siglo XIX a la contemporaneidad.

- **La dialéctica turismo/patrimonio en el Uruguay desde una perspectiva histórico arquitectónica.** Reelaboración del trabajo anterior para un evento específicamente disciplinar. X Seminario de Arquitectura Latinoamericana. Año 2003. **Laura Cesio, Cecilia Ponte. Paula Gatti (ayudante investigación).**

- **Mirada histórico-crítica del concepto de Patrimonio 1979–2003.** Ponencia presentada al X Seminario de Arquitectura Latinoamericana. Año 2003. **Andrés Mazzini y Cecilia Ponte. Paula Gatti (ayudante investigación).**

- Posibles modos de intervención aplicables a los Contrafuertes de la Catedral. **Debate en el IHA. 2003.**

² Liernur, Jorge Francisco: *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad.* Buenos Aires, 2001.

³ Febvre, Lucien: *Combates por la Historia.* Buenos Aires, 1997

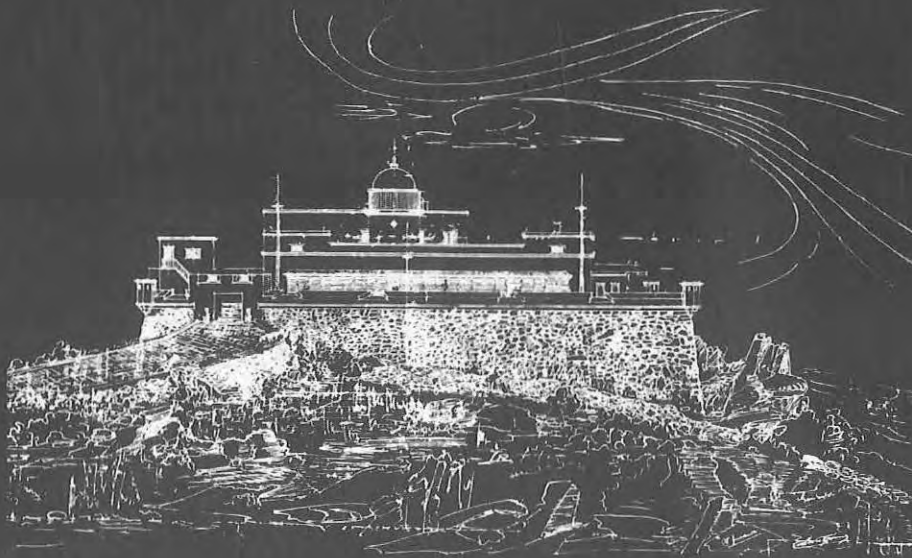
⁴ En la ponencia **El eterno debate sobre el Patrimonio**, presentada a las Primeras Jornadas sobre Intervenciones en Edificios de Alto Valor Testimonial, se analiza la demolición como la forma de intervención extrema, y cómo fue utilizada desde la República Naciente hasta la Modernidad. Se constata actualmente una vuelta a considerarla una forma de intervención válida.

⁵ Citado en De Fusco, Renato: *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica.* A. C. Madrid, 1974.

⁶ Puig, Arnau: *Sociología de las formas.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

⁷ Fernández, Roberto: *Construcciones históricas/Argumentos sobre el estado del conocimiento histórico de la arquitectura.* Montevideo, 2004.

⁸ Touraine, Alan: *El regreso del actor.* Eudeba. Buenos Aires, 1987. Citado en Capandeguy, Diego: "La Praxis en Uruguay". Revista *EL ARQA* N° 40. Ed. Dos Puntos. Montevideo, diciembre de 2001.



PROTOMODERNIDAD HISTORIOGRAFÍA FILOLOGISTA

“Caracterizamos como tendencia filologista a la emblemática por la Escuela de Warburg, dentro de una pretensión genealógica –de resonancias nietzscheanas– que se interesó más que en programar la modernidad en descubrir filones constitutivos de la misma, casi como aparato erudito de apoyatura al argumento hegeliano de una consumación civilizatoria articulada por el programa iluminista. Por tal razón, los productos historiográficos filologistas rezuman un enfoque arqueológico, sobre todo al establecer orígenes de la estética moderna en la producción artística renacentista, argumento de la modernidad larga que retomaría Tafuri (...)

*Si bien se inscribe dentro de la resonancia de la estética hegeliana (...) se vincula a la búsqueda de fundamentos simbólico-visuales en el entendimiento de los objetos artísticos, dentro de un arco conceptual que iría desde la noción hegeliana de *kunstwollen* (voluntad de forma) a la construcción de significaciones que enhebrando aportes de Nietzsche, Wölfflin y Seldmayr confluirá en las posturas del grupo Warburg. (...)*”



En la protomodernidad patrimonial el paradigma dominante hasta la década del 40 fue el arqueológico, asociado a la idea de Nación entendida como esencia, que necesitaba signos materiales capaces de hacer visible ese principio intangible: los monumentos históricos fundantes, asociados al origen del Uruguay, determinados de una vez para siempre e indiscutibles, que fueron principalmente los edificios coloniales.

La Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) tuvo un rol fundamental en la creación de una conciencia respecto al valor de los monumentos y a la necesidad de su preservación. En la década de 1910 la Revista Arquitectura manifestaba su preocupación por la falta de monumentos históricos en el Uruguay. En la memoria de la Comisión Directiva de 1914–15 se proponía recopilar la mayor cantidad posible de datos sobre la historia artística de la ciudad de Montevideo, estimulando el estudio de estas cuestiones por medio de concursos, conferencias, etcétera, y fomentando el estudio de la Arqueología Americana (9).

La Arqueología era entendida como sinónimo de Historia de la Arquitectura, como se desprende de la existencia de una sección permanente de Arqueología Nacional en la Revista Arquitectura, destinada a la difusión de edificios mediante un informe histórico documental, y de la creación de la Sociedad de Amigos de la Arqueología que también hacía informes de este tipo.

La opinión de la Sociedad de Arquitectos respecto a los contrafuertes de la Catedral introdujo en el paradigma arqueológico una valoración estética, propia de los arquitectos, para los cuales el patrimonio era una cuestión de carácter histórico documental. En 1915 estaba en plena discusión la construcción de la Casa Spera en uno de los módulos entre los contrafuertes. Resulta interesante el comentario de la Comisión Directiva que, promoviendo "conservar en toda su integridad las líneas arquitectónicas de la Catedral puestas en peligro" (10), realizaba acerca de este tema: "Sea cual fuere el resultado, no puede negarse que la Sociedad, al salvar su responsabilidad, ha sentado un precedente único entre nosotros por el cual se solicita la preservación de un monumento [la Catedral] por consideraciones de carácter estético, obteniendo al mismo tiempo un

verdadero triunfo en el sentido de interesar la opinión en un tema esencialmente de arquitectura, lo que señala un verdadero despertar en nuestro medio tan reacio a esa clase de manifestaciones artísticas, despertar que deja prever para el porvenir una mayor comprensión por parte del público para las cuestiones que tengan relación con la madre de las Bellas Artes". (11)

Como concreción institucional del paradigma arqueológico, en 1938 se fundó el Instituto de Arqueología Americana (IAA) en la Facultad de Arquitectura. Éste tenía como cometidos el estudio sistemático de los edificios levantados en otras épocas de nuestra historia, y la promoción de la conservación y restauración de los monumentos que todavía existían en el país, evitando su destrucción y desaparición (12). Trascendía el ámbito de la Facultad y amalgamaba todas las instituciones preocupadas por lo "arqueológico", que en ese entonces equivalía al concepto de patrimonio.

En el mismo año de su creación se solicitó a distintas instituciones la información sobre proyectos referentes a cuestiones arqueológicas y de conservación y restauración de monumentos históricos que se encontraran en estudio o archivados –varias Jefaturas de Policía del interior informaron algo similar a "me complace informarle que no existe ningún monumento en nuestro Departamento"...

En la segunda sesión del Instituto de Arqueología Americana, el arquitecto Román Berro presentó un Proyecto de Índice Arqueológico, relativo a "todos los monumentos, edificios o restos existentes en el Uruguay que deban ser considerados dignos de estudio y protección por su valor arquitectónico y artístico o por sus cualidades históricas" (13), inventario que sería levantado por el Instituto.

La mirada de los arquitectos formados en una Facultad de orientación académica hacia el patrimonio tuvo un componente estético/artístico, y en ello se distanció de la de los historiadores y arqueólogos del momento.

También los Congresos Panamericanos de Arquitectos, que comenzaron en 1920, contribuyeron a generar una conciencia respecto a la necesidad del conocimiento y protección de los Monumentos Históricos de América que

cada país debería promover. Desde sus inicios existió la preocupación de que "en todos los países americanos donde aún no existe, se sancione cuanto antes una ley especial de protección y conservación de los monumentos que tengan valor histórico, arquitectónico o arqueológico", y "que de acuerdo con un plan de trabajo se estudien metódicamente los monumentos históricos o restos arqueológicos de cada país".

Las lógicas de actuación dominantes en edificios patrimoniales fueron la mimesis y la "restauración interpretativa" a la manera de Viollet-le-Duc, siguiendo su filosofía de que era posible, a partir de los restos de un edificio, adivinar su arquitectura ideal y proyectar esa idealidad al margen de su autenticidad histórica. Para este modo de actuación se elegía un momento histórico del edificio al que se debía volver mediante la intervención, quitando añadidos posteriores y rehaciendo ciertas partes de una manera fiel y documentada, aunque en los hechos se cayera frecuentemente en la invención.

El principal actor histórico de esta época de rescate histórico/esencialista, desde los años 20, fue Horacio Arredondo (14), quien además enunció tempranamente la convergencia de la actividad turística con la promoción del patrimonio nacional. Llamado "el Viollet-le-Duc uruguayo" describió, siguiendo las pautas del relato heroico su emprendimiento de restauración de la Fortaleza de Santa Teresa, la intervención más emblemática de la "protomodernidad" patrimonial, en cuanto a la tarea "patriótica", al paradigma arqueológico y a la intervención mimético/interpretativa. Arredondo puso al descubierto los restos de la fortaleza tapados por las dunas y sostuvo la tesis de "la reconstrucción total de forma de retrotraerla a fines del siglo XVIII" (15), lo que consideraba posible debido a la existencia de planos que permitirían hacerlo de manera "fidelísima". El plan para la fortaleza de Santa Teresa preveía la supresión de los agregados posteriores a la construcción original, la reconstrucción "sujetándolos en un todo a la época" de varios locales, la colocación de modernos elementos que aparentaban ser coloniales, la reconstrucción de los ambientes interiores. Y además: "llevar a cabo, en forma verdadera y artística el ambiente exterior de la

fortaleza (...) para lograr la reconstitución del ambiente histórico buscado, es indispensable sacar del recinto todo aquello que perjudique la evocación del antiguo medio". Proponía construir a gran distancia de la fortaleza un pabellón de administración de tipo colonial y "la construcción de una serie de alojamientos, de piedra y teja que, estratégicamente distribuidos en el parque, servirán para el alojamiento de los guardabosques y sus familias. En cada una de estas pequeñas construcciones se buscará evocar las modalidades de la antigua vivienda rústica. También se propone alojar los variados servicios (...) con construcciones típicas, más livianas, desde el rancho de adobe al de palo a pique, con sus diversos quinchados de paja, sus puertas, sus fogones, palenques, corrales, etc. Se tendrá así reunida en Santa Teresa toda la evolución de nuestra arquitectura, desde el tipo militar al civil", denotando acciones con fuerte tendencia a la invención del patrimonio.

La relación falso/auténtico se resolvió eliminando esa tensión a favor de lo falso: mimetizando lo recién construido con el original y efectuando una interpretación de cómo habría sido en el siglo XVIII. Pero este afán de volver el tiempo atrás no se logró en la evocación del ambiente: la primigenia construcción militar, solitaria y rodeada por médanos agrestes hoy aparece domesticada en medio de un parque inventado.

Las fortalezas de Rocha

Arredondo describió su emprendimiento de restauración de las fortalezas de Rocha (1), que estaban en estado de ruina y a punto de ser totalmente cubiertas por los médanos, siguiendo todas las pautas del relato heroico: lucha solitaria, sacrificio personal, travesía peligrosa, superación de los obstáculos, triunfo de la idea sobre la incompreensión primera.

"La impresión que recibí del arcaico monumento fue profunda. Me sugirió, de inmediato, la realización de tres propósitos: escribir su historia, realizar su restauración y contener las dunas con plantaciones apropiadas".

El objetivo primero de la restauración fue el netamente patriótico de "desenterrar valores olvidados o descuidados, entregándolos a los conservadores especializados en las tareas propias para que supervivan a la recuperación del monumento colonial". Logró interesar al Presidente de la República Baltasar Brum, quien lo comisionó para proyectar la restauración, junto al arquitecto Fernando Capurro y al arquitecto militar Alfredo Campos. En febrero de 1921 la Asamblea General decretó la inversión de recursos para la conservación y restauración de la fortaleza, que fue declarada Monumento Nacional por Ley que redactó el propio Arredondo en 1927. También se decretó la construcción de un parque público en los terrenos fiscales que la rodeaban.

Arredondo sostenía la tesis de la reconstrucción total tal como había sido en siglo XVIII. En este asunto, relativo a la filosofía de la intervención, discrepó con Campos, quien sostenía que "los últimos Congresos de Arquitectos consideraban que debían conservarse como ruinas los monumentos del pasado, al carecer de documentación iconográfica o escrita bien saneada". Según Arredondo no era éste el caso, porque consideraba que había planos para hacer una restauración fiel. "Nuestro caso era distinto por completo [en comparación con los ejemplos europeos que se argumentaban en dichos congresos]. No tenemos mayor pasado arquitectónico y lo poco con que contamos son, salvo el Cabildo, la Catedral, la iglesia de San Carlos, etc., estas construcciones de Santa Teresa, obras de la más extrema simplicidad, donde nadie puede perderse creando lo que no existió". Si Arredondo se afiliaba a la "restauración interpretativa" seguidora de Viollet-le-Duc, Campos era afín a las ideas de Boito sobre restauración que entonces primaban en el mundo académico y eran fuertemente críticas a la restauración en estilo.

La propuesta era distinta para el fuerte de San Miguel, según opinaba Arredondo en carta dirigida a Brum: "compartimos en un todo el sentir de V.E., de que esta vetusta obra de arquitectura militar debe conservarse como ruina", afiliándose en este caso a Boito, quien seguía en este aspecto la teoría de Ruskin, que sostenía que los monumentos, testigos de su propia historia, debían conservarse sin intervención alguna, en aras de la verdad histórica.

1. Arredondo, Horacio: *Santa Teresa y San Miguel: la restauración de las fortalezas, la formación de sus parques*. 1958.

Ver ponencia *La dialéctica turismo/patrimonio en el Uruguay desde una perspectiva histórico arquitectónica*. Archivo IHA.



Plan General de Remodelación de la Península de Montevideo

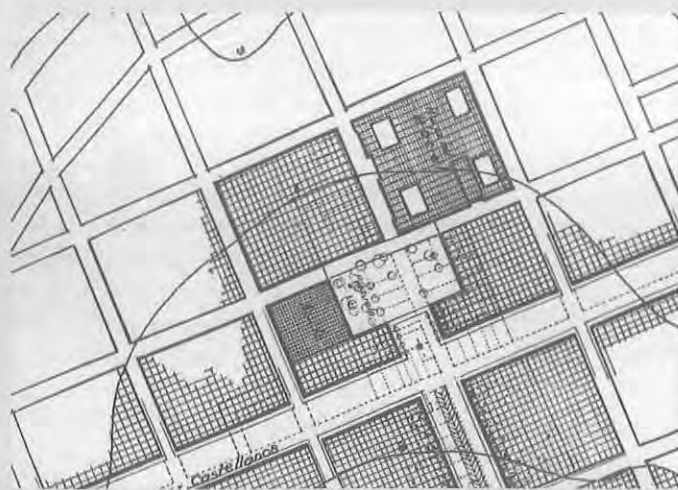
El objetivo fundamental de este plan urbanístico para la Ciudad Vieja era su “descongestionamiento por operación viaria” que modificaba fuertemente el damero de Millán –hoy Monumento Histórico Nacional–, creando una “espina” vehicular al ensanchar y quebrar la calle Rincón, y ensanchando varias otras calles.

Se creaban “centros caracterizados de zona que constituyan nudos vitales de arterias troncales actuales o transformadas, y que al mismo tiempo cumplan la misión de emancipadores del concepto montevidiano del espacio-calle. El concepto de <hueco> en la masa edificada del centro de la ciudad es un retorno a la tradición itálica de las <piazzetas> concebidas como espacio ordenador de la plástica colindante y como refugio del peatón (...)”.

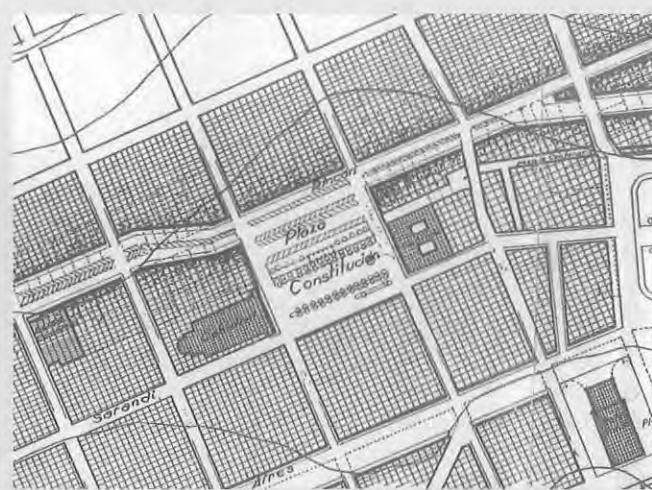
El hueco final de la espina era un “Centro cultural retrospectivo” conformado por un espacio –tipo plazuela– que “pondría en evidencia” al Hospital Maciel y a la antigua Casa de los Ejercicios, “dos reverenciables <memorias> éstas que conviene homenajear y legar al culto de las generaciones venideras”, donde se instalarían museos, institutos de investigación, etc.: “todo un conjunto organizado para la cultura, sobre la base de un pasado que no debemos olvidar, porque a él debemos los valores más desinteresados de nuestro pequeño suelo”.

Cravotto también proponía remodelar la Plaza Constitución dividiéndola por la mitad en dos zonas: una al ensanchar la calle Rincón para estacionamiento y construir refugios para peatones, y “otra en forma de <parvis>, ligando la Catedral con el Cabildo”, acondicionada con filas paralelas de árboles. Y agregaba: “creo que la formación del <Parvis de los notables> reordenaría dos edificios interesantes y <memorias> de nuestra ciudad, los que, enlazados por un espacio arquitectónico, podrían aislar su presencia de lo heterogéneo circundante”.

1. Este plan desarrollaba algunas directivas establecidas en el Plan Regulador de Montevideo de 1930 que Cravotto realizara junto a De los Campos, Puente, Tournier y Ricaldoni. Ver *Revista del Instituto de Urbanismo* N° 4. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1938.



Centro Cultural Retrospectivo

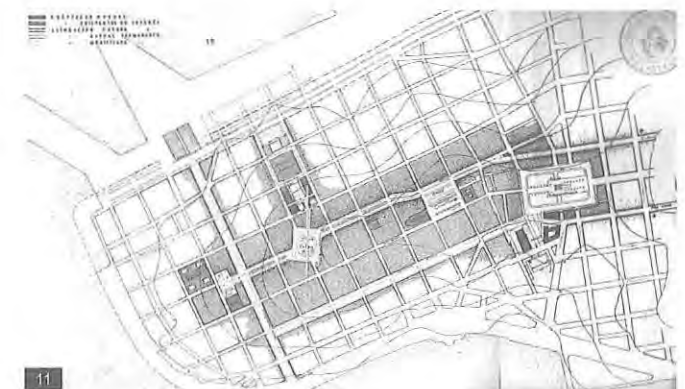


Remodelación de la Plaza Constitución

El paradigma arqueológico entiende al monumento como un elemento objetual, aislado y raro, que opera como figura sobre el fondo anodino de lo antiguo que no es patrimonial, o sobre el fondo de la admirada ciudad moderna –existente o proyectada–.

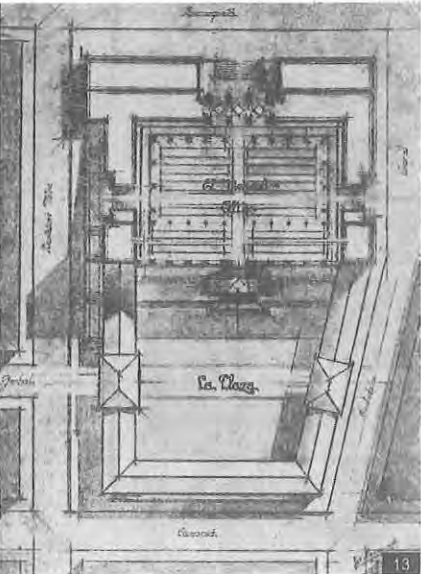
Esta concepción se puede apreciar también en un proyecto urbanístico moderno como el Plan General de Remodelación de la Península de Montevideo realizado por el Instituto de Urbanismo (IU) de la Facultad de Arquitectura entre 1932 y 1937 (16), dirigido por el arquitecto Mauricio Cravotto (17).

Cravotto consideraba “edificios de interés” a unos pocos que debían preservarse: el Banco República –moderno pero clasicista–, el Hospital Maciel, el Asilo, la Bolsa de Comercio, la Aduana recientemente construida según una estética Art Déco *avant la lettre*, el Cabildo, la Catedral y el Teatro Solís –sin las alas agregadas por Rabú–. Hoy llama la atención que fueran tan pocos –que no se hayan considerado por lo menos los edificios de valor histórico como las casas de Rivera y Lavalleja–, pero como enseña la economía, la escasez eleva el valor de las cosas, y como enseña la teoría de la *Gestalt* el contraste figura/fondo aumenta la apreciación estética de la figura.





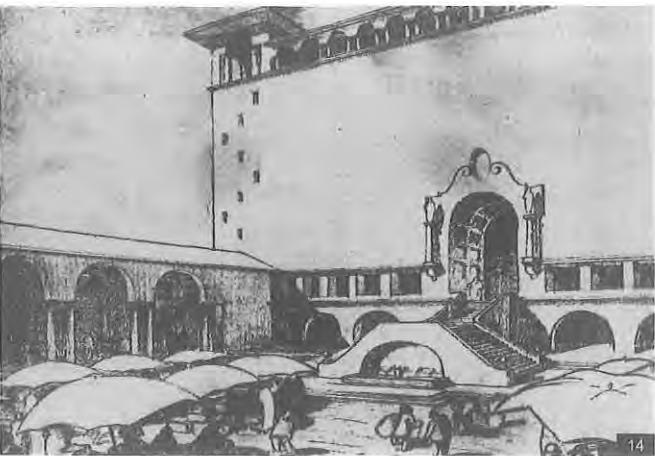
Este plan se revela como un pensamiento alternativo sobre el patrimonio para la época respecto a cómo operar sobre el edificio considerado monumento. No interesa la forma de actuar en el propio edificio, sino la de darle relevancia interviniendo en el entorno. Cravotto revela una absoluta confianza en la arquitectura del momento; los "edificios de interés" son unas pocas "memorias" que se ponen en valor con la actuación del arquitecto urbanista, que no es un restaurador, acompañándose con el pensamiento urbanístico de Le Corbusier explicitado en la Carta de Atenas.



Sincrónicamente a la Elaboración del Plan General de Remodelación de la Península de Montevideo, Cravotto reflexionaba sobre la situación del barrio histórico de Colonia del Sacramento, tema que le preocupaba desde 1917, cuando aún era estudiante.

En 1936 se preguntaba ⁽¹⁸⁾ "¿Qué hacer con los vestigios que Colonia aún posee? Hacerlos vivir urbanísticamente a favor de la cultura". Consideraba que los restos de valor histórico artístico eran pocos, pero "los restos de valor espacial y urbanístico son numerosos y hermosos", y proponía la creación de "un centro caracterizado viviente –centro de cultura– en la vieja plaza de Colonia ligado adecuadamente al centro actual". Hablaba de la posibilidad de soñar con un futuro como Padua, Salamanca, Heidelberg...

No proponía evitar la inserción de arquitectura moderna, ni la eliminación de la ya construida, si ésta se adscribía a las proporciones dictaminadas por la ciudad histórica. Su fe en la arquitectura moderna le permitía considerarla un lenguaje flexible capaz de insertarse sin traumatismos en la ciudad histórica.



¿Por qué la misma persona y en el mismo momento proponía dos formas disimiles de intervención urbana en los dos centros históricos de mayor significación del Uruguay? Se podría pensar que la mirada siempre crítica al objeto patrimonial le permitió a Cravotto, revelándose como una corriente invisible, valorar en Colonia la permanencia de un ambiente urbano –a pesar de las transformaciones sufridas– que conservaba la esencia del siglo XVIII. En cambio, sentía esa atmósfera irremediadamente perdida en la Ciudad Vieja de Montevideo, donde el pasado sólo se hacía presente en

algunos puntos singulares que revalorizaba mediante la acción urbanística.

Es posible vislumbrar la continuidad del paradigma histórico/esencialista en la arquitectura que valoraba, así como en el desprecio del arquitecto moderno hacia el eclecticismos del siglo XIX.

Se registraron en la época dos propuestas que se pueden calificar como corrientes invisibles, en el sentido de ampliación del universo de lo patrimonial y en el modo de intervención, que no siguió el paradigma arqueológico dominante, constituyendo interesantes antecedentes de lo que mucho tiempo después se denominaría "reciclaje" o "reuso y recreación virtual" respectivamente.

Una fue el proyecto de Revitalización del Mercado Central que realizó Vilamajó en 1926, basándose en un concepto amplio de monumento, definido no por una historia prestigiosa sino como "manifestación de la cultura de un pueblo".

Admirando la tipología del edificio, su programa y construcción originales, y pretendiendo recuperarlo para el uso público, Vilamajó proponía conservar y ampliar la plaza rodeada de pórticos, en la cual diariamente se armarían los toldos de colores para ofrecer productos agrícolas –uso que había desaparecido en ese entonces, convirtiéndola en un espacio inservible–; actualizándola y al mismo tiempo recuperando su función original. También ampliaba el edificio extendiéndose sobre la manzana vecina, más allá de la calle Yerbal, hacia la que había importantes portadas.

La actuación propuesta no seguía el paradigma arqueológico: una intervención fuerte transformaba la volumetría y actualizaba el viejo mercado en higiene y tecnología. En la parte alta ubicaba el "mercado tipo Halle", como un enorme hangar que contendría los puestos fijos donde se expenderían las mercancías que requerían una higiene y un manipuleo más complicado. Entre el mercado alto y el bajo ubicaba las instalaciones frigoríficas, como un cuerpo de elevada altura en cuyo coronamiento se disponía una *loggia* con frente al mar que antecedería los locales para restaurantes.

Vilamajó y la sustancia histórica de la ciudad

En 1931 Vilamajó polemizó con el arquitecto Octavio De los Campos a través de varios artículos publicados en el diario El Día. Vilamajó abrió la discusión criticando fuertemente la propuesta contenida en el Plan Regulador de 1930 de establecer un núcleo de gobierno nacional en el baricentro urbano, que alteraría la configuración histórica y el crecimiento de la ciudad futura.

Manifestaba allí un concepto clave: “urbanizar es exaltar la vida espontánea empleando las disciplinas para encauzar los distintos elementos de composición, en forma tal que la actividad ciudadana se desarrolle cómoda y agradablemente”. Este axioma de su pensamiento urbanístico se nutría de argumentos históricos y de analogías naturales: “Montevideo tiene los caracteres de una planta silvestre nacida en tierra fértil a la cual desde hace poco se le comienza a aplicar correctivos para encauzar la maraña que la ha invadido (...) Desde su iniciación fue la semilla de un país y de una ciudad privilegiada que creció como la condensación de la forma y lineamiento general de todo el territorio. Ese es el rasgo característico que le da personalidad a Montevideo como ciudad (...) La planta de origen sobre la cual está construida la ciudad es una trama llena de vida, llena de sugerencias que alientan a continuar la obra planteada naturalmente al desarrollarse el embrión sembrado en su península elegida por su fundador que por azar se encuentra en el eje del país. Insisto en la forma armónica y bella de su trama; trama que es un trasunto del país y de la posición geográfica de la ciudad; ciudad de la costa nacida en una península de esa costa (...)”

La primer duda que acudió a mi mente, fue, si era juicioso echar por tierra toda esa elaboración natural tan arraigada al lugar que le ha dado origen, para sentar las bases de otra ciudad construida alrededor de un núcleo, similar de las capitales de tierra adentro. A mi modo de ver el plan propuesto no plantea un futuro que sea continuación lógica del pasado”.

Vilamajó proponía, en cambio “un plan continuador, plan exaltador de la personalidad creada por el vivir, plan abierto siempre al porvenir. Eso es lo que debe ser Montevideo tal cual lo han iniciado los pobladores de sus comienzos y que debemos nosotros mejorarlo para legarlo al futuro”, intentando acrecentar “esa personalidad sin desviarla hacia soluciones de otra índole que creo perjudiciales, sobre todo cuando las formas buscadas se oponen por sus directrices al incremento actual como se produce en el plan propuesto al iniciar un núcleo central de desarrollo circular incrustado en la masa de la ciudad e invirtiendo artificialmente el núcleo proyectado, la dirección del crecimiento en toda la zona que se encuentra entre ese centro futuro y la península”.

En 1922, durante la beca en Europa que obtuvo recién egresado como ganador del Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, Vilamajó había presentado al Consejo de la Facultad –que la desechó–, la propuesta de realizar un plano regulador de Montevideo, proponiendo otorgarle un carácter monumental que la ciudad no poseía. Pretendía cambiar el aspecto monótono de la ciudad por medio de la creación de algunas perspectivas grandiosas a la manera de Haussmann que le dieran el carácter de ciudad moderna. Nueve años después, en su crítica al Plan Regulador, aparece muy distanciado de aquellas ideas urbanísticas, y en lugar de adscribirse a los criterios franceses se apoya en los valores históricos de la ciudad como guía para toda actuación.

Esa nueva concepción urbanística estaba basada en el respeto por la historia –respeto que manifestó siempre a escala edilicia–, pero también denotaba un fuerte compromiso con el presente, ya que su “plan continuador” se sustentaba en “geometría natural (legado del pasado) con cuya base se proyectará la ciudad veloz y diferenciada (ciudad actual)”.

Ver IHA: *Fascículo de Información* N° 3. 1963.

Ver Ponte, Cecilia: “Vilamajó y la sustancia histórica”. En *Julio Vilamajó. Disegni per l'arredamento*. Italia, 2004.

Vilamajó respetaba el edificio histórico, pero además le imprimía “la huella de su propio tiempo” al adscribirse al estilo neocolonial, entendido en ese momento como la arquitectura propia de América ⁽¹⁹⁾.

La propuesta de rehabilitación del Mercado Central, con su atención a la sustancia histórica del viejo edificio más allá de los valores que en ese momento definían la condición de monumento, denota que Vilamajó estaba manejando conceptos patrimoniales que aflorarían en el Uruguay mucho tiempo después.

Pero dicha propuesta se enmarcaba en su concepción urbanística, apoyada en los valores históricos de la ciudad. De acuerdo a ella, confrontó la abstracción de los trazados geométricos del Plan Regulador para Montevideo de 1930 –de iniciativa privada para la celebración del Centenario, realizado por los arquitectos Cravotto, De los Campos, Puente, Tournier y Ricaldoni–, mediante una concepción orgánica del desarrollo urbano, que metaforizaba en una planta silvestre.

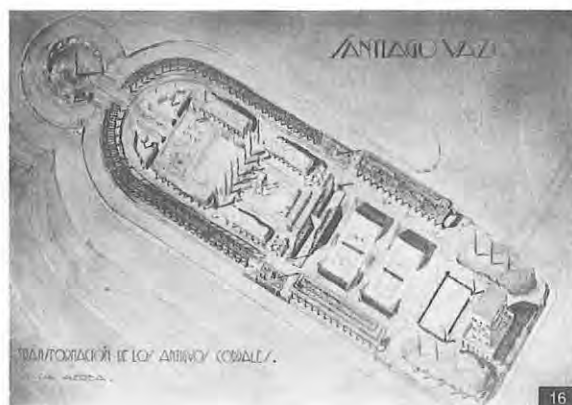
En 1931 Vilamajó polemizó fuertemente con De los Campos a través de la prensa, sosteniendo que el Plan Regulador alteraría la configuración y el crecimiento de Montevideo, al no respetar sus directrices históricas.

La crítica de Vilamajó connotaba una visión patrimonial de la ciudad existente totalmente opuesta a la que sostenía De los Campos, quien le respondía también desde la prensa: “nuestra ciudad no tiene un pasado arquitectónico que defender. Montevideo no es París ni Roma; pocos son sus edificios de significación (...) La continuación lógica del pasado nos interesa hasta donde no obstaculice los problemas del futuro, que urbanizar es mirar hacia delante”.

Vilamajó se revela con una coherencia que involucra la mirada urbanística y arquitectónica. Su pensamiento conforma una corriente invisible en la protomodernidad, que afloró en los años 30 con una consideración patrimonial de la ciudad toda y desde sus orígenes, y que recién cincuenta años después fructificaría en las propuestas del Grupo de Estudios Urbanos (GEU).

La otra propuesta catalogada como corriente invisible fue el “Anteproyecto de Urbanización del Pueblo

de Santiago Vázquez” de la Dirección de Obras Municipales, firmada por el arquitecto Mazzara, pero que probablemente fuera proyectada por Miguel Ángel Canale antes de su titulación (20). Este proyecto de 1929 proponía operar en un viejo matadero en desuso para crear un parque. Ésta fue una de las primeras intervenciones donde se propuso conservar los restos de edificios que habían perdido su uso original, a los que –sin tener valor de monumento– se les asignaba otro uso. Con una intervención que conservaba lo existente y le agregaba elementos notoriamente contemporáneos, se recreaban de manera virtual las antiguas formas perdidas. Además constituyó una de las primeras valoraciones de lo que más adelante se reconocería como “patrimonio industrial”.



Anteproyecto de Urbanización del Pueblo de Santiago Vázquez

El proyecto se proponía crear un polo de atracción turística “respetando en lo posible la edificación existente”, concepto de intervención inusual para la época en una arquitectura no considerada con valor de monumento histórico. Dentro de dicho proyecto se planteaba la “utilización de los Antiguos Corrales [del matadero] de Santiago Vázquez como centro de diversiones, respetando las vistas de los panoramas naturales” (1) con una atención señalada hacia el patrimonio ambiental.

El matadero de 1896 tenía un diseño en planta de neto corte académico –con una forma que recuerda los antiguos circos romanos– que definía una enorme “cancha” para albergar el ganado, circundada por un corredor que unía las numerosísimas reparticiones para la faena, pavimentadas y techadas como defensa frente al sol y la lluvia. Dos grandes galpones a los lados y la casa de la Administración, situada panópticamente en el eje, completaban la composición. Desde 1915 las críticas higienistas se referían a la falta de salubridad de la carne que se vendía en Montevideo, faenada “entre sangre, estiércol y barro”, hasta que en 1929 se suprimieron los corrales de abasto como parte del progreso de la industria frigorífica.

La Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) –propietaria y administradora del matadero– propuso lo que Mazzara denominaba “transformación de los antiguos corrales”, intervención que hoy se calificaría como reciclaje por recreación virtual. “Los viejos corrales de abasto con sus fuertes muros de piedra se convertirían en glorietas, y los pilones que sostenían el corredor en apoyo de pérgolas”. El espacio de la explanada original se destinaría a canchas para distintos deportes, que el público observaría protegido por las pérgolas que, invadidas por la vegetación, proporcionarían sombra. La casa de la Administración se convertiría en un Hotel, ampliándola en altura.

La mayoría de estas ideas –no se construyeron las canchas de deportes ni el hotel– se llevaron a la práctica cuando se ejecutó el Parque “Il República Española”, éste sí, de la autoría del arquitecto Miguel Canale. El parque, y el hotel de la Barra de Santa Lucía, conformaron uno de los polos que congregó todos los fines de semana y por largo tiempo a cientos de visitantes que disfrutaban del bellissimo paisaje (2).

Hoy el parque –declarado Monumento Histórico Nacional desde 1975– aunque alterado por la construcción de los accesos a Montevideo durante la dictadura –lo que generó protestas de los vecinos y del GEU– vuelve a integrar un nuevo proyecto urbanístico de la IMM.

1. Revista *Arquitectura* N° 151, pp. 159 a 177. SAU. Montevideo, junio de 1930.

2. Diario *El Día*. Montevideo, 11 de marzo de 1984.



Parque Il República Española

⁹ Revista *Arquitectura* N° IX. SAU. Montevideo, agosto – setiembre de 1915.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Esta discusión llegó al Parlamento a través de la intervención de Pablo Blanco Acevedo. Allí se creó una comisión presidida por José Enrique Rodó, para evitar que se otorgara el permiso de construcción de la Casa Spera, gestiones que no dieron resultado.

¹² En 1938 se creó el Instituto de Arqueología Americana en la Facultad de Arquitectura, cuya acta de constitución se firmó el 9 de agosto, incluyendo su reglamento, que establecía que funcionaría "sobre la base de la cátedra de Historia de la Arquitectura" y que tendría cometidos que denotaban un pensamiento patrimonial.

Estos cometidos serían "la investigación arqueológica, el fomento y estudio de los estudios con ellas relacionados", "la divulgación de los fines y beneficios de los estudios arqueológicos a fin de facilitar la acción pública del IAA", "el asesoramiento a los poderes públicos", "el estudio de proyectos de legislación referentes a la investigación en Arqueología Nacional y la conservación y restauración de los monumentos existentes", además de la organización de congresos y la gestión ante los poderes públicos para la realización práctica de lo resuelto en ellos.

El IAA estaba dirigido por un Consejo Honorario de once miembros: su director sería el titular de la cátedra, su subdirector el profesor adjunto de la misma, integrado también por el Decano de la Facultad y cinco personas elegidas por el Consejo de la Facultad. Además por el Director del Museo Histórico Nacional, el del Museo Histórico Municipal, un delegado de la Sociedad de Amigos de la Arqueología y un delegado del Instituto Histórico y Geográfico. (Tomado de las Actas del IAA).

¹³ Acta del Instituto de Arqueología Americana del 19 de agosto de 1938.

¹⁴ Ver ponencia **La dialéctica Turismo/ Patrimonio desde una perspectiva histórico arquitectónica**. Archivo IHA.

¹⁵ Arredondo, Horacio: *Santa Teresa y San Miguel: la restauración de sus fortalezas, la formación de sus parques*. El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1958.

¹⁶ *Revista Instituto de Urbanismo* N° 4. Montevideo, abril-diciembre de 1938. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

¹⁷ Este plan desarrollaba algunas directivas establecidas en el Plan Regulador de Montevideo de 1930 que Cravotto realizara junto a De los Campos, Puente, Tournier y Ricaldoni.

¹⁸ Cravotto, Mauricio: "¿Qué hacer con los vestigios que Colonia aún posee?" 25 de abril de 1936. IHA. Carp. 1277/1-2.

¹⁹ Ver ponencia **El eterno debate sobre el Patrimonio**. Archivo IHA.

²⁰ Dato proporcionado por los descendientes de Miguel Ángel Canale.



MODERNIDAD HISTORIOGRAFÍA OPERATIVISTA

“La tendencia operativista es la que discurre como coetánea de la modernidad más canónica, la dominada por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX y la que presencia –aunque fugazmente– una maduración del ideal hegeliano de articular un programa ético racionalista con un programa estético moderno, una mejor correlación entre modernización y modernidad, entre ética socialista-emancipatoria y estética racionalista. Aquí aparece el discurso operativista como el de una historia de esclarecimiento y apoyatura de dicho apogeo; una historia por tanto, dominada por selecciones (y exclusiones) arbitrarias y audaces y por la vocación de aportar –desde esta paradójica historia anti-histórica: en tanto una historia que absolutiza el valor de la innovación moderna– un sustrato teórico y tal vez, hasta una metodología de producción, al problema de llevar adelante el modo moderno de proyectar, un nuevo modo que necesita articular las novedades estéticas vanguardistas con los requisitos de inserción en el plano de la necesidad social y la esfera de lo público inspiradas en el cuadro evolutivo del welfare state”.

Roberto Fernández. “Construcciones históricas”



En la modernidad operativista convivieron cuatro paradigmas: uno conservador histórico/esencialista que continuó y amplió el paradigma anterior, uno disciplinar progresista moderno —que se convertirá en el dominante, determinando el pasaje de la protomodernidad a la modernidad patrimonial—, uno culturalista *avant la lettre* que retomó una corriente invisible permanente y la hizo aflorar como pensamiento alternativo, y una postura defensiva que amplió el concepto de patrimonio como corriente invisible.

La pervivencia y ampliación del paradigma histórico/esencialista estuvo representada por el historiador Juan Pivel Devoto, actor histórico complejo: por un lado su visión del patrimonio era de carácter histórico, filologista y objetual, pero ampliaba el universo a “los edificios vinculados a personajes históricos o representativos de una época”, yendo más allá de los ejemplos coloniales, como el caso de las casas de Batlle y Herrera, “dos personalidades tan importantes en la primera mitad del siglo XX” (21). Siendo ministro de Instrucción Pública, “inició una política para adquirir, restaurar y destinar a fines nobles los edificios que integran el patrimonio histórico nacional” (22).

Cuando en 1940 Pivel se hizo cargo de la dirección del Museo Histórico Nacional promovió que la sede del mismo se trasladara a la casa del General Rivera, para lo cual no se propuso su restauración sino su “adaptación”. La valoración de este edificio fue de carácter histórico, sin abrir juicio estético sobre la intervención. En cambio en la Casa de los Montero se propuso volver a la “fisonomía originaria”. Ambas albergaron museos con el objetivo de “salvar los lugares históricos destinándolos a conmemorar la vida cultural uruguaya”.

El aporte de Pivel, entonces, no se dirigió a las lógicas de intervención en edificios de valor desde el campo disciplinar de la arquitectura, aunque opinó con fuerza en la materia. Su gran logro fue valorar —y con ello salvaguardar— múltiples edificios históricos que se hubieran destruido, contribuyendo a “crear una conciencia colectiva cada día más alerta, capaz de entender que no se trata de venerar cuatro piedras viejas, idolátricamente, sino de salvar las raíces mismas

de la nacionalidad, que se hunde en la tradición y en la historia, y esa es una forma de vigorizar el espíritu nacional, de darle una vivencia de sí mismo” (23).

En 1950 se promulgó la Ley N° 11.473, de Homenajes a Artigas en el Centenario de su Muerte, que al mismo tiempo que conmemoraba esta fecha patriótica proponía dar principio a la conservación de los monumentos históricos del país. Decantando una larga serie de iniciativas previas —la actuación del Instituto de Arqueología Americana de la Facultad de Arquitectura a través del proyecto de Berro, la Sociedad de Amigos de la Arqueología, los esfuerzos de Pivel, etcétera— la ley dispuso la creación de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, atribuyéndole la tarea de conservación de la riqueza histórica y artística de la República, así como la de levantar un inventario de sus monumentos históricos (24). Esta ley resumió el espíritu dominante en las décadas anteriores con respecto al concepto de patrimonio, y le otorgó un marco jurídico que plasmó y precisó el establecido en el artículo 33 de la Constitución de la República.

Los principales actores históricos en el pensamiento dominante de la modernidad afín con la historiografía operativista, aunque con diferentes paradigmas de actuación —“arquitectónico moderno” y “de autenticidad” respectivamente—, fueron el arquitecto Aurelio Lucchini y el profesor Luis Bausero.

Lucchini protagonizó una “querrela” con los arqueólogos —desde el interior del propio Instituto de Arqueología Americana— a favor de la historia de la arquitectura como disciplina. El proceso, contado por él mismo (25), relata la superación de un instituto anacrónico y que se había constituido por casualidad en la Facultad de Arquitectura, por un Instituto de Historia de la Arquitectura. Para Lucchini el IAA no había aportado nada a la Facultad, excepto el informe sobre la Catedral: “el fruto del primer trabajo de investigación histórica documental realizado, para resolver un problema arquitectónico nacional, en el ámbito del Instituto que luego sería llamado de Historia de la Arquitectura”. Pese a su formación académica, Lucchini era —como tantos otros arquitectos uruguayos— un moderno. Logró



que en la Facultad la historia de la arquitectura venciera a la Arqueología porque confiaba en la utilidad de la historia para la formación de arquitectos modernos.

En la década del 60 los informes producidos por el Instituto dirigido por Lucchini denotan la incomodidad del arquitecto moderno frente a la conservación de los edificios del pasado. Un edificio antiguo, para ser conservado, debía ser sometido a un riguroso cuestionario sobre sus valores arquitectónicos o históricos. Si no cumplía todos los requisitos podía ser demolido, pero no sin ser antes ampliamente documentado en el archivo del Instituto (26).

Lucchini mantenía el concepto del monumento como hecho excepcional. Pero no era ésta tarea sencilla: "¿Cómo se hace para determinar, no los edificios que tienen valor histórico —ya que esto sería muy fácil hacerlo— sino los edificios que tienen un valor artístico indudable? En esto, también, hay un valor absoluto y un valor relativo. Por ejemplo, yo recuerdo muy bien cuando se planteó el asunto de la demolición del Mercado Central, oportunidad en que no hice cuestión fundamental en que fuera o no demolido. A mí me parece que defender un edificio viejo por el hecho de ser viejo, es un error absoluto. Salvo casos muy especiales —a nadie se le hubiera ocurrido demoler el Partenón— se debe proceder muy cautelosamente. Pero, en general, hay una serie de causas de índole social, o de índole económica que afectan a la comunidad que hacen justificable la modificación y la obra de demolición de determinados edificios. Por ejemplo, en el caso que estamos citando [la demolición del Mercado Central] había algo muy importante que era el planteo urbanístico que se estaba realizando en esa zona. Que después se haya hecho o no, ese es otro problema" (27).

Lucchini expuso con claridad su pensamiento (28) sobre las funciones del IHA y su concepto de patrimonio: no se puede establecer cánones para la actuación que censuren —como las "Cartas del Restauo" que imponían a nivel mundial unas normas que eran sobre todo un cúmulo de prohibiciones—, dada la relatividad del tema. Ponia como ejemplo las razones por las que no defendió el Mercado Central, que parece haberle quedado como

La reconversión del Instituto de Arqueología en Instituto de Historia de la Arquitectura

Lucchini no realizó en la Revista *Perfiles* (1) —como sí lo hizo Arredondo en su momento—, un relato heroico de su papel. Contó lo ocurrido como un historiador "objetivo", pero su propia actuación, que fue protagónica en el cambio, no aparece con su nombre. El proceso de transformación fue contado por Lucchini en tres etapas: en 1942 el Consejo de la Facultad "cambió la composición del Consejo Directivo Honorario del Instituto integrándolo con miembros natos más proclives a los estudios históricos". En 1946 reorganizó las estructuras de los institutos y suprimió los Consejos Directivos Honorarios, y desde entonces fueron dirigidos por el Director y el Subdirector —el catedrático y el adjunto de la cátedra de Historia de la Arquitectura—, "pero mantuvo el campo arqueológico, en lugar del histórico". Esta "anomalía" fue resuelta en 1948 cuando se aceptó el memorandum del Director del Instituto —que era él, Lucchini (2)—. En dicho escrito sostenía que las funciones del Instituto se habían dirigido a solucionar los problemas de la cátedra de Historia y que "las reales funciones del organismo considerado son las de un Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad, quedando excluidas de sus actividades el fomento y desarrollo de la Arqueología".

En 1950 el Consejo Directivo Central ratificó el reglamento del Instituto donde se establecían sus cometidos: "la enseñanza de la Historia de la Arquitectura; la investigación de los problemas propios de la Historia de la Arquitectura; el asesoramiento al Consejo en los asuntos de interés público que éste reclamare y que tuvieren relación con la Historia de la Arquitectura" (3).

Pensaba en la formación de arquitectos modernos "con arreglo a un enfoque teórico renovador, no arqueologizante ni tampoco culturizante, que maneje la historia con sentido crítico, como medio apto para explicar el modo según el cual se fueron conformando en el pasado las causas que hoy son determinantes de problemas a los que debe dar respuesta la arquitectura; para hacernos conocer las soluciones que en el pasado dio la arquitectura a los estados sucesivos de dichos problemas y para comprender las insuficiencias de las soluciones dadas en los momentos en que debieron ser reemplazadas. Entonces el uso con criterio arqueológico o cultural de la Historia para cumplir la tarea creativa del arquitecto de nada sirven, interesando en cambio otro modo de usar los conocimientos pretéritos que escapa al ámbito arqueológico, se interna en el más amplio de la Historia, lo supera y se sitúa en el crítico—histórico. La Historia manejada con sentido crítico reemplaza entonces a la arqueología y a la historia pura en una tarea que no es ya la de imitar los edificios antiguos sino la de crear otros nuevos: los que surjan de aplicar las conclusiones y propuestas formuladas por la Teoría de la Arquitectura contemporánea (...). En este sentido la creación de la cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional significó el reflejo, en el ámbito de los estudios histórico—arquitectónicos del reemplazo operado en el campo de la teoría arquitectónica de los conceptos arqueologizantes y culturizantes por el concepto crítico" (4).

1. Lucchini, Aurelio: Revista *Perfiles* N° 1. Montevideo, 1986. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

2. Nota 337/948. IHA. Carp. Adm. 772/7—8. Dirigida al "Director del IHA prof. Aurelio Lucchini".

3. Asimismo se establecía que:

"El personal del IHA será docente, técnico y administrativo.

Docente: director y subdirector.

Técnico: personas designadas para encargarse de los trabajos de índole específica a la finalidad del IHA".

"Art.3— El director ejercerá el cargo de profesor titular del curso de historia de la arquitectura".

"Art.4— El subdirector ejercerá el cargo de profesor adjunto de historia de la arquitectura".

4. Lucchini, Aurelio: Op. Cit.

La visión patrimonial de Lucchini

Cuando el Consejo de la Facultad solicitó a Lucchini su opinión sobre la intervención en un edificio de Vilamajó —con el fin de convertir los ex Almacenes de la Confitería Americana en la Biblioteca Artigas Washington—, él decidió informar *in voce* y no por escrito. Y en este informe aflora con claridad su concepción respecto a las funciones del IHA y respecto al patrimonio: "(...) es éste un tema relativo a conservación de edificios y no es de mi especialidad. Yo no he sido arqueólogo, ni soy ni quiero serlo, y, tampoco, restaurador de edificios. Son cosas distintas. (...) El IHA es, especial y fundamentalmente, un Instituto de historia y fue una decisión, de las primeras que tomó el Consejo cuando yo tomé a mi cargo su Dirección, el quitarle el sentido arqueológico y darle un sentido puramente histórico. Naturalmente, esto hace que los que estamos actuando allí tengamos una limitación para dilucidar con respecto al tema de conservación de edificios que se consideran de valor histórico para el país". Agregaba que esta consulta, si bien puntual, anunciaba "otro problema más de fondo (...). Y es cómo se puede hacer para cuidar del patrimonio artístico del país. (...). Problemas de esta naturaleza [crear leyes o normas generales para la intervención], no son problemas que puedan ser resueltos en la práctica, sino que son casos muy precisos y concretos. Tienen una naturaleza muy delicada, y son parecidos en cierto aspecto a la censura (...). Uno puede estar de acuerdo, en ciertos casos, en que determinadas cosas o determinados derechos se manejen, con ciertas restricciones, pero ocurre que cuando uno piensa cómo deben llevarse a cabo, se llega a la conclusión de que es preferible que queden así que establecer limitaciones.

Es éste un problema muy delicado, y yo pienso que, en definitiva, solamente, se puede alcanzar una buena solución por la vía de un nivel cultural general que, lamentablemente, no se tiene. Yo no sé, exactamente, cuál es la solución [al problema general del patrimonio]. No creo mucho en las leyes cuando esas leyes no están acompañadas de un *substractum* que haga viable su aplicación. De nada vale que se establezca una ley que pretenda proteger a los edificios históricos o de valor artístico. (...) aun en el caso de que se aprobaran estas leyes que puede llegar a dar un instrumento útil, siempre surge la dificultad de determinar cuáles son o no los edificios y cuáles los que, a pesar de tener un cierto valor, deben, en determinado momento desaparecer".

"Pienso que, tal vez, la incidencia que pueden tener algunas organizaciones, como los mismos firmantes de esta nota constituidos como órgano, puede ser importante, y puede llegar a lograrse soluciones con mayor facilidad (...) buscando una ilustración, una educación de la gente. Se puede, de esta manera, crear el clima necesario para cuando sea el momento oportuno, defender ciertas obras".

Lucchini continuaba diciendo en su informe: "Creo que hay que tomar como una realidad, la necesidad de modificar los edificios, sobre todo cuando hay imperiosas necesidades en juego. Pero hay que hacerlo con gente que tenga conocimientos y, sobre todo, en esos casos, hay que ser arquitecto, un verdadero arquitecto que sepa hacer las cosas. No quiero decir que tenga título, sino que sepa, realmente, realizar los trabajos".

Denotando la difícil resolución de la tensión permanencia/cambio y el peligro de la preservación a ultranza, ponía un ejemplo alemán en el que una organización que fomentaba la conservación de los valores nacionales había defendido tan bien algunas obras que "como consecuencia, impidió el avance de la arquitectura renovadora de Alemania en ese momento".

Transcripción parcial del informe *in voce* realizado al Consejo de la Facultad en 1970, ante la solicitud de éste a partir de una consulta sobre la remodelación de los ex almacenes de la Confitería Americana de Vilamajó para ser convertida en Biblioteca Artigas Washington.

una culpa.

Justificaba su demolición a partir de un planteo urbanístico: la defensa de un edificio que según el informe del IHA no tenía valores artísticos no podía detener un proyecto moderno, frenar el avance de la arquitectura "renovadora".

La intervención era según él una acción proyectual, un neto hecho de arquitectura que debía ser realizado por "un verdadero arquitecto que sepa hacer las cosas".

Lucchini, en definitiva, no planteaba ninguna solución técnica, sino vías para la actuación futura y la educación del público. Con esta opinión, parece estar anticipando la labor didáctico/defensiva del GEU a fines de los 70.

Bausero representa en la modernidad operativa el pensamiento ortodoxo, ciñéndose estrictamente a un canon internacional de actuación desde el que juzgó con implacabilidad las acciones e intenciones en materia de restauración. Profesor de Historia Antigua, había estudiado Arqueología Clásica y Restauración de Monumentos en la Universidad de Roma, y actuado incisivamente en la Sociedad de Amigos de la Arqueología, en la que Arredondo era figura protagónica y representativa de la tendencia contraria. A pesar de este contrapunto, ambos —como también Pivel— dado que no manejaban los instrumentos propios de la arquitectura, debatían afiliándose a normas de actuación establecidas y no enfocaban el tema como un problema proyectual.





La Puerta de la Ciudadela

La actuación operativa concreta de Bausero fue el asesoramiento respecto al traslado de la Puerta de la Ciudadela a su actual ubicación, siguiendo el paradigma de la restauración crítica formulado por Cesare Brandi (1), aunque conservando una ortodoxia en los procesos en la que pervivían las pautas del restauro científico de Boito.

La puerta era el único elemento auténtico que había sobrevivido del conjunto defensivo de la Ciudadela. Esto se debió a una orden del coronel Lorenzo Latorre para salvarla de la demolición, que Santos consumó en 1882 rearmándola en la fachada de la Escuela de Artes y Oficios. En este rescate aflora una valoración patrimonial destacable e inusual, ya que la enorme mole de la Ciudadela –que mutilada pervivía como mercado– ocupaba la mitad de la actual Plaza Independencia y la opinión pública la veía como un obstáculo obsoleto que debía desaparecer.

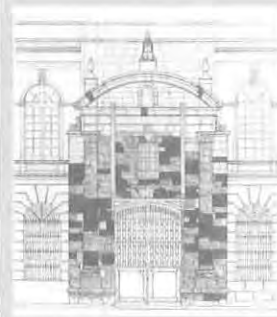
Bausero redactó en 1957 un informe para la Sociedad de Amigos de la Arqueología sobre el traslado a su lugar original expresando: “La moderna restauración de monumentos (entendida ella como ciencia de vivo y profundo estudio) exige en el día de hoy una neta posición contraria a la creación de falsas reconstrucciones estilísticas y tiende hacia una clarificación de todo acaecer histórico”, citando las “consideraciones sobre la Reunión de Expertos congregados en la UNESCO (Sites & Monuments, 1950)” (2). Insistía en volverla a su estricto lugar original, en la distinguibilidad de la intervención contemporánea, en un rotundo rechazo a toda reconstrucción –se había considerado solucionar el reverso perdido con una réplica–, y en la conveniencia didáctica de señalar en el pavimento el contorno de la Fortaleza.

En esta intervención, la tensión falso/auténtico se resolvió a favor de la autenticidad: los elementos nuevos de la cara oeste se señalaron con un rayado especial, y la cara este –proyectada por el arquitecto Monestier– era claramente moderna. Pero la existencia de aspectos apócrifos fue, de todos modos, inevitable, dado que la Puerta de la Ciudadela no había estado en su sitio durante siete décadas. No volvió a su exacto lugar originario, con un 80% de sus piedras auténticas, aunque muchas colocadas en lugares no originales. Volvió en situación asintagmática, ya no como un vano que perforaba un muro, sino como un de arco de triunfo. Volvió resemantizada como la “Puerta de la Ciudad Vieja” que nunca fue.

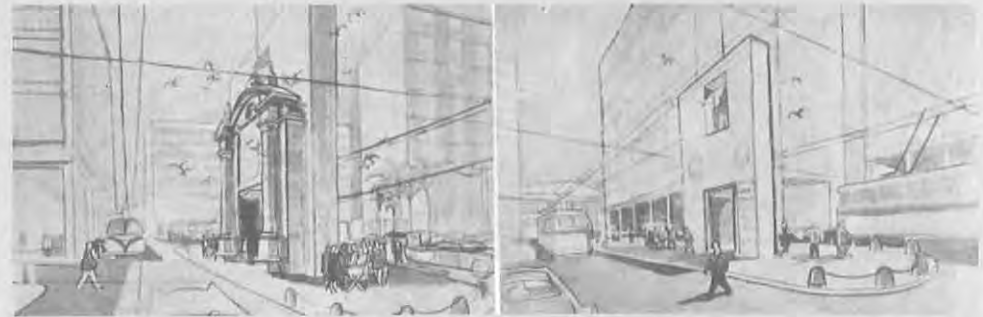
Este ejemplo pone en evidencia las limitaciones de la restauración crítica: mantener la autenticidad material según todos los puntos establecidos por Brandi no asegura la conservación del significado original del monumento.

1. Ver ponencias Artigas en el concepto de patrimonio arquitectónico. Entre la devoción por la materia auténtica y la función exultante de lo falso y El Eterno debate sobre el Patrimonio.

2. Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología T. XV, pp. 451 a 462. Montevideo, 1957.



Esquema de piezas originales



Proyecto de Monestier para la Puerta de la Ciudadela



Los contrafuertes de la Catedral

El debate sobre los contrafuertes de la Catedral, iniciado en 1915 con la construcción de la Casa Spera, reapareció en la década del 60, pero en referencia al proyecto de su demolición, propiciado por Pivel Devoto. Las voces discordantes provenían de Bausero y del arquitecto Álvarez Lenzi: argumentaban a favor de la conservación de la Casa Spera, por considerar que este “agregado” confería valores históricos y estéticos a la Catedral, que era un ejemplo representativo del Art Nouveau en Montevideo, y planteaban la hipótesis de que las construcciones entre los contrafuertes estaban previstas en el plano original. Citaban ejemplos europeos de monumentos prestigiosos en los que se había respetado el agregado de aportes de distintas épocas, y proponían una intervención que mantuviera la Casa Spera con destino a museo religioso.

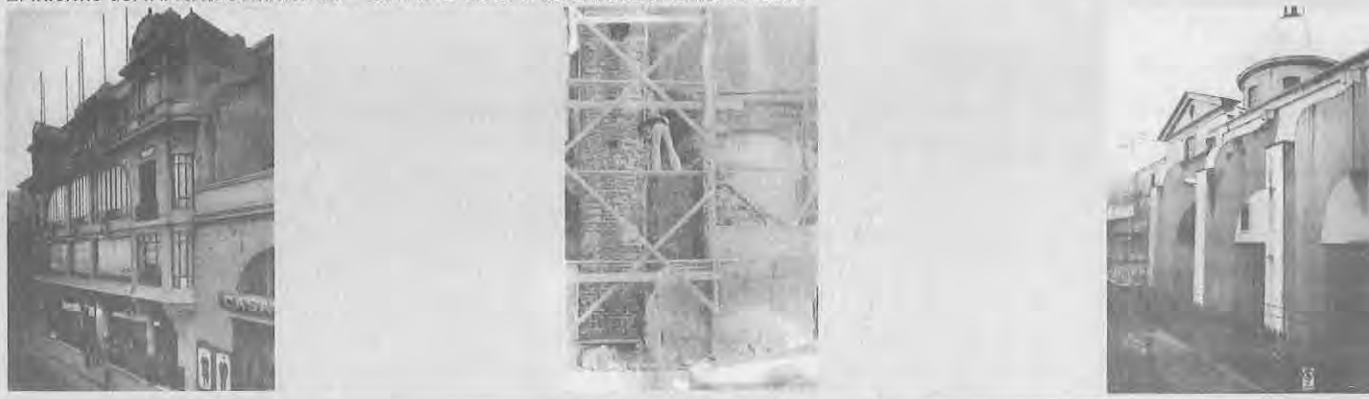
Pivel, que logró la expropiación de esos predios para demoler las construcciones e iniciar obras para restablecer el carácter original, era partidario convencido de la liberación de todos los agregados posteriores privilegiando un momento de la historia del edificio en detrimento de los otros. El debate se resolvió en 1965, cuando el Consejo Nacional de Gobierno decidió la demolición de la Casa Spera, que los contrafuertes quedaran a la vista, que sobre la alineación de la fachada se colocara una reja de hierro –colonial apócrifa– diseñada por el arquitecto Lerena Acevedo –presidente de la CNMH–, y que en el espacio entre contrafuertes se realizaran obras de jardinería (1).

En los 80 el GEU consideró esta “liberación” de la Catedral como un ejemplo de pésima actuación en el Patrimonio. Y actualmente, cuarenta años después de la demolición, la Comisión de Patrimonio considera un error histórico esta intervención –que convirtió en “zona muerta” un tramo significativo de la calle Sarandí– y vuelve a plantear la posibilidad de recrear –no reconstruir– las construcciones entre los contrafuertes. En 2003 la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) solicitó la opinión del IHA, el que respondió luego de un debate disciplinar interno: “Se entiende que la superación de la situación actual, en una visión patrimonial contemporánea, pasa por encontrar una propuesta de rehabilitación que acompañe el cambio de significado del entorno del Monumento. Es el significado presente de un bien lo que permite que sea apropiado y disfrutado por la comunidad, otorgándole verdadero sentido como patrimonio. El IHA propone entonces, para enfrentar este singular desafío, que se realice un concurso abierto de ideas con el objetivo de rehabilitar el lugar, ya sea como ámbito construido o como espacio abierto” (2).

Durante casi un siglo este debate aparece como un tema cíclico que evidencia el carácter opinable de toda actuación en el monumento y en su entorno.

1. Pivel Devoto, Juan: *La Conservación de los Monumentos Históricos Nacionales*. Ministerio de Instrucción Pública y Social. Montevideo, 1967.

2. Informe del IHA a la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Junio de 2005



Cuando se creó el Consejo Ejecutivo Honorario de las obras de Preservación y Reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento, Bausero señaló la antinomia encerrada en el propio nombre, aplaudiendo la preservación pero condenando el peligro de la reconstrucción, que consideraba un imposible –como había sostenido Ruskin– aunque existieran documentos, porque “es la vida, el tiempo, la poesía del monumento que no puede encerrarse dentro de ningún cartapacio”. Opinaba que cada generación debía manifestarse en un sentido vital, y que los restauradores “creen en el milagro de la reversibilidad del tiempo y no han puesto su fe en las posibilidades de su propio mundo”. Consideraba una mejor solución construir algo nuevo que reconstruir, coincidiendo con Annoni cuando expresaba que “es preferible que un nuevo grupo de construcciones sustituya (...) al monumento destruido” (29).

Las discrepancias generadas entre el Consejo Auxiliar de Colonia y la Sociedad de Amigos de la Arqueología –de la que Bausero era integrante–, muestran el debate siempre planteado en torno a los modos de intervención.

La Sociedad de Amigos de la Arqueología consideraba, a instancias de Bausero: “En los casi tres siglos de historia de la Colonia del Sacramento, no son los años más alejados los más importantes ni menos importantes los más nuevos. Se buscará valorizar los testimonios de interés de su integral curso histórico, sin rechazar ninguna época, y no se renunciará en las integraciones necesarias a la franca modernidad, obrando sin miedo y desconfianza en nosotros mismos y actuando con la fe más firme en el periodo actual”. Esto muestra una confianza absoluta en la arquitectura de su época, a la vez que una postura moderna en tanto consideración del monumento como la sumatoria de todas sus épocas.

En un artículo titulado *Entre la Reconstrucción Total y el Tabú de la Intocabilidad* (30), Fernando Assunção, integrante del Consejo Honorario de Colonia, contestaba estas apreciaciones señalando el antidogmatismo de su actuación, realizada “con las posibilidades uruguayas (...) utilizando sin prejuicio aquellas técnicas [para] llegar a aquellas realizaciones que el buen tino aconseja”.

Señalaba que el argumento de la Sociedad se apoyaba en ejemplos internacionales de “edificios donde la modernidad ha entrado a transar con la parte que quedaba ruinoso de la antigua, y ellos se refieren concretamente al caso de la Catedral de Coventry, al Parlamento de Viena, (...). Nosotros podríamos contraponer en la otra escuela la Catedral de Reims, el caso de Varsovia, a saber cuántas piedras de Notre Dame son las auténticas (...). Allí se han realizado importantísimas, formidables obras de recuperación y valorización, desde el punto de vista histórico, arqueológico, arquitectónico, y urbanístico. Sin caer en aquello de inventar ruinas inexistentes”. Pragmático, ecléctico, el Consejo no se afilió a ninguna de las “escuelas de restauración” con exclusividad.

Refiriéndose a la restauración del Palacio Taranco, en 1997 Bausero continuaba con su prédica en contra de “reconstruir el pasado que ya no es, y no pensar en el hoy y en el futuro”.

Criticó lo realizado en una “larga serie de pésimas reconstrucciones: Fortaleza de Santa Teresa, Cuartel de Dragones de Maldonado, Cabildo de Montevideo, Catedral de Montevideo, Casa de los Vázquez...”. Reclamaba “el mirar hacia adelante, que se piense y crea en los técnicos de hoy, en los modelos de hoy, en las señas de hoy” (31).



22

La recreación de Colonia del Sacramento

Este caso pretendió la rehabilitación de un centro histórico degradado y la tutela para la memoria colectiva de una “atmósfera” del siglo XVIII atípica en el Uruguay –dado su origen como avanzada portuguesa, alejado del damero tradicional de las Leyes de Indias–. Fue declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad en 1995, si bien había sido preocupación de Mauricio Cravotto y Durán Guani desde 1917 y pasión del arquitecto Odriozola durante toda su vida.

Dos intervenciones habían afectado fuertemente su configuración primigenia: la demolición de las murallas en 1829 –como ruptura simbólica de la nueva república– y la apertura en 1923 de la Avenida General Flores, que alteró traumáticamente su traza (1). Pero igualmente había pervivido la escala de sus edificios y espacios urbanos, conformando un ambiente fruibler, a la manera romántica. También habían sobrevivido ejemplos arquitectónicos significativos del sincretismo de las culturas portuguesa y española. Después de varios intentos para su protección legal, en 1969 se creó el Consejo Ejecutivo Honorario de las Obras de Preservación y Reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento (2), logrando la declaración de Monumento Histórico Nacional y elaborando un plan básico de obras.

La intervención, como lo declarara el presidente del Consejo Honorario, fue filosóficamente ecléctica: “La tarea no podrá ser propiamente de arqueólogos en el estricto sentido de estas funciones técnicas, ni tampoco de decoradores teatrales, de historiadores de la arquitectura o de taumaturgos, pero deberá participar, en alguna medida, de todo ello para lograr no una ciudad fantasma (...) [sino] estética pero también históricamente valedera”. Enunciaba el propósito de “no embanderarse con ninguna de las escuelas”, citando a las que defendían la reconstrucción total [seguidores de Viollet-le-Duc] en oposición a las que preconizaban la intocabilidad de los testimonios históricos [herederos de Ruskin]. Según Assunção no se podía por tanto utilizar un único método para la restauración, debido al valor individual de cada obra, resolviendo la tensión estético/histórica en cada caso particular (3).

En las actuaciones concretas es posible encontrar todos los tipos de intervención sobre material histórico, tendientes a recuperar la imagen global del conjunto: preservación, reconstrucción, recuperación, recreación, refuncionalización, rípristino, restauración crítica, inserción de obra nueva, invención de signos antiguos.

Lo que primó fue el concepto de ambiente enunciado por Gustavo Giovannoni, como definición urbana visual contenedora del monumento aislado. El criterio general de intervención fue cuasi de restauración pictórica, deudario de la interpretación romántica del pasado que intentaba potenciar la condición pintoresca del antiguo aspecto, y así se trabajó en las viejas calles, como la de los Suspiros.

Se reconstruyó la muralla siguiendo el estricto mandamiento boitiano de la distinguibilidad, aunque no con su espesor original de varios metros, debido a que para ello hubiera sido necesario demoler posteriores casas italianizantes que se habían levantado sobre la traza. El Portón del Campo –puerta de la muralla– se reconstruyó siguiendo los principios científicos de la anastilosis, pero también en el plano, sin su espesor original.

Hubo actuaciones de liberación de añadidos posteriores, como en las ruinas de la Capilla del Convento de San Francisco, donde se demolieron obras decimonónicas y contemporáneas, aunque se conservó la torre del Faro del siglo XIX.

En la Plaza Manuel de Lobo se mantuvo la estructuración en diagonal definida desde la demolición de la Casa del Gobernador en 1911; pero al mismo tiempo se dejaron aflorar las antiguas fundaciones de ésta que, a modo de huellas, permiten hoy la construcción mental del edificio en un recorrido sobre pasarelas de madera.

Continúa en página siguiente

La recreación de Colonia del Sacramento (continuación)

Antiguas casas portuguesas –como la de Nacarello– fueron expropiadas y restauradas. La Casa de Lavalleja, en cambio, se “inventó” desde cero. En la casa del Virrey se reconstruyó por anastilosis una ruina, conservando el poder connotativo romántico de la arquitectura vencida por el tiempo. Antonio Cravotto proyectó una reconstrucción virtual de la Casa del Gobernador –a la manera de Venturi para la Casa Franklin–, a partir de criterios arqueológicos rigurosos. Odriozola intervino en 1970 en la Casa Berrino de 1750, con un lenguaje moderno contundente que convive con el original portugués, con una cubierta plana que no reconstruye la primigenia a dos aguas, lo que denota libertad de proyectación y confianza en la arquitectura de su momento. Assunção, en cambio, realizó un “falso storico” en su vivienda de obra nueva con la imagen de un “rancho portugués”, actitud condenada por Bausero, pero tolerada por la cultura posmoderna que acepta la escenografía inventada mediante el juego con los lenguajes históricos. Este proceso de revitalización provocó –como también en Bahía y otras ciudades– la sustitución poblacional, y Colonia se convirtió en una ciudad de fin de semana para los turistas argentinos.

El Consejo Honorario utilizó como instrumento básico el inventario de 1988, que determinaba las posibilidades de intervención en cada caso, y que se sigue utilizando todavía, estando prevista su actualización para 2005. El arquitecto Andrés Mazzini –cosupervisor del inventario de 1988 y secretario de la Comisión de Patrimonio como delegado titular por la Universidad de la República– considera que todo lo realizado antes de la declaración de UNESCO fue de mayor importancia que luego de ella, debido a un desgaste en la gestión por la desaparición de figuras notables, y también por falta de recursos. Después de la declaración de UNESCO se produjo una exagerada protección de lo existente, declarando Monumento Histórico Nacional cada uno de los padrones del barrio histórico, con un concepto abarcativo discrepante con el de inventario –que establece protecciones a lo que tiene valor y condiciona lo que no lo tiene en función de lo valioso–.

La recreación de Colonia aparece enmarcada en una consideración estrictamente visual o epidérmica del ambiente, consolidando una mentalidad basada en una supuesta coherencia de imagen, que propició la mimesis desde el mismo Consejo, y la intervención en obras sin valor patrimonial con recursos lingüísticos historicistas. Esto se contradice con el principio de la autenticidad, que es una guía para la acción establecida por UNESCO para el Patrimonio Mundial. Se generó una desfiguración del quehacer arquitectónico –que no siguió interviniendo como en la emblemática Casa Berrino de Odriozola–, y también un desconcierto en la población ante la aparición de signos contemporáneos. Éstos se manifiestan por ejemplo en la intervención en una casa de la calle San Pedro de la arquitecta Alma Odriozola en 2005, que, aprovechando un muro de piedra perimetral preexistente dispone un techado independiente separado del muro por una faja de vidrio continua, y la gente se pregunta cómo fue posible que se permitiera una intervención así alejada del lenguaje historicista.

Si la declaración de UNESCO subrayaba como valor la pluralidad del barrio histórico en tanto lugar disputado entre españoles y portugueses –pervivientes en su traza, escala y parcelario–, también consideraba un valor la presencia de testimonios de todos los periodos de la historia. ¿Cómo puede entonces ser aceptable que la arquitectura contemporánea no tenga lugar en Colonia, en aras de preservar a ultranza la imagen colonial? (4)

1. Mazzini, Andrés: *Inventario Básico del Patrimonio Arquitectónico de Colonia del Sacramento y de los Monumentos Históricos del Departamento de Colonia*.

2. Constituido por Assunção (presidente), arq. A. Cravotto, arq. Terra Carve, coronel Pampillón, arq. Odriozola, capitán Miranda, arq. Fernández Blixen.

3. Consejo Ejecutivo Honorario de las Obras de Preservación y Reconstrucción de la Antigua Colonia del Sacramento. Informe para la solicitud de integración a la lista de Bienes de la Humanidad de la UNESCO.

4. Entrevista al arquitecto Andrés Mazzini realizada en agosto de 2005.

Ver Ponte, Cecilia: *Arquitecturas de Fin de Siglo en el Uruguay. La presencia del pasado*. 1998. Avance de investigación. IHA, Farq, UdelaR. Inédito.



La historia del Viejo Mercado Central constituye un ejemplo ineludible de la confrontación entre el concepto de patrimonio de la modernidad y la emergencia de una nueva sensibilidad que, convertida en una suerte de resistencia más culta que popular, enfrentó duramente y desde distintos ámbitos el proyecto de su demolición. El pensamiento oficial, propio de la modernidad operativa, era el de que el pujante avance de la ciudad moderna no podía detenerse por la presencia de un edificio del pasado si éste no era capaz de demostrar sus cualidades excepcionales, que no se reconocían en el Mercado.

Se proyectó un edificio moderno para su sustitución, pero un grupo de ciudadanos promovió un movimiento tendiente a la conservación de lo que quedaba en pie del Mercado Viejo. Estudiantes, profesionales, periodistas y artistas fundamentaban la conservación desde el plano sentimental, estético o histórico/documental.

Esta acción marca un cambio cualitativo en el concepto de patrimonio, que va más allá del prestigio del monumento y se liga al concepto de identidad construida por el consenso de múltiples actores. La movilización para su preservación atacaba una decisión oficial con respaldo académico, haciendo emerger la idea de que la gente sin responsabilidad de gobierno o sin conocimientos específicos tenía derecho a opinar sobre cómo se actuaba en su ciudad y qué edificios merecían ser conservados.

Si bien el debate sobre qué hacer con el Mercado Central tuvo gran repercusión pública, el pensamiento que condensaba la defensa se puede considerar como una corriente invisible, porque después de aflorar con contundencia, permaneció subyacente hasta volver a emerger al final del periodo de facto.

En contraposición a esta acción defensiva, el IHA –al que se solicitó opinión académica– había informado sobre las cualidades del Mercado en 1964. Después de un primer informe del arquitecto Alvarez Lenzi que recomendaba su conservación reconociéndole “valores formales y de tradición”, un segundo informe elaborado por la arquitecta Otilia Muras hacía un juicio reductivo, “interrogándolo” desde el punto de vista funcional, técnico y lingüístico. Señalaba que el Mercado había tenido valor histórico cuando formaba parte de un

El Mercado Central

El Teatro Solís –siempre valorado como monumento–, fue adquirido por la IMM y se convirtió en 1937 en el foco de un proyecto urbanístico moderno –afín al de Cravotto para la Ciudad Vieja– que incluía la demolición del Viejo Mercado Central. En 1957 se anunció esta “sentencia de muerte”, fundamentándola en que el Mercado no se adecuaba “ni a las nuevas concepciones arquitectónicas para este tipo de edificios, ni al conjunto edilicio de la zona, ni a las necesidades de la época actual”. Este juicio denota el peso de la apreciación estética en la selección del patrimonio, negativa en ese momento hacia la arquitectura del siglo XIX, decidiéndose la “sustitución por otro edificio más apropiado”, léase moderno. Monestier –arquitecto del Concejo Departamental–, proyectó el mercado nuevo, que una vez terminado, habilitaría la demolición del viejo.

A pesar de que el IHA no le reconoció “valores excepcionales”, la acción de un grupo de ciudadanos logró la defensa de lo que aún quedaba en pie. Entonces Monestier reformuló su primer proyecto, conservando parte del viejo mercado para actividades culturales. Ambos edificios se conectarían por una plaza multifuncional. Citando ejemplos internacionales como The Cannery, se conjugaba la preservación y revitalización de un edificio histórico con la creación de un elemento urbano dinámico donde se armonizarían funciones comerciales y artístico culturales. Cada edificio hubiera sido portador del lenguaje de su propia época, y la riqueza del conjunto radicaría en ese diálogo histórico.

Una Comisión Asesora, que estudió el anteproyecto, recomendó igualmente la demolición en 1966. La fundamentación se basaba en “aspectos urbanísticos”: acceso directo a la Rambla que facilitaba la conexión de la Ciudad Vieja con el resto de Montevideo, la posibilidad de crear áreas de estacionamiento, la promoción de la renovación edilicia.

Ese mismo año, el entonces político y periodista “J.M.S.” –Julio María Sanguinetti– (1) defendió la conservación, y así comentaba una fotografía de la época: “el pórtico del Viejo Mercado destaca su belleza neoclásica sobre la lámina de vidrio y aluminio del edificio Ciudadela. Dos estilos, representativos de dos concepciones de la vida y del arte. Ese encuentro dialéctico es el fundamento del quehacer colectivo que es una ciudad, diálogo éste que hay quienes quieren impedir tirando abajo una de las más importantes obras de la vida civil montevideana del siglo XIX”.

La derrota que sufrió Sanguinetti con la demolición del Mercado pudo haber actuado como desencadenante de su impulso a la ley 14.040 que creó la Comisión del Patrimonio, aunque treinta años después, ya como presidente de la República, parecería haber olvidado sus argumentos sobre la ciudad como diálogo de épocas, al atacar con fervor la Plaza 1º de Mayo, como un proyecto “que está totalmente desinsertado del entorno, que no se conjuga con el ambiente que rodea al Palacio Legislativo, que corta perspectivas urbanas que en ese lugar eran fundamentales” (3).

1. Diario *Acción*. Montevideo, 6 de junio de 1966.

2. Ver ponencia **El eterno debate sobre el Patrimonio** y su Addenda 2005. Archivo IHA.

3. Semanario *Brecha*. Montevideo, 1 de agosto de 1996.



Dieste: San Pedro de Durazno y depósito Julio Herrera y Obes

"En el año 67 se quemó la cubierta de la nave central de esta iglesia, construida en el siglo pasado y reelaborada en la década del 40. La arquitectura del atrio y la fachada, partes no dañadas, es bastante indefinida; unseudorrománico no mal proporcionado, que podría mejorarse bastante sin grandes gastos.

Se nos pidió que techáramos de nuevo la nave central, con una bóveda de ladrillo. Por razones en primer lugar económicas, aconsejamos demoler las naves laterales y construir de nuevo todo el cuerpo de la iglesia, utilizando las fundaciones de las paredes laterales y dejando la fachada y el atrio como estaban.

Decía el párroco, y lo encontré razonable, que no le parecía bien rehacerlo [pórtico con fachada], cuando vivían todavía muchos de los que habían contribuido, con gran esfuerzo, a renovar la iglesia treinta años atrás (...)" (1).

La fachada y el pórtico, le sugirieron a Dieste "conservar el plan basilical primitivo, cuyos inconvenientes procuraron eliminarse", mediante una "solución estructural íntimamente ligada a la concepción espacial de la obra" (2). "Con el partido estructural adoptado no son necesarias columnas, lo que hace que el espacio de las naves laterales se incorpore plenamente al espacio total de la Iglesia. Las dos grandes paredes laterales de la nave principal se continuaron en el presbiterio, con lo que creo se consigue integrarlo espacialmente a la nave, expresión plástica de un culto realmente comunitario, que es lo que con más claridad que nunca exige la orientación litúrgica actual" [a partir del Concilio Vaticano II] (1). Esta espacialidad está reafirmada por las distintas penetraciones de luz: las que separan la lámina plegada y precomprimida de ladrillo que techa la nave central de las paredes laterales estructurales, la que entra por la torre del presbiterio e ilumina el altar y la del simbólico rosetón hexagonal.

Diez años más tarde Dieste, teniendo la posibilidad de demoler un viejo galpón en el puerto de Montevideo, optó por conservar su cáscara perimetral y techarlo con una bóveda –de 50 mts. de luz sin apoyos intermedios–, que contiene un aventanado rítmico en su forma compleja, como de olas que sintonizan con el paisaje portuario. Pero si bien, refiriéndose al edificio existente, opinaba que "demoler el viejo no era racional ni económico", las razones no eran meramente pragmáticas, y nuevamente dejó aflorar su sensibilidad arquitectónica: "respetamos, enfatizándola, toda la forma del antiguo depósito, algo tan hermoso como las mejores cosas de ladrillo de Roma (vamos a Roma a admirarlas, pero las tenemos aquí y no las vemos)" (2). Alcanzó una unidad perceptiva entre la albañilería antigua –conservando las proporciones de sus vanos y detalles– y la estructura nueva, aunque afirmó la independencia entre ambas con una ventana estrecha entre la bóveda y las paredes menores –principio brandiano de distinguibilidad–.

1. Dieste, Eladio: "Acerca de la cerámica armada". En Revista *Summa*. N° 70. Buenos Aires, diciembre de 1973.

2. Dieste, Eladio: *La estructura cerámica*. Escala. Colombia. 1987.



San Pedro de Durazno



Depósito Julio Herrera y Obes

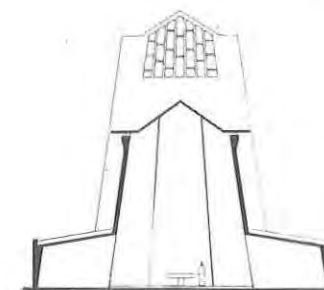


sistema para el abasto de carnes ya inexistente, que no era obra de un arquitecto reconocido, que su estructura metálica era de segundo orden y que su envolvente de mampostería presentaba "ciertos valores plásticos".

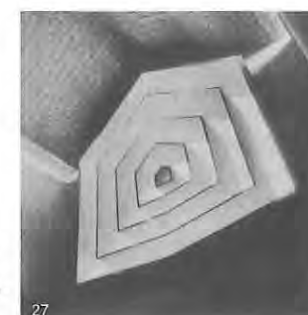
El informe –ratificado por Lucchini– concluía: el Mercado Central "presenta algunos valores por los que resultaría conveniente su conservación, pero que al no ser excepcionales, no bastan por sí solos para ser considerados prevalentes en relación con problemas actuales de técnica urbana". Desde el IHA, el veredicto podría ser resumido en la frase "Documentétese y demuélese", y así se actuó finalmente.

A fines de los 60, el ingeniero Eladio Dieste realizó una fuerte intervención en la Iglesia de San Pedro, en la ciudad de Durazno. El relato sobre el "techado con ladrillo" que realizaba el propio Dieste en 1973 revela que para él la obra no se relacionaba con consideraciones patrimoniales, sino con un pragmatismo de orden racional y económico.

Sin embargo, esta actuación se puede calificar como una corriente invisible por la sensibilidad que denota hacia el espacio sagrado determinado por las preexistencias, y "la atmósfera arquitectónica del pueblo". Conservando la fachada que da a la plaza principal –*vetustas*–, e interviniendo con absoluta contundencia moderna en el interior –*venustas*–, no sólo siguió –sin proponérselo– las pautas del restauración crítica, sino que prefiguró una lógica de actuación que sería exitosa varias décadas después: la que vacía el contenedor histórico conservando la cáscara o parte de ella como imagen patrimonial, recurso utilizado por Gae Aulenti en la Gare d'Orsay o por Nouvel en la Ópera de Lyon, entre muchos otros ejemplos.



26



27

La transformación del Instituto de Arqueología en el de Historia de la Arquitectura en 1948 se insertó en la mentalidad predominante en la Facultad que propició el Plan de Estudios de 1952. Pero “el nuevo plan, que tuvo gran importancia en lo conceptual e ideológico, no cristalizó en la misma medida en un aporte arquitectónico en consonancia” (32).

En los años sesenta la Facultad transitó un camino que inclinó las preocupaciones hacia lo político y lo social, en desmedro de la especificidad disciplinar. En este contexto se conformó un grupo de opinión dentro de lo académico, contrario al “oficialismo” y considerado elitista, que procuraba “desarrollar una arquitectura y un pensamiento no sólo referidos al medio sino comprometidos con el oficio de arquitecto y su especificidad” (33). Aparece como figura emergente Antonio Cravotto, otro actor histórico en materia patrimonial, debido a “esa capacidad de pensar con ductilidad, en un momento signado por el dogmatismo y por posiciones muy duras” (34). El arquitecto Mariano Arana ubica en este período sus primeros contactos con Cravotto, señalando que se fue dando “un vínculo por afinidades durante las grandes confrontaciones que se vivieron en la Facultad”.

La reconocida libertad de pensamiento de Cravotto lo ubica en el “cisma del 64” en una postura abierta, no dogmática, que transmitió a la orientación de su Taller, calificado por otros como un taller “sin línea”. Destacados estudiantes de ese momento decidieron cursar 5° año en el mismo, como Thomas Sprechmann, Daniel Heide, Ramón Martínez Guarino –entre otros–, al constatar que Cravotto sostenía un pensamiento más rico, más proyectado en el tiempo y más vinculado a una realidad sensible (35).

Al mismo tiempo se iban generando agrupamientos como el del “Núcleo Sol” (36), en búsqueda de planteos alternativos, que de alguna manera retomaron pensamientos subyacentes en determinadas corrientes invisibles de períodos anteriores: Vilamajó, Bonet, Leborgne, Dieste entre otros. Los referentes internacionales fueron las propuestas alternativas al Estilo Internacional –Team X, Alvar Aalto, el brutalismo,

etcétera–, que reflejaban la misma insatisfacción respecto a las realizaciones de su momento histórico. El Núcleo Sol manifestaba que “los objetivos válidos pueden parecer variados y confusos, pero procuraremos dar un proceso coherente de creador a creador para evitar que las futuras generaciones caigan en la suplantación, que hace perder el sentido del esfuerzo. Creemos imperioso encontrar raíces y exigimos el duelo generacional” (37).

“Creemos que la fórmula que insiste hoy en crear formas nuevas mediante esquemas abstractos consagrados, quizás valiosa ayer, debe ser superada por una vuelta al contacto espontáneo de la naturaleza y de la situación histórica, para allí encontrar los modos de construir que están respondiendo naturalmente a una nueva sensibilidad estética.

Debemos descubrir ante todo Nuestra arquitectura, sus constantes, profundizar y extendernos en esa experiencia viva y pensar que naturalmente debe evolucionar sin importarnos que las formas nuevas se asemejen a las anteriores o resulten totalmente distintas. De los profundos y vastísimos problemas que nos planteamos surge claramente la necesidad de un lenguaje más amplio capaz de recibir un mayor contenido emocional innegablemente diferente del cosmopolitalismo dogmático que se practica alrededor nuestro con sus búsquedas de un objetivismo que da resultados desoladores y estériles.

Debemos buscar las raíces de las costumbres y usanzas y hacerlas expresivas y como querían preclaros maestros hallar las esencias de lo universal en las entrañas de lo local dejando a un lado los conocidos catálogos donde con una serie de normas arbitrarias que parecen inamovibles se parcelan los edificios en retículas con nombre y apellido y se sujetan a rigurosos patrones. La consecución plástica no es más feliz; así vemos por todas nuestras ciudades apretados entre medianeras segmentos de cuanta obra clásica de la Arquitectura moderna existe.” (38)

Una instancia significativa en la que se expresaron con carácter de manifiesto las búsquedas del Núcleo Sol, fue la propuesta para el Concurso del Conjunto Habitacional Piloto 70, presentada por Arana, Bascans, Cecilio, Heide, Livni, Lorente Mourelle, Spallanzani y Sprechmann, con la colaboración de Jaime Odriozola, Pintos y Villamil. Esta propuesta –que mereciera el tercer premio–,

estructurada a nivel teórico según los ítems de “lo cuestionado” –es decir, el pensamiento hegemónico –por lo cual se presentaron sabiendo que no podían ganar– y “Lo afirmado”, se destaca por su notoria vinculación con la ciudad existente. Retoma explícitamente el pensamiento urbanístico de Vilamajó, al introducir como acápite una frase suya: “La solución urbanística debe ser buscada dentro de las normas de desarrollo ya planteadas, muy próximas al orden natural”. Y denota una fuerte contraposición a las otras propuestas premiadas, mucho más fieles al pensamiento dominante asociado a los CIAM y traducido en el tratamiento del conjunto como una ‘Unidad Vecinal’.

En 1970 Thomas Sprechmann y Rafael Lorente Mourelle –dos integrantes del Estudio 18 y del equipo que proyectó para el Piloto 70 la propuesta desafiante al pensamiento hegemónico– fueron los autores de lo que en su época fue calificado como “reforma”: la conversión de la Tienda Introzzi en el edificio para el Laboratorio de Análisis Técnicos del Uruguay (LATU), que se podría considerar –junto con la intervención del arquitecto argentino Clorindo Testa en el Museo Nacional de Artes Plásticas del Parque Rodó– uno de los primeros reciclajes en el sentido contemporáneo. El término “reciclaje”, que no se utilizaba entonces, se entiende como la metamorfosis de un edificio de modo que se convierta en otro –incluso con otro uso– pero continúe siendo él mismo, y alude al diseño de otro ciclo de su vida que al mismo tiempo eleve su calidad y respete los aspectos patrimoniales del original.

En el Museo Nacional de Artes Plásticas, Testa transformó el edificio –reformado en 1951 mediante la envoltura del pabellón original Art Nouveau con una columnata moderna de aire neoclásico– con una operación mínima que cambió radicalmente su carácter. El aire austero de su fachada lateral –que pasó a ser la de acceso– se modificó con la aplicación de chapas de fibrocemento sopleteadas en rojo como llamador cromático que quitaba solemnidad al edificio, según el criterio epocal de democratizar el arte y “abrir” los museos al público. En el interior el cambio fue generado mediante la iluminación generosa y la apertura de ventanales hacia el parque.

El tercer premio del Piloto 70

En la memoria de la propuesta –encabezada por la frase de Vilamajó que aludía a la necesidad de encontrar las soluciones urbanísticas en el desarrollo natural de la ciudad–, el equipo expresaba: “se consideró que la eventual construcción de un importante número de viviendas y servicios dentro del tejido urbano de Montevideo, no podía encararse como un hecho aislado, cerrado en sí mismo. Por el contrario, el problema debía ser enfocado como una intervención en el continuo devenir de la ciudad, siendo necesario en consecuencia elaborar una propuesta que implicara una visión global del desarrollo urbano, capaz de insertarse en la realidad preexistente con el menor esfuerzo posible y permitiera al mismo tiempo, instancias de cambio que implicaran un enriquecimiento y un mejor desarrollo de las estructuras actuales”. Rechazaban explícitamente “la aplicación mecánica del concepto de <Unidad Vecinal> y de la parcelación burocrática del conjunto urbano, en forma totalmente reñida con una realidad mucho más compleja y rica”.

La propuesta traducía a nivel formal –con referencia al paradigma de Candilis en Toulouse–le–Mirail–, una serie de premisas generales del enfoque: “Superación de la rigidez de toda composición formal cerrada mediante la alternativa de un sistema abierto, capaz de adaptarse a las siempre cambiantes circunstancias de su concreta utilización. Consideración de toda intervención urbana, como un jalón dentro del proceso continuo de conformación de la ciudad. Necesidad de encontrar –según lo afirma Jacob Bakema– la <metodología del cambio> considerada como una de las misiones más imperiosas del arquitecto actual”.

Una contrastación de las propuestas muestra que el primer premio construía “un mundo dentro del mundo”, cerrado, con sus propias calles, formas y organización, todo ello avalado en términos cuantitativos, con alto grado de “cientificidad”. Su premiación revela cuál era en ese momento el pensamiento arquitectónico dominante, pero el hecho de que se le haya concedido el tercer puesto a un proyecto desafiante en lo formal y en su sustento teórico, denota que próximo a 1970 se estaba operando una apertura mental hacia la consideración de la ciudad existente y de sus pautas emanadas de la tensión permanencia/cambio. De cualquier manera, no había intenciones miméticas: encontraban en la ciudad existente –vista como algo cambiante– las estructuras ordenadoras –y no las formas–, capaces de orientar el cambio.

Ver ponencia **Mirada histórico – crítica del concepto de patrimonio 1979–2003**. Archivo IHA.



Primer Premio



Tercer Premio



Un aspecto nuevo en la propuesta para el LATU, fue que el edificio en que se intervino no era ni un monumento histórico signo de la esencia de la Nación –como la Fortaleza o la Puerta de la Ciudadela–, ni una “obra de autor”, incuestionable, hecho excepcional de la arquitectura nacional, como el Teatro Solís. Era un edificio “otro” de la ciudad, y si bien se consideraron sus calidades arquitectónicas, también se valoró “la estructura existente como un recurso activo que es posible y deseable mantener por razones económicas, culturales, urbanísticas, etcétera adaptándolo a las nuevas y cambiantes necesidades” (39).

Esta concepción estaba en consonancia con algunos planteos que se dieron en Europa en la década del 60, como lo expresa Frampton (40): “En 1964, la ideología implícita del esquema Frankfurt de Woods halló su complemento en el plan trazado por De Carlo para Urbino. Este plan, precedido por un exhaustivo estudio topográfico, dedica más espacio a las tácticas de preservación y rehabilitación que a la acomodación de nuevas estructuras. Con el Urbino propuesto por De

Carlo, el Team X llegó por fin a la antítesis completa de las proyecciones cartesianas de la Ville Radieuse. El propósito de De Carlo de reutilización de lo existente fue reafirmado estadísticamente en que pueden necesitarse hasta cincuenta años para que las nuevas viviendas compensen la <carencia de alojamiento> en la que se incurre en el tiempo invertido en demolición y construcción”.

Lorente, quien realizó un análisis de su propia experiencia en el tema del reciclaje (41) asimilándolo a una “parábola de más de veinticinco años de actividad profesional” que abarcó desde el LATU al Centro Cultural de España, remarcaba que su intención siempre fue la de crear un “contrapunto entre la tradición y la modernidad”. Pero exceptuaba el caso del Laboratorio Ciba Geigy (42), donde el edificio a reciclar “pertenecía a la mejor historia del Movimiento Moderno en el Río de la Plata (...) En este caso el crecimiento no fue de <oposición> sino de <mímesis> con el edificio existente, potenciando sus valores originales” (43).

¿Por qué en el caso de que el edificio patrimonial sea moderno la tensión falso/auténtico se elimina recurriendo a la mímesis? ¿No se trata también de una manera de privilegiar un momento de la historia de un edificio con la misma mentalidad que cuando en la Catedral se eligió el período colonial? ¿Por qué hay que marcar la intención de “nuestro tiempo” en la arquitectura historicista y no en la del Movimiento Moderno, que también es pasado? El argumento de Lorente de que “en esos años no teníamos conciencia exacta del rumbo tomado, pues no había una base teórica, como sucedió años más tarde, en la cual apoyarnos”, sugiere algunas reflexiones. Existían documentos internacionales sobre conservación de bienes culturales –la Carta de Venecia de 1964– y teorías de la restauración –la del Restauo Crítico, por ejemplo– que en la segunda posguerra pusieron en crisis la “restauración científica” y propusieron una “refundación disciplinar de la doctrina de la restauración” (44). Éstos eran conocidos y discutidos en el ámbito nacional –recuérdese el debate entre Bausero y Assunção sobre Colonia–, y además existían ejemplos internacionales, que desde el proyecto, implicaban aspectos teóricos vanguardistas en la intervención en edificios existentes –referentes en la década posterior–

La “reforma” de la Tienda Introzzi

La intervención en el edificio de 1922, que de tienda emblemática se “reformó” –en palabras del propio Arana (1)– como laboratorio de alta tecnología, siguió lineamientos de diseño que, en el interior, se basaron en la afirmación de la estructura, respetando el criterio de espacio servidor y servido, propio de la arquitectura sistémica.

En el exterior, se manifestaron en el mantenimiento de la autenticidad de la fachada existente, respetando las características urbanas de una manzana de correcta coherencia estilística, pero haciendo evidente el problema a resolver, o sea la inserción de un programa nuevo en una vieja estructura.

“La fachada con predominancia de paños acristalados se remataba superiormente con un gran arco recortado. Insertamos una sucesión de *bow windows* metálicos y vidriados a modo de caja que se desprendían de la fachada original generando así un fuerte contrapunto entre la tradición y la modernidad. En un gesto que, diez años después sería muy discutido, eliminamos el arco de remate sustituyéndolo por las ventanas salientes y permitiendo el crecimiento de la gran caja acristalada superior. Hoy seguramente no tendríamos la impunidad para decidir un gesto tan radical, pero consideramos, sin embargo, que esa decisión fue acertada proyectualmente, permitiendo luego un crecimiento más lógico y menos <estilístico>” (2).

Aún cuando Lorente lo desconociera, estaba acatando el mandato de distinguibilidad brandiano, como demostrando la existencia de un criterio de época en materia de intervención, que desde las actuaciones de Scarpa se estaba difundiendo en el mundo.

1. Tomado de una guía de clase de Historia de la Arquitectura I. Prof. Arq. Mariano Arana. Año 1971

2. Lorente Mourelle, Rafael: “El arte de engazar presentes”. Revista *ELARQA* N° 23. Montevideo, octubre de 1997.



Lucchini: Informe sobre Casa-Quintas de Montevideo

En su exposición de fundamentos Lucchini realizó las siguientes apreciaciones:

“No se debe tratar de tomar una actitud puramente conservadora como puede ser un edificio histórico de protegerlo.

No se trata de tomar una actitud puramente arqueológica de reconstruir un ambiente histórico por demás imposible.

Sí se trata de tomar una actitud conservadora y al mismo tiempo positiva, manteniendo los valores que aún conserva y exaltando los potenciales, para crear un ambiente vivo”. (1)

Los criterios valorativos o fundamentos para proteger las casa-quintas (2) retomaban –entre otros conceptos– los apreciados “por técnicos ilustres consagrados al estudio de problemas urbanos, valoración y empleo que resultan significativos por cuanto implica reconocerles calidades urbanísticas trascendentes” (3).

En su informe infería que la calidad más importante de las casa-quintas montevideanas no radicaba en su tradicionalidad ni en su historicidad, valor, el primero, que todas tenían en conjunto y, el segundo algunas en particular, ni tampoco en la estirpe arquitectónica de sus edificios, apreciable en ocasiones. Eran principalmente “las funciones públicas reales y virtuales que como obras de arte arquitectónico-urbano cumplen y cumplirán, con independencia del uso privado o reservado que se haga de muchas de esas casa-quintas, las que le confieren sus mejores calidades. Este ordenamiento de virtudes nos provee un criterio adecuado para seleccionar los ejemplos que han de ser protegidos por la ley y para establecer el grado de tutela que merecen habida cuenta que su proliferación impide incorporarlas en su totalidad al acervo público. También sirve para elaborar las disposiciones tendientes a salvaguardar aquellos valores, rescatándolos para la comunidad, y para clausurar un proceso cuya culminación, de cumplirse, aparejará la desaparición de dichas casa-quintas convertidas en asiento de fábricas o de viviendas colectivas o fragmentadas en minúsculos predios (...). Los ejemplares extraídos lo han sido por la vecindad que guardan entre sí, cuando no por su contigüidad, o sea aquellos que son eslabones de una cadena estructural-ambiental que conviene fortalecer afirmando el hábito cuya presencia se siente en el lugar; en realidad se trata de evitar su destrucción anulando el desarrollo de un proceso que le es nocivo.”

Creaba un “sistema ambiental” estructurado en base a las partes y las relaciones que entre ellas se establecían: “un centro gravitante, el paseo del Prado; un conjunto de directrices, las vías de comunicación ya mencionadas, el cauce del Arroyo Miguelete; las quintas seleccionadas reunidas en grupos y núcleos; las áreas de territorio urbano en tanto que continentes de aquellos grupos y núcleos y vinculantes de éstos entre sí y con el centro de gravedad del sistema”. Las normas de protección que proponía tendían a asegurar la unidad de este sistema “en vías de dispersión”.

1. Notas manuscritas de Lucchini como ayuda memoria para su exposición que acompañan el *Informe sobre Casa-Quintas de Montevideo*.

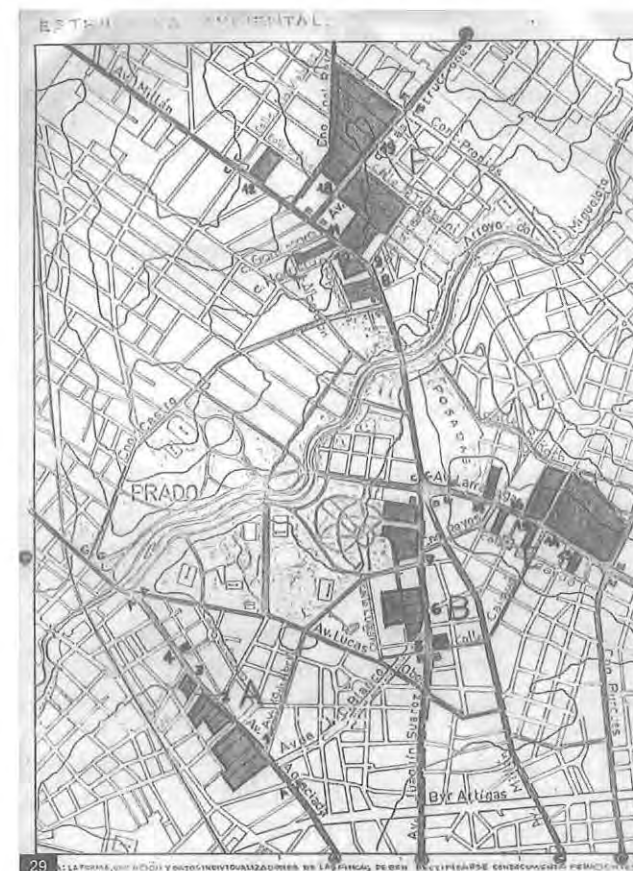
2. Lucchini, Aurelio: *Informe sobre Casa-Quintas de Montevideo. Fundamentos para protegerlas, método de trabajo para seleccionarlas, disposiciones para declararlas monumentos artísticos y culturales*.

3. Se refiere al anteproyecto del alemán Joseph Brix que obtuvo el segundo premio en el Concurso para Trazado General de Avenidas y Ubicación de Edificios Públicos de Montevideo. Éste “concibió la ciudad estructurándola en base a una red de avenida-parques cuya tracería se ajustaba a las vaguadas de los arroyos y cañadas de Montevideo, tratamiento que confirió, también, a parte del Camino Millán. Introdujo así, en la problemática urbana de Montevideo, un tipo de solución que Cravotto transformó más tarde e hizo viable mediante el uso de los jardines de las casa-quintas”. También alude a Werner Hegemann, quien citó en uno de sus trabajos teóricos en Alemania las quintas de Montevideo como ejemplo de “una arquitectura adecuada para acoger y expresar comodidad de vida, basada en el sentido racional de lo necesario y en el amor apasionado por los valores tradicionales sobrevivientes, libres del uso arbitrario de cosas extranjeras antiguas o modernas”.

como Scarpa o De Carlo; y Bolonia a nivel urbano. Pero las referencias internacionales que Lorente citaba no eran intervenciones sino obra nueva (45).

Aunque en la Facultad de Arquitectura la intervención en edificios patrimoniales no era un tema central –lo que quizá pueda explicar la afirmación de Lorente– el proceso de ampliación del concepto de patrimonio en el Uruguay había ido construyendo una cierta “conciencia colectiva” de la que no deberían ser totalmente ajenos.

Este pensamiento alternativo detectado en el tercer premio del Piloto 70 y en la intervención para el LATU, fue introduciéndose en el pensamiento hegemónico, prefigurando el pasaje de la etapa moderno-operativista a la posmodernidad culturalista. Y también se evidencia en el *Informe sobre Casa-Quintas de Montevideo* realizado por Lucchini.



En este informe, presentado en el año 1973, Lucchini expuso el concepto de ambiente o área caracterizada con una visión que no se había dado en nuestro medio hasta entonces y que supuso una plataforma conceptual novedosa que se transformaría en el pensamiento dominante de los años 80 y 90.

Los criterios que Lucchini aplicó consideraban el valor “de tradición”, el valor de “historicidad” —que incluía los “aspectos expresivos”— y, como la mayor novedad del planteo, el valor de pertenencia a un sistema. Lo patrimonial trascendía las calidades individuales para adquirir una escala eminentemente urbana.

Esta ampliación del concepto de monumento, igualmente mantenía el criterio de selección: no todo puede ser patrimonio, no todo puede ser protegido, para lo cual Lucchini delimitaba una zona y una parte dentro de ésta, estableciendo luego las normas de protección con absoluta precisión en cuanto a qué se debía defender.

Este informe, que denota “el tránsito de la Conservación Documental a la Defensa Patrimonial (...)”, actitud previa a los discursos y prácticas patrimoniales y defensivas que pautarán las tres últimas décadas” (46), lo realizó Lucchini como delegado titular de la Facultad de Arquitectura en la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación (CPHACN) (47). Dicha comisión fue creada por la Ley 14.040 que se sancionó el 20 de octubre de 1971, reglamentando las funciones de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos establecida en la ley de 1950.

Aunque el núcleo duro de la Ley 14.040 continuó siendo afín a la definición de monumento histórico de la protomodernidad, el propio cambio de nombre de la Comisión denota la ampliación del concepto al sustituir el término “monumento” por “patrimonio”, y al agregar a la palabra “histórico” los conceptos de “artístico” y “cultural”.

La Ley 14.040 formalizó un cambio en la historia del patrimonio en el Uruguay, al otorgar un marco jurídico contundente para su protección y ampliar su alcance.

“No se trata de que el Estado compre todo objeto o edificio de valor, sino de crear una conciencia nacional, que el edificio no sea desfigurado en su valor arquitectónico significado histórico, o que el objeto no desaparezca.

La defensa de lo auténtico y la admisión de lo falso desde la ley

La Constitución de la República de 1934 señalaba en su artículo 33: “Toda la riqueza artística o histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación; estará bajo la salvaguarda del Estado, y la Ley establecerá lo que estime oportuno para su defensa”. Fue ésta la primera oportunidad en que el Estado uruguayo reconoció mediante una norma jurídica la obligación de salvaguardar su patrimonio.

Recién en 1950, en oportunidad de la promulgación de la Ley N° 11.473, de Homenajes a Artigas en el Centenario de su Muerte, se comenzó a legislar particularmente en la materia. El artículo 13 de dicha ley, decantando una larga serie de iniciativas previas en las que intervinieron activamente el Instituto de Arqueología y el de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, dispuso la creación de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, atribuyéndole la tarea de conservación de la riqueza histórica y artística mueble e inmueble de la República, y de levantar, asimismo, un inventario de los monumentos históricos nacionales. La intención de la ley era reconocer en Artigas la figura fundente capaz de integrar y fortalecer perennemente la unidad moral de la Nación. El concepto de Nación se definía citando a Renán, como “un alma, un principio espiritual” (1). Ese principio intangible necesitaba signos materiales capaces de volver visibles aquellos “inconfundibles perfiles de su personalidad original”: los monumentos históricos.

Después de un accidentado trámite parlamentario, que duró más de veinte años, se aprobó la reglamentación de las funciones de dicha Comisión recién en 1971 por la Ley N° 14.040, denominándola como Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación.

En el artículo sexto se establece: “Declárase patrimonio histórico a los efectos de esta ley, la ruta seguida por el Precursor de la Nacionalidad Oriental, General José Artigas, en el Éxodo del pueblo oriental hasta el campamento del Ayuú. Esta ruta se denominará <Ruta del Éxodo o de la Redota>”. Esta Ley, que continúa vigente, atribuye a la Comisión de Patrimonio el cometido de asesorar al Poder Ejecutivo en el señalamiento de los bienes a ser declarados monumentos históricos, sin capacidad de conferirles esa calidad. Por esto la designación de un monumento desde la propia ley constituye una excepción que además resulta paradójica, ya que el único monumento consagrado en su texto, carece de una estricta definición material, la que sigue siendo discutida e investigada hasta el presente.

Esta esforzada y quizá imposible construcción física de la memoria de un pueblo denota la necesidad de poseer signos materiales de ella, y hasta de inventarlos. Lo mismo ha sucedido en 2003, cuando la Ley N° 17.631 de Creación de la Comisión de Fomento del Turismo Interno Permanente de carácter Histórico Artístico y Cultural de la Nación, incluyó también en su texto al solar donde estuvieran emplazados el Cuartel del General Artigas y la Villa de Purificación, cuya localización ha generado un debate que aún continúa.

La legislación fue creada para defender los monumentos históricos, elegidos por su valor testimonial como materializaciones en las que se proyectan valores esenciales de la identidad nacional con una fuerte devoción por la autenticidad de la materia. Pero cuando son sometidos a intervenciones para su conservación, se van volviendo en mayor o menor medida apócrifos en su forma manifiesta. El Patrimonio ofrece pruebas de nuestra existencia e identidad, pero también puede admitir la función exultante de lo falso, como en el caso de esta última ley que declaró de interés nacional la construcción en la Villa Santo Domingo de Soriano, en el solar donde viviera Artigas, de “una vivienda de similares características a la que él ocupó”. Las terapias para la “amnesia histórico patrimonial” relacionadas con Artigas y con la esencia de la nación continúan en el siglo XXI por caminos que parecían superados.

1. Eduardo Víctor Haedo citando a Renán en la Cámara de Senadores, al informar sobre el proyecto de Ley de Homenajes a Artigas.

Ver ponencia Artigas en el concepto de patrimonio arquitectónico. Entre la devoción por la materia auténtica y la función exultante de lo falso, e Informe histórico sobre la generación de conceptos, figuras jurídicas e instituciones para la tutela del patrimonio. El aporte de la Facultad de Arquitectura. Archivo IHA.

El derecho de propiedad tiene límites, que no son otros que los impuestos por los derechos de la colectividad a que ciertas cosas mantengan su integridad y existencia” (48).

El Ministro de Educación y Cultura, Dr. Sanguinetti –que como periodista había defendido públicamente la conservación del antiguo Mercado Central– dio posesión a la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, presidida por el profesor Juan Pivel Devoto, quien la había promovido en 1962 siendo Ministro de Instrucción Pública.

Resulta valioso transcribir la opinión de la prensa cuando se instituyó la Comisión de Patrimonio: “País joven, que por su propia juventud no ha tenido claro conocimiento de sus tradiciones, el Uruguay vio perder ricos elementos de su Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural en general por la falta de instrumentos estatales aptos para su defensa y por la carencia también de una actitud militante entre sus ciudadanos cultos. Así cayeron un día la muralla y el fuerte bajo la piqueta de los que Bauzá estigmatizara en histórico discurso con el nombre de <vándalos ilustrados>; así cayeron edificios ilustres que testimoniaban nuestro pasado y así vemos como todos los días se van de nuestro país objetos de arte que el país pudo atesorar por el esfuerzo de sus hijos durante generaciones (...) Por un lado están los monumentos históricos en sí mismos, o sea los edificios o lugares que testimonian grandes episodios del país, o se vinculan a figuras de destaque histórico o bien reflejan cabalmente modos de la vida y las costumbres de nuestro pueblo. Desde ya que junto a ellas están los documentos en general, los papeles, los libros, que constituyen un rico patrimonio que en los últimos años han sufrido depredación con el alejamiento de Bibliotecas enteras que han sido vendidas al extranjero. La Comisión debe velar también por todos los sitios arqueológicos en su mayoría aún inexplorados, que el país deberá investigar pero a las que debe preservar del ímpetu a veces sacrilego de arqueólogos improvisados que es más lo que destruyen que lo que obtienen. (...) Queremos creer que en poco tiempo el país colaborará íntegramente con este esfuerzo y adquirirá una clara conciencia de su pasado, que es el único modo de

conquistar un futuro de progreso, imposible si se comenzaba por negar las raíces de las que venimos.” (49)

Esta opinión denota un nuevo concepto de patrimonio –de una amplitud y una repercusión pública hasta entonces desconocidas–, así como la apertura de un camino eficiente referido a cómo protegerlo.

En 1974 la Comisión del Patrimonio nombró una Subcomisión para estudiar 339 “bienes culturales arquitectónicos” (50) –nótese que ya no se habla de “monumentos”– considerando la conveniencia de otorgarles la protección de la Ley N° 14.040”. Esta Subcomisión realizó un informe que significó un punto de inflexión en el concepto de patrimonio en tanto definió con claridad máxima las “virtudes” que un bien debía poseer para merecer la declaratoria.

También permitió la convergencia de los dos principales actores en el pensamiento académico afín con la historiografía operativista, aunque con diferentes paradigmas de actuación: Lucchini –el arquitectónico moderno–, y Bausero –el de autenticidad–.

El informe denota el rigor metodológico con que se procedía para la selección y catalogación de dichos bienes, obedeciendo a la misma mentalidad –con la que Lucchini había actuado en el informe sobre el Mercado Central– de exigir al bien el cumplimiento de un “cuestionario” para merecer la protección.

Se definían con claridad las servidumbres que podían afectar a los bienes seleccionados, diferenciando aquellos que se podían testimoniar de forma documental de los que, apreciados por su pertenencia a un núcleo caracterizado, o por ser ámbitos de hechos trascendentes de la vida nacional, o por su excepcionalidad, debían ser conservados en forma integral –aunque pudieran admitir enmiendas–.

Para verificar los valores de cada bien se utilizó una metodología rigurosa que constaba de una ficha individual, la conformación de series de bienes, una planilla cronológica y su ubicación en el espacio. Los datos que se consideraba necesario incluir en las fichas y planillas prefiguraban el concepto de área caracterizada manejado en la década del 80, así como los “campos” que integran actualmente las fichas de los

últimos inventarios patrimoniales.

En 1973 Lucchini había opinado (51) que establecer límites temporales dentro de los cuales ubicar los objetos protegidos no era un criterio eficaz porque significaba no poder tutelar bienes culturales producidos fuera de esos límites, “obligando además a reformar el convenio periódicamente para incluir aquellos que aparecen en el devenir”.

Estimaba que el fijar una edad mayor a cien años para que el objeto pudiera ser protegido –criterio usado por la UNESCO en algunos casos– podía ser más práctico, aunque proponía “más adecuado reducir a cincuenta años y aún menos este lapso, extendiéndolo, en principio a todas las categorías de bienes culturales, incorporando así la rica producción artística y científica correspondiente a la segunda mitad del siglo XIX y al primer cuarto del siglo XX, ampliando por esa vía, año a año automáticamente el lapso cultural protegido por el convenio”.

Más allá de que estas opiniones muestran nuevamente a un Lucchini que manejaba con amplitud los criterios en materia patrimonial, los usados por la Subcomisión del 74 para definir el listado de bienes que acompañaba el informe fueron más allá. En efecto, el arco temporal manejado comenzaba en la época colonial y llegaba hasta sus propios días. Resulta significativa la inclusión de obras realizadas en los años 60 y hasta el año 1972, no solamente por la proximidad del momento histórico de su creación sino por las obras en sí mismas: Banco de Crédito (1961), Unidad de Habitación “Centenario” (1964), Casa de la Asociación de Bancarios (1968), y Laboratorio de Análisis y Ensayos (1972) –sin terminar en ese momento las obras del reciclaje ya comentado–, entre otras. También se incluían algunas obras de la “arquitectura renovadora” –Estadio Centenario, Edificio de la Tribuna Popular, etcétera– que fueron protegidas dos décadas después cuando, luego de la apertura democrática, Arana presidió la Comisión del Patrimonio.

En paralelo, cuando se instauró la dictadura militar en el Uruguay quebrando la vida del país en todas sus manifestaciones, se comenzó a socavar ese concepto



Informe sobre protección de Bienes Culturales Arquitectónicos

La Subcomisión encargada de realizar el informe debía “verificar si los bienes seleccionados [por la Comisión del Patrimonio] son testimonios significativos del desarrollo de la Nación y, por consiguiente, implica determinar, ante todo y de modo preciso, la naturaleza de las calidades que deben poseer para cumplir aquella función cultural”, denotando un concepto abierto de patrimonio al precisar que los instrumentos para verificar los valores de los bienes seleccionados “también han de reconocerse en el futuro en otros ahora ignorados”.

Definía el concepto de patrimonio –con una amplitud que sólo reaparecerá veinte años después– incluyendo los edificios entendidos en su individualidad –aunque siempre se trataba de “ejemplares que integren series”–, y también los valores que los trascendían: la ciudad y el territorio organizado. La ciudad “debe ser tratada como un conjunto de partes caracterizadas y asociadas (barrios, unidades vecinales, núcleos) y la acción de las instituciones que deben conducir su desarrollo positivo –Oficina del Plan Regulador– o su conservación –Comisión del Patrimonio– debe tender siempre a exaltar lo característico, ya desarrollando los rasgos de sitios que real o potencialmente tengan aquella virtud, ya restituyendo o recomponiendo la individualidad –no la identidad– a los lugares que la han perdido o la tienen lesionada”. Este concepto de identidad responde al rechazo a las restauraciones que vuelven a un edificio “idéntico” a como fue en otro tiempo.

Detallaba “las virtudes que han de apreciarse para adjudicar a un bien el valor capaz de hacer posible su protección por la ley”. En primer término se reconocía una “calidad general distintiva” definida como “su representatividad referida a un momento importante del desarrollo de la vida nacional, es decir, que sea precisamente un bien cultural”, desechando las tendencias historicista y esteticista. Esa calidad general distintiva se trasuntaría en el programa de la obra, dado que éste respondería a “una necesidad vital del hombre” en su dimensión social y nacional. Después se valoraban las siguientes virtudes: 1) su pertenencia a un conjunto o núcleo caracterizado; 2) la importancia del bien como testimonio del desarrollo del propio arte arquitectónico (contenido lo ideológico y lo tecnológico, reflejos, en cada momento del pensamiento filosófico y científico vigente), midiendo la representatividad “en dos de los problemas permanentes que afectan al arte arquitectónico: tratamiento de la forma y concepción estructural constructiva”; 3) la peculiaridad del bien de haber funcionado “como escenario de hechos vitales que (...), han trascendido el momento de su registro tomando dimensión histórica nacional”; 4) la condición de bien excepcional “entendiendo que la rareza acentúa su valor”.

Lucchini, Bausero, Laroche: *Informe de la subcomisión encargada de estudiar un conjunto de bienes culturales arquitectónicos considerando la conveniencia de otorgarles la protección de la Ley N° 14040. 1974.*



Listado, clasificación y señalamiento de valores de bienes a proteger

patrimonial –amplio pero exigente–, que permaneció latente como corriente invisible para aflorar transformado a partir de 1979 con la acción del GEU.

Aunque la Comisión del Patrimonio propició en 1975 la declaración de numerosos bienes ⁽⁵²⁾ –muchos de ellos sugeridos por el informe de la Subcomisión–, el concepto dominante en materia patrimonial se vinculó al pensamiento retrógrado que invadió todas las expresiones culturales del Uruguay, retro trayéndolo a la idea de monumento asociado a la esencia de la nación para exaltar el patriotismo. Pero no era la nación fundante para la sociedad hiperintegrada de la protomodernidad, sino una nación con exclusiones.

En este sentido, los historiadores Caetano y Rilla ⁽⁵³⁾ afirman, con respecto al denominado “Año de la Orientalidad” que “1975 fue un año signado, entre otros muchos aspectos, por la acción del gobierno tendiente a inyectar a la sociedad una alta dosis de <patriotismo> y a echar mano de la historia nacional para dar cuenta de los antecedentes mas <gloriosos> del <Proceso>. Se cumplían entonces 150 años de los <Acontecimientos de 1825>, interpretados por la historiografía oficial como los que dieron origen a la independencia nacional. Todos los papeles oficiales, los carnés escolares y liceales, las adhesiones propagandísticas de distintas compañías en la prensa, los avisos oficiales televisivos y radiales, rezaban la etiqueta <Año de la Orientalidad>. La <Comisión Nacional de Homenaje del Sequiscentenario> tuvo a su cargo la planificación e instrumentación de las celebraciones. Fue prevista así la construcción de monumentos a Dámaso Antonio Larrañaga, a Zorrilla de San Martín y a Juan Antonio Lavalleja, así como la elevación a la categoría de patrimonios históricos de algunos inmuebles de la ciudad de Florida. En la misma línea fue decretada la <nómina oficial> de los Treinta y Tres Orientales, creada la condecoración <Protector de los Pueblos Libres Gral. José Artigas> –otorgada entre otros a Pinochet y Stroessner, dictadores de Chile y Paraguay respectivamente– y aprobado por ley el ascenso a general de Leonardo Olivera, héroe de las luchas de la independencia. Según el mensaje radiotelevisado de las Fuerzas Armadas, <la población, aportando ese trabajo y esa fe, justamente en el ‘Año

de la Orientalidad’, va mostrando cuán cerca puede estar el ‘milagro uruguayo’, el pleno resurgimiento de la Patria> (<Antes y después del 27 de junio de 1973>, en El País, 28 de junio de 1975, p.7). Un similar aliento y fervor historicista tuvieron más tarde los aprestos para la repatriación de los restos del coronel Lorenzo Latorre, o la inauguración del mausoleo de José Artigas en la Plaza Independencia en 1977” ⁽⁵⁴⁾.

La modernidad operativa regresiva volvió a enfocarse en la figura de Artigas, ahora con el fin de radicar definitivamente sus restos en el Mausoleo. En 1974 el presidente de facto Bordaberry dictó una ley para llamar a concurso entre proyectistas nacionales, el que fue ganado por los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro Morón, con un partido perfectamente simétrico respecto al eje longitudinal del monumento a Artigas. La cripta se ubicó detrás de éste, y los accesos se dispusieron a ambos lados de su basamento para llegar a un espacio subterráneo del que sólo emerge una pirámide trunca conteniendo un lucernario para iluminar la urna. El proyecto incluía frases célebres de Artigas en relieve sobre las paredes de hormigón visto de la cripta, pero en la concreción sólo se dispusieron fechas significativas de su gesta como datos fríos que no permitieran “interpretaciones ideológicas” ⁽⁵⁵⁾.

Pero la obra, con una gran carga de simbolismo ceremonial y de carácter monumental, es representativa de una ideología. Y más que como un homenaje a Artigas, hoy se puede interpretar como un monumento que la dictadura se levantó a sí misma.

Otra aproximación al pensamiento patrimonial de “las autoridades de facto” puede desprenderse de la serie de quince conferencias que en 1976 organizó la Comisión de Actos Conmemorativos de los 250 años del Proceso Fundacional de Montevideo, presidida nada menos que por el general Rapela. Una de ellas, denominada “Montevideo del Futuro” estuvo a cargo del Sr. Walter Cabuto Etchegaray, quien presentó su proyecto de intervención edilicia de Montevideo ⁽⁵⁶⁾, con la idea de “remodelación total de la Ciudad Vieja”, respetando “todos los edificios históricos de gran importancia” y manteniendo “todos los edificios modernos que no atentan contra los principios directivos generales del



32



33



plan de remodelación". Proponía demoler el resto de la Ciudad Vieja, creando grandes bloques "cómodos e higiénicos" de no menos de 60 metros de altura que abarcaban cada uno de ellos una o dos manzanas. El paradigma de Hilberseimer o Le Corbusier los ubicaba posados sobre el verde, con terrazas para desplazamiento peatonal. Se ganaba terreno al mar, donde se creaba una "Ciudad Turística" en la zona de la Rambla Sur. ¿Por qué vuelve a presentarse este proyecto irrealizable –originado en 1957– en plena década del 70?

Como concreción del pensamiento patrimonial del gobierno militar, el 8 de octubre de 1979 el Poder Ejecutivo desafectó cincuenta y ocho monumentos históricos.

El decreto de desafectación se fundamentaba en que habían sido declarados monumentos históricos inmuebles que no estaban "asociados a acontecimientos relevantes o a personajes del pasado nacional", lo que redundó en una regresión del concepto de patrimonio –y por supuesto, en la orfandad de edificios de altísima calidad como el Club Uruguay de Andreoni–. Consideraba también "necesario establecer un ponderado equilibrio entre la tendencia inspirada en el propósito de conservar paisajes urbanos de nuestras ciudades y las que se orientan en el sentido de acompañar su evolución al ritmo del progreso nacional", enunciando el temor a una paralización de la ciudad "defendida".

El paradigma volvió a ser el de monumento relacionado con la idea de Nación, entendido como objeto raro y aislado –y por tanto más valioso debido a su escasez– que opera como figura sobre el fondo de la "ciudad del futuro", como en el proyecto de Cabuto.

Siempre se ha opinado que la desafectación obedeció a la existencia de puros intereses especulativos, factor que indudablemente estuvo presente. Pero hay ejemplos, como la desafectación del Ombú ubicado en Bulevar España y Luis de la Torre, que dejan en claro la influencia de este cambio de paradigma patrimonial, según la idea de que se había generalizado demasiado la protección de edificios.

Pero el paradigma más amplio que había sostenido

la Subcomisión continuó subyacente en el Uruguay, y siguió ganando terreno en la región. En Argentina las revistas *SUMMA* –desde la década del 70– y *DANA* ⁽⁵⁷⁾ informaban acerca del patrimonio arquitectónico americano y predicaban a favor de su defensa. *DANA* entregó el irónico "Premio Atila" a Daniel Darracq –Ministro de Cultura de la dictadura que firmó el decreto de desafectación–, por considerarlo uno de los "autores intelectuales de la destrucción del patrimonio arquitectónico americano", resaltando el hecho de que desde su firma se habían destruido varios monumentos históricos, "demoliciones hechas por inmobiliarias de Montevideo y Buenos Aires" que deberían hacerse cargo de pagar el premio a Darracq "atento al lucro emergente implícito en la desafectación".

Como la resolución disponía que el Instituto de Historia de la Arquitectura de la intervenida Facultad de Arquitectura –dirigido por Baracchini– documentara los bienes desafectados antes de que fueran demolidos –tarea que el Instituto inició como "Trabajo de Investigación"–, para *DANA* Darracq entraba en la categoría de los "funcionarios para los cuales da lo mismo la mamá que la foto de la mamá".



- ²¹ Diario *La Mañana*. Montevideo, 22 de diciembre de 1966.
- ²² Fue donada la casa de Lavalleja, y adquiridas por el Estado la casa de Ximénez, de Montero, del Virrey, de Oribe, de Rodó, el Apostadero, la finca en el predio donde nació Artigas, entre otras. En 1966 el Poder Ejecutivo colocó bajo la custodia del Ministerio de Instrucción Pública, "a los fines de su conservación y restauración" los edificios históricos que existían en la jurisdicción de la Comisión Nacional de Turismo, que fuera dirigida por Arredondo, quien también opinaba que los monumentos debían ser propiedad del Estado. Pivel Devoto, Juan: *La Conservación de los Monumentos Históricos Nacionales*. Ministerio de Instrucción Pública. Montevideo, 1967.
- ²³ Pivel Devoto, Juan: *La Conservación de los Monumentos Históricos Nacionales*. Ministerio de Instrucción Pública. Montevideo, 1967.
- ²⁴ Ver ponencia **Artigas en el concepto de patrimonio arquitectónico. Entre la devoción por la materia auténtica y la función exultante de lo falso e Informe Histórico sobre la generación de conceptos, figuras jurídicas e instituciones para la tutela del patrimonio. El aporte de la Facultad de Arquitectura**. Archivo IHA.
- ²⁵ Lucchini, Aurelio: Revista *Perfiles* N° 1. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1986.
- ²⁶ Ver ponencia **El eterno debate sobre el Patrimonio**. Archivo IHA.
- ²⁷ Transcripción del informe *in voce* realizado al Consejo de la Facultad en 1970, ante la solicitud de éste a partir de una consulta sobre la remodelación de los ex almacenes de la Confeitería Americana de Vilamajó para ser convertida en Biblioteca Artigas Washington.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Ver ponencia **Mirada histórico-crítica del concepto de patrimonio 1979-2003**. Archivo IHA.
- ³⁰ Diario *Acción*. Montevideo, 23 de febrero de 1970.
- ³¹ Diario *La República*. Montevideo, 31 de octubre de 1997.
- ³² Lorente Mourelle, Rafael: "La Generación del 60". Revista *ELARQA* N°15. Montevideo, setiembre de 1995.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ Entrevista al arquitecto Arana realizada en agosto de 2003.
- ³⁵ Ver ponencia **Mirada histórico-crítica del concepto de patrimonio 1979-2003**. Archivo IHA.
- ³⁶ El Núcleo Sol estaba formado por jóvenes estudiantes liderados por Sergio Laxalde: Adolfo Maslach, Jorge Hinze, Juan Gadea, Isidoro Singer, Hector Vigliecca, Julio Navarro, Pablo Romero. Más tarde siguiendo el mismo ideario, se creó en 1967 el Estudio 18 Integrado por Ramiro Bascans, Miguel Cecilio, Daniel Heide, Luis Livni, Juan José Lussich, Hector Vigliecca, Thomas Sprechmann, Rafael Lorente Mourelle, y luego Enrique Benech, Arturo Villaamil y Conrado Pintos. También participó activamente Rafael Lorente Escudero.
- ³⁷ "Aquí nuestro dialogo". Revista *Arquitectura* N° 237. SAU. Montevideo, octubre de 1963.
- ³⁸ "Hoy nuestra realidad". Revista *Arquitectura* N° 237. SAU. Montevideo, octubre de 1963.
- ³⁹ Lorente Mourelle, Rafael: "El arte de engarzar presentes". Revista *ELARQA* N° 23. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 1997.
- ⁴⁰ Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993.
- ⁴¹ Lorente Mourelle, Rafael: "El arte de engarzar presentes". Revista *ELARQA* N° 23. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 1997.
- ⁴² Realizado a fines de la década del 70 junto al arquitecto Conrado

Pintos.

- ⁴³ Lorente Mourelle, Rafael. Revista *ELARQA* N° 23. Ed. Dos Puntos. Montevideo. Octubre de 1997.
- ⁴⁴ Gonzalez-Varas, Ignacio: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Manuales Arte Catedra. Madrid, 1999.
- ⁴⁵ Facultad de Ingeniería de Stirling, el Plateau Beaubourg de Piano y Rogers, obras de Solsona y la imaginaria de Archigram.
- ⁴⁶ Capandeguy, Diego: *Prof. Arq. Aurelio Lucchini. Presentación sintética de su trayectoria y sus trabajos sobre la historia de la arquitectura nacional*. Archivo IHA.
- ⁴⁷ Cargo que ejerció entre 1972 y 1976. Ver **Informe Histórico sobre la generación de conceptos, figuras jurídicas e instituciones para la tutela del patrimonio. El aporte de la Facultad de Arquitectura**.
- ⁴⁸ Diario *Acción*. Director Jorge Battle, Subdirector Julio María Sanguinetti. Montevideo, 8 de junio de 1972. IHA Carp. 1364/21.
- ⁴⁹ *Ibidem*.
- ⁵⁰ Conformada por Lucchini, Bausero y Laroche.
- ⁵¹ En 1973 Lucchini elaboró un informe como delegado a la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, donde analizó el proyecto de convención elaborado por el Comité Jurídico Interamericano de la OEA que establecía la materia a la que debían referirse las cuestiones inherentes a la identificación, protección y vigilancia del patrimonio histórico, arqueológico y artístico de los estados americanos. IHA Carpeta 1374.
- ⁵² La Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación en 1975 estaba presidida por el Subsecretario de Educación y Cultura, Dr. Martín C. Martínez, quien designó Vicepresidente al Director Gral. de la Biblioteca Nacional, Prof. A. Silva Delgado, Secretario al Director del Archivo General de la Nación, Teniente de Navío H. Martínez Montero y Vocales al Director del Museo Histórico Nacional Prof. J. E. Pivel Devoto, al Arq. Jorge Terra Carve y al Sr. Fernando Assunção.
- ⁵³ Caetano, Gerardo; Rilla, José: *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Mercosur*. Colección CLAEH. Ed. Fin de Siglo. Montevideo, 1994.
- ⁵⁴ Ver ponencia **Artigas en el concepto de patrimonio arquitectónico. Entre la devoción por la materia auténtica y la función exultante de lo falso**. Addenda 2005. Archivo IHA.
- ⁵⁵ Ver Addenda 2005 a la ponencia **Artigas en el concepto de patrimonio arquitectónico**. Archivo IHA.
- ⁵⁶ G.E.R.G.U. *250 años de Montevideo (ciclo conmemorativo)*. Montevideo, 1980.
- ⁵⁷ La Revista *DANA* (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana) es publicada por el Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, fundado en 1973, que tiene como objetivo la defensa del acervo histórico-arquitectónico argentino y documental.



POSTMODERNIDAD HISTORIOGRAFÍA CULTURALISTA

"La tendencia que simplifcadamente llamamos culturalista, emerge, casi en un discurso referente a la clausura de la modernidad como ideal civilizatorio universalizante (...) de donde devienen varios colorarios que definen vertientes ideológicas para este momento de producción. Por una parte, un abandono de la relación modernización/modernidad que implica centrarse en el problema de la producción de cultura, la producción de discursos terciarios que han abandonado su contribución al hábitat resolutivo del ideal de la modernización: esta postura resitúa el problema de la arquitectura en una dimensión superestructural, simbólica, estética, casi de vuelta a un status prehegeliano según el cual abandonada la heteronomía de la función (exigencia del mundo de la modernización) la arquitectura puede retornar a ser nuevamente, predominantemente una práctica artística, incluso reteniendo la potencia crítica asignada por Adorno (...). Otra forma de caracterizar aportes de esta tendencia epocalmente posmoderna, sería aquella de enfatizar el análisis histórico como análisis crítico, sobre todo de la imposibilidad de fugar de la omnipresencia de las mercancías. Con ello se vuelve a una dimensión del trabajo historiográfico que reubica los problemas técnicos del proyecto y los problemas de creatividad subjetiva del proyectista (...).

[Un] fenómeno de talante posmoderno o posestructuralista caracterizaría una parte de la postura culturalista y es la asunción del fragmentarismo o la clausura de la voluntad de construir relatos globalizadores o historias totales, salvo que éstas resulten del ensamblado de pinceladas o fragmentos [como en Frampton, Rowe, Collins] (...)"

Roberto Fernández. "Construcciones históricas"



En este período el concepto de patrimonio alcanzó una ampliación inusitada, incluyendo cada vez más contenidos, como un universo en expansión: monumentos, edificios de interés, sistemas, tramos, entornos urbanos, paisaje, patrimonio ambiental, patrimonio intangible... Pero además este "laberinto acumulativo" perdió su carácter elitista o académico, se socializó, alcanzó un convencimiento colectivo de tal fuerza que significó una verdadera revolución cultural en Uruguay.

Esta nueva concepción del patrimonio estuvo asociada a la crisis ideológica a nivel mundial de la modernidad y se acompañó con la historiografía culturalista basada en la historia de las mentalidades de Braudel, Lucien Febvre, Foucault –que abandonó la historiografía de Carlyle basada en "los grandes nombres"–, y de igual manera trascendió el concepto de "monumento histórico" incluyendo "ambientes" y "arquitecturas anónimas".

El patrimonio –opina Jorge Nudelman– "es un concepto que se ha venido construyendo en varios planos. Muy fragmentariamente en el plano estrictamente teórico, (...) pero con una fuerza ideológica arrolladora. (...) hoy es un maleable concepto absolutamente arraigado y establecido en la cultura popular (...) ha sido el concepto más influyente y sostenido en la teoría, la crítica, la historiografía, la estética, la cultura popular y la ideología a los niveles más insospechados de nuestra sociedad toda, lo que no significa que el patrimonio de nuestro país esté adecuadamente salvaguardado". Se trata de un fenómeno "que ha marcado la evolución de la arquitectura en los últimos treinta años como mínimo".⁽⁵⁸⁾

Los arquitectos modernos envolvían los edificios del pasado con su propio lenguaje epocal, como ejemplifica la Tienda Corralejo, que Aubriot reformó en 1937 para sede del Banco Hipotecario del Uruguay (BHU), si bien aprovechó su estructuración tipológica. Las "reformas" modernas se apropiaban operativamente de la preexistencia según una negación radical del soporte histórico a nivel de imagen, borrando todo signo representativo del edificio original.

A partir de los 80 se valoró fuertemente la carga histórica condensada en la fachada, entendida ella misma como un bien patrimonial. En cuanto a las lógicas de actuación se trascendió la pura conservación, alejándose del concepto de restauración, y se dignificó como acción proyectual propia del arquitecto la adaptación del edificio del pasado a las exigencias contemporáneas, mediante intervenciones tanto miméticas como de contraste estético con el original, y toda la gama posible de actuaciones entre ambos extremos. El concepto de reciclaje –que ahora sí "prendió" con fuerza en arquitectos, autoridades y población– permitió la conservación de edificios anónimos y "de valor patrimonial".

A nivel urbano hasta la década de los 90 el contraste se eludía, siguiendo una estética de la uniformidad que incluso exigieron las Comisiones Especiales de la Intendencia Municipal de Montevideo, connotando la crítica a la arquitectura del momento, considerada incapaz de insertarse "armónicamente" en contextos consolidados.

Con la proximidad del fin del milenio se puede apreciar cierto cambio de actitud: se pretendió superar una sobredimensionada dependencia disciplinar hacia el entorno, y que la obra nueva o la intervención en un edificio existente recuperara su presencia objetual, su "aura" al decir de Benjamin. Este cambio de actitud indica un punto de inflexión en la posmodernidad culturalista, que en el plano disciplinar restringió "la indiscriminada defensa de lo antiguo" volviéndose más exigente en la selección del repertorio, pero al mismo tiempo reclamando mayor libertad creativa al intervenir.

Los actores históricos que se pueden reconocer en este complejo período, son Antonio Cravotto y Mariano Arana, así como el GEU y el Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales (TIUR).

En 1980 Arana participó del "Coloquio Arquitectura en Latinoamérica" realizado en Cali, y expresaba en su exposición: "no compartimos que la deficitaria –cuando no deplorable– realidad arquitectónica continental sea resultado directo, inmediato, inevitable de la controvertible situación global de nuestras naciones (...). En tanto arquitectos, es preciso reconocer nuestras

propias carencias, admitir nuestras propias culpas. Y para evitar la frustración de la inoperancia, debemos asumir la responsabilidad de toda acción positiva de factible viabilidad"⁽⁵⁹⁾.

En Cali se contactó con destacados arquitectos latinoamericanos⁽⁶⁰⁾ y tuvo ocasión de confrontar ideas y realizaciones, confirmando que aún en las circunstancias difíciles que se vivían era posible hacer buena arquitectura en nuestros particulares contextos. A su regreso a Montevideo, convencido de la necesidad insoslayable de enfrentar la grave crisis generada en la década del 70 en el ámbito arquitectónico y urbano, con el consecuente deterioro de las calidades ambientales de Montevideo, convocó a un grupo de arquitectos y estudiantes de arquitectura, que se constituiría en el correr de 1980 como Grupo de Estudios Urbanos⁽⁶¹⁾.

El decreto de desafectación de 1979 también actuó como disparador para la conformación de este activo grupo de resistencia cultural que logró una enorme aprobación popular.

Arana relataba: "De las pocas cosas que se podían hacer en la dictadura, era defender la ciudad, como una manera de defender los derechos humanos. Desde luego que lo peor de la dictadura no era la forma como se vulneró la arquitectura, el paisaje y el ambiente. Lo peor fueron los abusos, las muertes y desaparecidos y torturas que a tantísimos uruguayos y latinoamericanos se les impuso. Un grupo de gente, colegas jóvenes y estudiantes, emprendimos aquella patriada para ser mínimamente consecuentes con lo que afirmábamos en la cátedra, una vez salidos de la Universidad. Expulsados unos, renunciando otros, al dejar la Universidad quisimos no permanecer indiferentes ante el compromiso ético de la defensa de un patrimonio común. La cultura forma parte de los derechos humanos. (...) por eso salimos a defender la ciudad y, curiosamente era de las pocas cosas que podía decir alguien con resonancia en la prensa, la televisión y la radio"⁽⁶²⁾.

Si el avasallamiento a los derechos humanos se metafóricamente en el avasallamiento al patrimonio, esta metáfora paradójicamente no fue comprendida por el gobierno militar, que dejó actuar a este grupo porque asociaba la defensa patrimonial con el pensamiento reaccionario, porque no encontró un peligro en



36



37

El GEU y su fuerte carácter comunicacional

El exitoso carácter comunicacional del GEU puede verse hoy como el elemento detonador del nacimiento de una conciencia colectiva de la defensa de la memoria de la ciudad, cristalizada en la década de los 90.

Un análisis de los audiovisuales –el modo de difusión más avanzado en ese momento– *Una ciudad sin memoria* y *¿A quien le importa la ciudad?*, permite identificar las principales ideas manejadas por el GEU así como los cambios que estas operaron en el concepto de patrimonio y sus paradigmas. El pensamiento patrimonial dominante, histórico–fundamentalista –propio del período de facto– dejó paso a la defensa de la ciudad tradicional entendida como un objeto contextualizador con valores e identidades a preservar, y por lo tanto, como un dato básico a ser tenido en cuenta en la proyectación.

La idea de contextualismo aparecía recurrentemente en estos “manifiestos” comunicacionales del GEU. La arquitectura se enmarcó desde entonces en los parámetros de un urbanismo defensivo que pretendía salvaguardar el patrimonio histórico y cultural. En “áreas caracterizadas” se privilegió la conservación frente a la transformación y se instituyó el establecimiento de una serie de prohibiciones para la intervención en centros históricos.

Estos conceptos se pueden detectar también en otras formulaciones, cuando se afirmaba que “Tan válido como la obra nueva, es el camino de la refuncionalización y recuperación de edificios existentes. La notable propuesta formulada en 1965, para la transformación del viejo Mercado Central, fue lamentablemente desechada. Lo que pudo ser un centro de interés urbano, se transformó hoy, en un vacío”, poniendo nuevamente en el debate público el viejo tema del Mercado.

La idea de ambiente urbano caracterizado es otro concepto que aparece como una constante desde el primer audiovisual, cuando al realizar una síntesis de la historia de la Ciudad Vieja se señala en diversos períodos este concepto como un valor. Al analizar el siglo XIX se expresaba: “La Ciudad Vieja como todo centro urbano con vida propia fue cambiando y transformándose. La ciudad austera, casi indigente, adquirió rasgos crecientes y de riqueza, y a veces de opulencia. Fue manteniendo sin embargo un alto grado de congruencia y unidad de conjunto. La arquitectura, poco a poco, se tornó más diversificada y compleja, pero la Ciudad Vieja mantuvo su unidad esencial, afirmó su estructura, controló su escala, se respetó a sí misma”.

Pero los audiovisuales también defendían, con la misma contundencia, la necesaria presencia de la obra contemporánea, siempre que se contemplara el necesario equilibrio entre permanencia y cambio: “Hasta comienzos del siglo, especulación inmobiliaria y calidad visual no se presentaban necesariamente como realidades incompatibles. Podría suponerse que la armonía derivaba de pautas estilísticas consagradas, aceptadas, compartidas. Sin embargo, las corrientes arquitectónicas de vanguardia, obtuvieron, cuando fueron controladas por hombres de talento, ejemplos excelentes. El edificio Centenario de 1930, es una muestra de sabia inserción de un modelo que respeta el contexto preexistente y propone a la vez, una audaz alternativa de cambio. El edificio Juncal, del arquitecto Vilamajó, consigue algunos años después un éxito rotundo. ¿Puede afirmarse lo mismo de las nuevas construcciones? Entre el ayer y el hoy, las comparaciones son elocuentes”.



que se hablara de la historia de la ciudad y de sus materializaciones.

Las tareas del GEU tuvieron en principio un fuerte carácter comunicacional centradas en la producción y difusión del audiovisual *Una ciudad sin Memoria*. Algunas de las propuestas contenidas en él permiten identificar conceptos que –si bien en ciertos aspectos fueron continuadores de pensamientos patrimoniales que tanto Lucchini como Bausero habían manejado–, aparecían como novedad en el ámbito nacional, tales como la idea de ambiente urbano caracterizado y la de contextualismo, mostrando una postura que en el ámbito internacional se estaba afirmando desde la década del 70. El paradigma de actuación generado en Europa por grupos socialistas que accedieron a gobiernos comunales, como el caso de Bolonia con su teoría aportada por Pier Luigi Cervellati y Roberto Scannavini, expandió a nivel mundial la valoración del pasado, la rehabilitación del parque edilicio y políticas sociales para elevar la calidad de vida de la población.

Ante las demoliciones y el *boom* edilicio provocado por la especulación inmobiliaria, y la consecuente pérdida de carácter de muchas áreas de Montevideo con sustituciones de menor calidad, se fue gestando una defensa de la memoria histórica de la ciudad que no sólo revelaba un pensamiento crítico negativo hacia las realizaciones de su propio tiempo que seguían el modelo vulgarizado y heterónimo de la arquitectura moderna indiferente a su entorno, sino que además denotaba un cambio de paradigma estético, al reconocer el valor de la arquitectura ecléctica del siglo XIX, también tenido en cuenta –tácitamente– por los arquitectos modernos “talentosos”.

Se criticaba el criterio dominante en cuanto a concebir los monumentos históricos como obras aisladas “desvinculadas del contexto, menoscabando su valor, y transformándolas a veces, por alteraciones arbitrarias, en discutibles escenografías”. Esta crítica se afirmaba iconográficamente en el audiovisual mediante la comparación de dos fotos de los contrafuertes de la Catedral, una con la casa Spera y demás construcciones, la otra sin ellas y con la reja “colonial” agregada. Quince años después de la

polémica demolición llevada adelante por la acción de Pível Devoto, se volvía a plantear el tema evidenciando la opinabilidad sobre cómo actuar en el edificio considerado monumento y su entorno.

Posiblemente la insistencia en la defensa de los valores preexistentes frente a las demoliciones insensatas o a las pérdidas irremediabiles de edificios y ámbitos de gran calificación que se daban en ese momento, podrían inducir a calificar la acción de este grupo de profesionales de conservadora, preservacionista y más “defensiva” que propositiva, calificaciones con las cuales muchas veces se los ha catalogado tanto en ambientes académicos como en aquellos vinculados al ámbito del ejercicio profesional.

Pero también fueron numerosos los aportes y las manifestaciones que señalan una postura netamente propositiva, que perseguía la construcción y el cambio pero partiendo necesariamente de los valores preexistentes: “No se pretende por cierto, transformar la ciudad en un museo. La ciudad es –debe ser– pasado y futuro, permanencia y cambio”.

El propio Arana precisaba al respecto: “Nuestro pasado forma parte de nuestro futuro, porque es en el futuro donde pusimos el acento y no sólo en el presente. No queremos así, una preservación de corte reaccionario, elitista y exclusivista; queremos que sea un medio más en la creación de una conciencia colectiva, y he aquí otra función para el arquitecto latinoamericano, que concretamente nunca ejerció: ser parte de la conciencia crítica de la ciudad” (63).

Quizá el carácter propositivo del GEU quedó más terminantemente manifiesto en el libro *La Ciudad Vieja de Montevideo* realizado en 1982. Éste contribuyó, por un lado, a generar un nuevo modo de gestión urbana que se manifestó en las inmediatas acciones llevadas a cabo en la Ciudad Vieja: la creación de la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja en ese mismo año, la aprobación por Decreto N° 20.843 también de 1982 –específico para la Ciudad Vieja– de Normas de Edificación Generales y la realización del primer Inventario Básico de Protección del Patrimonio Arquitectónico que se realizó en el país, en 1983. Por otro lado, se incluyeron en el libro algunas propuestas



GEU Año 1982



GEU Año 1985



de rehabilitación urbana sobre determinadas áreas –en las que trabajaron profesionales que no integraban el grupo: Livni, Lorente Mourelle y Pintos entre otros–, como Plaza Zabala y Mercado del Puerto. Éstas tenían como objetivo establecer, en áreas significativas por la concentración de valores, un marco de elementos a conservar que no implicara la congelación y el estancamiento de las zonas, a través de disposiciones específicas.

La gran mayoría de los conceptos e instrumentos que hoy se asocian a una visión integral y contemporánea de la temática patrimonial puede detectarse desde los primeros planteos que hizo el GEU, y que en pocos años –de 1980 a 1983–, mostraron la consideración tanto de la dimensión paisajístico–ambiental como de los aspectos socioeconómicos que configuran una visión patrimonial integral.

“En una primera instancia parecería una cosa romántica, aislada y que responde a motivaciones subjetivas. En realidad, el GEU, comenzó por la necesidad de una tarea de difusión y de alerta del problema de la destrucción de la identidad de la ciudad, pero luego desde nuestra condición de técnicos, nos planteamos ir un poco más allá y estudiar y ofrecer soluciones concretas. Para ello se eligió la vía de tomar un ejemplo profundizando su estudio; proponer una solución viable que pueda generalizarse a casos ubicados en otras zonas de Montevideo y del país, precisamente para demostrar que el camino de la preservación urbana no es una quijotada, sino una realidad económicamente viable.” (64)



Mercado del Puerto

En la propuesta del GEU para la rehabilitación del Mercado del Puerto y la zona circundante, como una operación emblemática que después fructificó en la realidad, se tomaron como referentes paradigmáticos las intervenciones de *The Cannery* en San Francisco y del *Quincy Market* de Boston. Se plantearon normas respecto a alineaciones, alturas, características particulares de las operaciones a realizar, así como la recomendación de una serie de intervenciones que afirmaran y reforzaran los valores de la zona.

El croquis que acompañaba la propuesta mostraba claramente un compromiso contextual, a la vez que prefiguraba una imagen para llenar los vacíos existentes, que luego retomarían los arquitectos que proyectaron el edificio La Proa.

Esta atención al contexto, que dejaba de considerar al edificio como “un mundo *per se*”, reconocía antecedentes en los arquitectos renovadores, como el propio audiovisual lo manifestaba. Pero, a diferencia del edificio Centenario, en donde la presencia moderna se presenta con contundencia, proponiendo una audaz alternativa de cambio, al tiempo que se inserta creando un *crescendo* gradual respetuoso del pasado materializado en la ciudad existente, esta propuesta recomponía el tejido, rescatando factores reconocibles por la memoria colectiva.

Los recursos de índole formal buscaban el “empaste perceptivo” –en términos gestálticos– entre figura y fondo: adecuaciones de escala, altura, materiales, color, fragmentación, continuidad de líneas compositivas y ritmos ofrecidos por el entorno existente, tal como claramente también se expresa en la ordenanza particular para el Mercado del Puerto.

El proyecto La Proa (arquitectos Bastarrica, De Ferrari, Gervaz y Otero 1987– 1990, ganado por concurso nacional) tomó como partido básico el “<completar> la manzana existente con un edificio que se adaptara en lo morfológico (altura y alineación) pero que marcara una clara distinción entre lo existente y lo nuevo.” (1)

La intención de los autores, de evidenciar la contemporaneidad de la intervención, no es totalmente apreciable hoy, debido a que su adscripción en ese momento a la teoría rossiana los llevó a la utilización de un lenguaje contextualista de larga duración, que remitiendo a un pasado mucho más remoto que el del contexto urbano, reelabora la imagen sintagmática del templo griego (proporciones generales y entre llenos y vacíos, fuerte entablamento definidor del volumen, sucesión rítmica de columnas). Pero es ésta clasicidad la que al conferirle intemporalidad, no permite reconocerlo como un edificio de los 80.

1. *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*. Grupo de Viaje G. 84. CEDA. Montevideo, 1991.
Ver GEU: *La Ciudad Vieja de Montevideo*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo 1983.



La propuesta del GEU para el Barrio Reus Sur

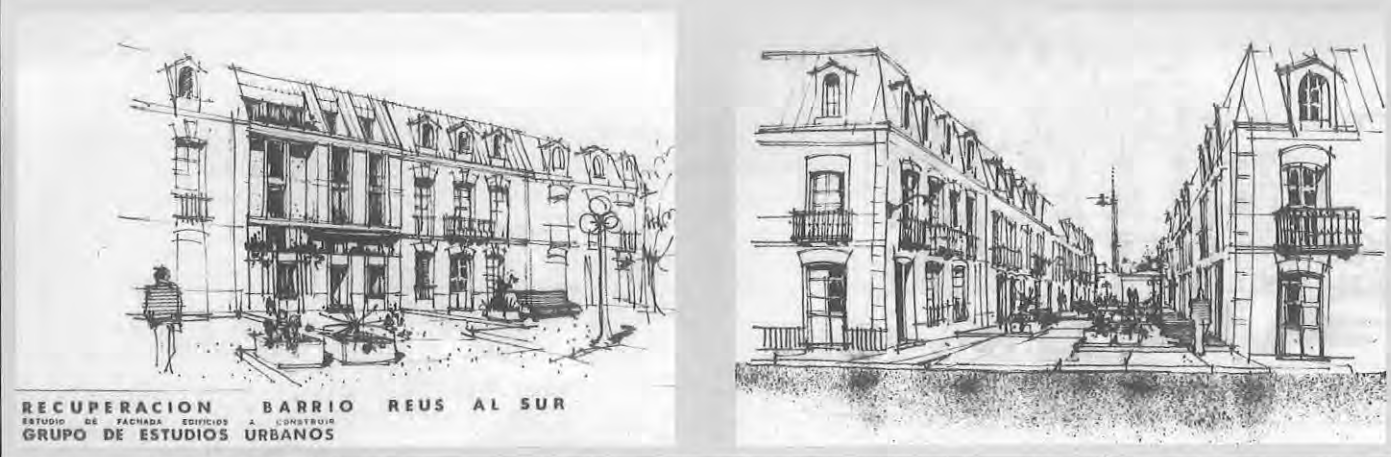
En 1982 el GEU realizó las propuestas de Rehabilitación de los Barrios Reus Norte y Sur –considerados dos hitos fuertemente caracterizados de la ciudad–, desafectados por el decreto de 1979, con la “voluntad de contribuir a demostrar que es posible mantener y enriquecer dos conjuntos construidos a fines del siglo XIX, de gran valor arquitectónico, urbano, cultural y social, buscando los mecanismos que garanticen su imagen identificatoria y a la vez actualicen su adaptación a los requerimientos de sus habitantes.

El trabajo relativo al Barrio Reus Sur incluye propuestas de modificación de viviendas existentes, propuestas de viviendas nuevas para los padrones ya demolidos, un análisis de factibilidad económica, un proyecto de ordenanza municipal respecto al conjunto y a la zona, así como directivas a plantear al BHU y al Ministerio de Cultura. “El hecho de estudiar y demostrar que la recuperación de este conjunto no es una tarea antieconómica, procura constituirse en un aporte generalizable en su metodología a la solución del problema de la vivienda popular, a través de las remodelaciones del stock existente”.

En los aspectos urbanos, la propuesta intentaba mantener los “valores especiales de intimidad” de la calle Ansina, que identificaban y singularizaban el lugar, “acentuando su carácter de espacio de acceso y reunión, equipándolo con elementos que favorezcan su uso, y restringiendo el pasaje de los automóviles”.

Los criterios de intervención diferían según se aplicaran a las viviendas existentes o a las viviendas nuevas en predios demolidos. Para las primeras, se preservaban las fachadas a la calle, y en el interior –al no reconocerle valores relevantes– no se planteaban criterios de conservación, intentando adscribirse a exigencias del BHU. Para las viviendas nuevas se planteó el criterio de distinguibilidad, utilizando lenguaje y tecnología actuales. Pero como acción contextualista, esa contemporaneidad debía mantener la línea de fachada y el perfil con mansarda, así como proporciones similares de llenos y vacíos a las originales y terminaciones que armonizaran con el conjunto.

Ver GEU: *Barrios Reus Norte y Sur. Dos propuestas de rehabilitación en la ciudad de Montevideo.* Inédito. 1982



La propuesta para el Barrio Reus Sur denota una actitud contextualista, a pesar de que se pretende aplicar el criterio de distinguibilidad utilizando lenguaje y tecnologías del momento. En una mirada crítica actual los croquis de viviendas nuevas muestran una actitud casi mimética y no de fuerte contraste con las preexistencias, quizá denotando una contradicción entre teoría y práctica.

Se retoma la valorización de un conjunto urbano, no por sus valores histórico–esencialistas sino por sus valores culturales–populares, asociados a la expresión de las diversas tradiciones de la población negra. Hay una preocupación social por la población originaria que había sido desalojada, lo que expresa una nueva ampliación del concepto de patrimonio, que incluye la defensa del derecho a habitar la ciudad.

Ese mismo año se decretó el congelamiento preventivo de los dos barrios Reus, para evaluar “hasta qué punto son conciliables la preservación del carácter testimonial de tales conjuntos edilicios, frente a la vetustez, estado ruinoso y de peligrosidad hacia la vía pública de algunas construcciones” (65). Adelantándose a esta decisión para que no se abandonara la idea de la desaparición total, algunas dependencias públicas realizaron demoliciones parciales –se vieron camiones del ejército–.

En el caso del GEU parece aplicable la hipótesis de Portoghesi que sostiene que “un grupo de intelectuales precisa del caos para poner en marcha su plan, precisa de una realidad disgregada y trastornada por la duda, el fin último al que tiende es el paso del <caos> al <cosmos>, del desorden necesario a un orden nuevo”. Aplicando esta hipótesis cabe preguntarse ¿cuál era el “caos” reinante y cuál ese “orden nuevo” implícito en las propuestas? El caos era la ciudad de la dictadura, la “ciudad sin memoria”, la ciudad no valorada como preexistencia, la pérdida irremediable de edificios y ámbitos de gran calificación a raíz de las demoliciones insensatas promovidas por la especulación inmobiliaria. Un caos que también se expresaba en la mala calidad de las sustituciones, que no eran capaces, como en otros tiempos, de proponer audaces alternativas de cambio. El orden nuevo otorgaba al pasado el papel de reserva

de valores acumulados, y al presente el de gestión utilitaria de esos valores, potenciando la acción.

Si bien se ha reconocido que las propuestas del GEU fueron decisivas en el planteamiento de la problemática patrimonial como hecho social colectivo, también han sido interpretadas como estrictamente adscriptas al “urbanismo defensivo”. Esta catalogación corresponde a una de las cuatro categorías historiográficas que se reconocen a nivel internacional, y que Sprechmann y Capandeguy trasladaron al caso uruguayo. Según ellos, en el urbanismo defensivo prima “un deseo de conservación más que de transformación, de prohibición más que de postulación (...) Este paradigma plantea el difícil juego memoria-cambio, siendo frecuentemente rígido en la asunción de lo nuevo” (66). Elegían como ejemplo para ilustrar esta postura urbanística la actuación del GEU en Montevideo.

Resulta difícil pensar que estas afirmaciones respondan a falta de rigor en el análisis de los numerosos materiales históricos que reflejan el período 1980-90. Tal vez esta interpretación reductiva se deba simplemente a la aplicación mecánica a la realidad uruguaya, de categorías de análisis elaboradas a priori. Quizá también se haya debido al análisis de prácticas de gestión posteriores, que de hecho distorsionaron los objetivos iniciales, los cuales incluían planteos propositivos que alentaban el cambio, pero partiendo necesariamente de los valores preexistentes. O también a que en la acción proyectual, los integrantes del GEU adoptaron posturas más relacionadas con la memoria y la conservación que con el cambio.

En 1982, la revisión del Plan Director de la IMM incluía como una directiva para el Sector Habitación la necesidad de “definir ordenamientos urbanísticos propios para cada área caracterizada de la ciudad”. En 1984, por convenio entre la IMM y SAU, se constituyó un grupo de trabajo integrado por los arquitectos Iñda, Queijo, Livni y Giordano, además de técnicos del Plan Regulador, para determinar dichas áreas y establecer una normativa para su preservación.

El concepto de área caracterizada es una ampliación del de patrimonio restringido a un edificio particular o

a un conjunto arquitectónico, que considera no sólo los valores histórico-testimoniales sino también los paisajísticos urbanos y medio ambientales, creando normativas especiales para determinadas áreas y considerando tramos de calles. Recoge antecedentes en el Informe de Casa Quintas de Lucchini en el ámbito nacional, y se adscribe a las pautas de Gustavo Giovannoni a nivel internacional, con su concepto de “ambiente” como definición urbana visual, que procura el mantenimiento de las características estéticas y espaciales de la escena urbana, en una actitud que se ha criticado como excesivamente epidérmica. Esta desviación hacia lo visual parece atemperarse con la valoración de características tipológicas que también deben ser preservadas, trascendiendo los aspectos puramente formales.

Pero el concepto de área caracterizada es también una ampliación del de “urbanismo defensivo”, que determina cómo se debe actuar, estableciendo más prohibiciones o recursos de armonización.

El Informe de Áreas Caracterizadas tiene un capítulo dedicado al Patrimonio Arquitectónico y Urbano en el que se señala “las inestimables calidades que deben ser preservadas y puestas en valor, creando o profundizando reglamentaciones particularizadas adecuadas a las distintas situaciones” de algunos barrios de Montevideo, entre ellos los barrios Reus.

El Programa para el Concurso del Barrio Reus Sur de 1985, recogió estas recomendaciones dejando en claro que “con este concurso la IMM inicia una política de recuperación urbana que desde hace mucho tiempo reclamaba la situación en que se encuentra gran parte, por no decir toda el área urbana de Montevideo (...) producto y expresión de una situación crítica general por todos sobradamente experimentada, pero también en buena parte resultado <de la acción conjugada de la ignorancia, la debilidad y la malicia>” (67), mostrando una vez más la construcción de un relato heroico maniqueísta en el que la Intendencia se autodefine como salvador del patrimonio, como en otros tiempos lo había hecho Arredondo.

Las bases, por tratar una “temática sin antecedentes en nuestro medio como objeto de concurso”, requirieron una conceptualización explícita, al ser redactadas por Antonio Cravotto, quien también fue Asesor Técnico del Jurado nombrado por la IMM. En ellas se condensó el *corpus* teórico que había ganado tanto la aprobación popular y académica como el convencimiento oficial, a partir de la acción concientizadora del GEU.

Cravotto aplicó rigurosamente su decantada reflexión sobre la historicidad del hecho urbano, emergente en el cisma del 64, permanente en las actividades de su Taller y presente en su propuesta para el concurso internacional para el Lago de Como (68). Su clara enunciación de principios podría interpretarse también como surgida de una meditada relectura de la ecléctica experiencia de trabajo en las obras de preservación de Colonia del Sacramento (69). Opinaba, a la manera de Ruskin: el Reus “no será seguramente el mismo que era, ni el que hubiera sido hoy si no se hubiera destruido el 75% de sus casas, ni el que podría haber sido si en lugar de destruido hubiera sido reciclado [parecería aludir a la propuesta del GEU de 1982], no será la misma su población y su cultura local y por lo tanto no será, no deberá ser la misma su arquitectura. (...) no se trata de una reconstrucción, ni tampoco de una restauración literal.

Reconstrucción o restauración tanto más falsas en cuanto deberían, ya desde el anteproyecto ser falsamente <recicladas> para poder atender en ellas los requerimientos de habitabilidad actuales y en tanto no podrían ser accesibles a sus legítimos destinatarios: la población del barrio, actual y dispersa”.

El proyecto ganador fue autoría de los arquitectos Marta Cecilio, Jack Couriel, Ana Gravina y Mario Spallanzani, y contó con el asesoramiento de Arana. Este equipo, al igual que varios otros presentados al concurso, estaba integrado por personas vinculadas al GEU.

El Jurado no falló por unanimidad (70): los arquitectos Nelson Bayardo –por la IMM– y Rafael Lorente Mourelle –por la SAU–, votaron a favor del proyecto ganador, pero Miguel Ángel Odriozola –por los concursantes– defendió el que obtuviera el tercer puesto (71), lo que

El debate del jurado en el concurso del Barrio Reus Sur

En la fundamentación de su voto Bayardo –arquitecto moderno y director de taller en la Facultad hasta su intervención– consideraba como valores primordiales del primer premio el “impecable uso del suelo”, destacando el “diestro manejo de las tipologías” (nuevas y recicladas) y la solución de Ansina donde se manejaba “con acierto el principio de variedad en el uso de las ruinas”. Sin embargo, objetaba como “error” –aunque lo consideraba solucionable– el “haber desestimado la conservación del testero de San Salvador y Ansina, así haya sido en aras del discutible objetivo de volver la obra a la idea primaria del arquitecto Tosi”. Como otro “error de cierta entidad” Bayardo señalaba la subordinación del lenguaje empleado a la preexistencia.

Lorente coincidía con Bayardo al cuestionar el “criterio de demolición parcial”, aplicado a “un edificio perfectamente rescatable que de algún modo integra el dominio de la memoria colectiva”, aplaudiendo el planteo de fachadas resuelto “sin estridencias por integración de lo nuevo con lo existente” así como “el uso simbólico de las ruinas que se incorporan al espacio exterior del SUM configurando una galería abierta”. Ambos miembros del jurado expresaron que existía “una crítica esencial cuya enmienda se entiende imprescindible y guarda relación con el mantenimiento total del significativo edificio ubicado en la esquina de San Salvador y Ansina”.

Odriozola –arquitecto moderno y actor histórico en la preservación de Colonia del Sacramento– votó en minoría por el proyecto que obtuviera el tercer premio. Su compromiso con lo contemporáneo, su rechazo a la mimesis y su contundente postura respecto a cómo intervenir en conjuntos y áreas de alto valor patrimonial, quedaron claramente expresados en su fundamento de voto. Respecto a este proyecto –de los arquitectos Barreira, Briozzo, Falkenstein, Folco, Folco, Scheps y Tuzman– manifestaba: “Constituye una interpretación bien definida de un <problema actual> resuelto con una <propuesta actual>, que responde equilibradamente a criterios claros de valoración, tanto en los aspectos <histórico–urbanísticos> como de los <arquitectónico–constructivos> y <económico–sociales>. Define con seguridad conceptual el tratamiento de los edificios existentes, las ruinas y el aporte de la arquitectura de nuestro tiempo, sin alterar o deformar su propia identidad. (...) En la misma forma recupera la mayor parte de las ruinas y las incorpora a su propuesta, con la necesaria cautela donde y como corresponde, sin caer en ningún caso en la recomposición por simple imitación formal.”

Ver “Concurso barrio Reus al Sur”. En Revista *Arquitectura* N° 255. Montevideo, junio de 1986.



Primer Premio

Tercer Premio

pone en evidencia el permanente debate sobre cómo actuar en el patrimonio construido.

Bayardo, reconociendo amplios méritos al primer premio, criticaba “el lenguaje formal empleado para llegar a la concreción del diálogo entre lo antiguo y lo moderno, quedando éste excesivamente subordinado a aquél, con obvia limitación de un aporte creativo actualizado”. Puso de esta manera en evidencia algunas de las contradicciones del GEU entre sus propuestas teóricas y las concreciones proyectuales. Respetar toda la historia de un edificio sin seleccionar un momento de la misma, y actuar con el lenguaje de su propio tiempo “porque es en el futuro donde pusimos el acento y no sólo en el presente”, resultan aquí simples postulados teóricos, otorgando argumentos a su calificación como urbanismo defensivo, que en “el difícil juego memoria–cambio” manifiesta rigidez en la asunción de lo nuevo.

La contrastación entre los croquis de la calle Ansina del primer y el tercer premio, muestra claramente la contundencia en el uso del lenguaje contemporáneo asumido por el tercer premio, que puede interpretarse como un precedente de formas de intervención propias de la década del 90, y que fue lúcidamente valorado por Odriozola.

Su experiencia derivaba de toda una vida dedicada al rescate de los restos materiales del pasado en Colonia –donde actuó como secretario técnico y presidente del Comité Ejecutivo– y a su acción en aras de la maduración de una conciencia patrimonial en la población.

Moderno, empírico, no dogmático, sensible a los mensajes del lugar, profundo conocedor de su realidad, desarrolló en Colonia distintas modalidades de actuación: restauración, reciclaje, adaptación y obra nueva. Revitalizó partes enteras de la ciudad histórica, rechazando la intervención reductivamente preservacionista y sobre todo la intervención mimética, siguiendo en general los parámetros de la Carta de Venecia: mínima intervención, compatibilidad con el original, distinguibilidad, respeto por la autenticidad (72).

Terminado el régimen de facto en 1985, surgió un pensamiento alternativo al patrimonial defensivo predominante, divergente con el GEU: el sostenido

por el TIUR, liderado por Sprechmann e integrado por un numeroso grupo de profesionales, docentes y estudiantes de arquitectura (73).

Su planteo fue explícitamente crítico respecto al del GEU, al utilizar como *slogan* la frase "Montevideo puede cambiar" en contraposición a "Una ciudad sin memoria", es decir orientándose al cambio más que a la permanencia. Sin embargo, entre los múltiples antecedentes que el TIUR reconocía en sus planteos —como la reflexión y práctica urbana desarrollada en países europeos y latinoamericanos y la actuación de diversos movimientos sociales—, citaba "la labor del GEU, que logró asociar la ciudad con el momento socio-político reciente, denunciar el deterioro resultante de la crisis y el manejo autoritario y conservador de la realidad urbana, reivindicando con entusiasmo una nueva actitud hacia la ciudad".

El TIUR aportó una variada serie de propuestas como "Imágenes de un Montevideo posible", situándose en una posición provocadora hacia el pensamiento que había ganado la opinión pública y académica en los 80, interpretándolo como muy anclado en el pasado.

La postura fue la de asumir el pasado críticamente, buscando en la sucesión de sus estratos diacrónicos ideas estructurales —que fueran mas allá de valoraciones cuasi pictóricas de raíz romántica— y que permitieran actuar en su presente, coincidiendo con la apertura democrática en Uruguay, y mirando hacia el futuro.

Sprechmann, sin pretender asumir el papel de historiador, sugería una reinterpretación de la evolución de Montevideo reordenando la visión historiográfica tradicional, "con el objetivo de desentrañar su lógica interna en términos de una actitud operativa y propositiva para la ciudad" (74). Esta intención continuó el planteo realizado en la Memoria del Proyecto para el Piloto 70, de la que tanto Sprechmann como Arana habían sido autores.

El propio Sprechmann junto a Capandeguy contraponían en el año 1998 (75) el paradigma arquitectónico-urbanístico del GEU —"defensivo"— al del TIUR que denominaban "urbanismo urbano". A diferencia del defensivo, consideraban que este último

El TIUR y las "Propuestas a la Ciudad de Montevideo"

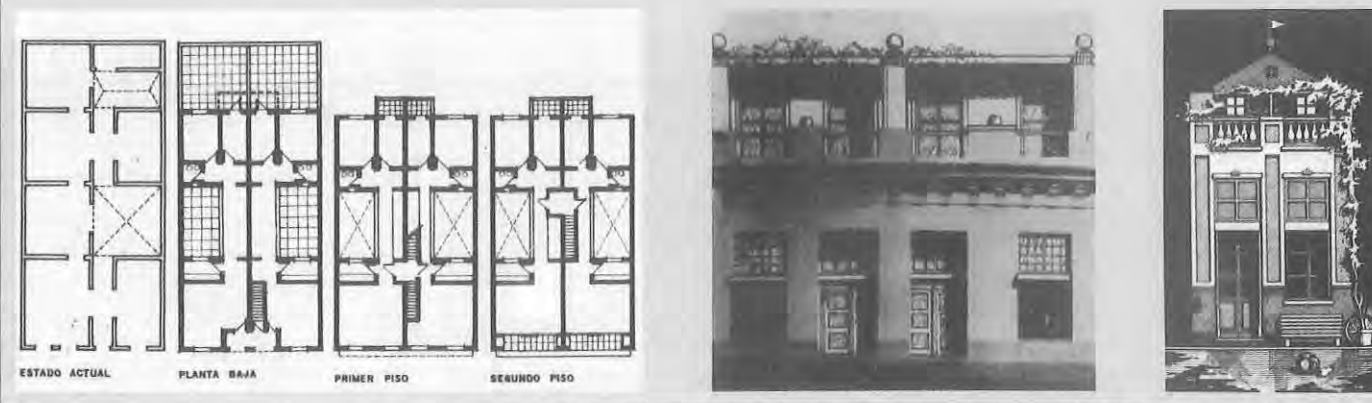
"Todas las épocas reflexionaron su pasado cuando intentaron transformar el porvenir. Igualmente, si asumimos como premisa que un nuevo urbanismo debe partir de la redefinición de sus relaciones con la ciudad existente, importa ponderar el valor y el significado de los recursos heredados" (1).

Estas ideas, manifestadas en el libro que desarrolló la propuesta ganadora del Concurso del Primer Foro de la Innovación y la Creatividad realizado en 1985 patrocinado por UNESCO, retomaban el concepto de área caracterizada desde el punto de vista de la realidad habitacional. Se proponían doce unidades morfológicas, que fueron definidas según la investigación histórica y el análisis de sus características tipomorfológicas y patrimoniales. Según el área se definía a través de la política habitacional la propuesta de cómo intervenir: con construcción nueva, mediante la renovación controlada, o mediante la conservación y modernización de edificios con valor histórico o arquitectónico. Si bien se hace evidente aquí otra diferencia con el GEU, la de incluir como estrategia la construcción de edificación nueva, se proponía el "impulso a una política agresiva de mantenimiento y transformación del stock habitacional actual de la ciudad, principalmente aquel que ha evidenciado mejores calidades residenciales (casas de planta extrovertida en las zonas intermedias) o buenas calidades constructivas y de adaptación en zonas altamente servidas por infraestructura (casa standard, etc)".

Al igual que el GEU en su propuesta de rehabilitación de antiguas viviendas en la Ciudad Vieja (2), el TIUR también se había basado en una profunda investigación sobre su factibilidad socio-económica, proponiendo el "aumento de la vida útil de viviendas existentes mediante procesos de reforma y reciclaje", y valorando la "calidad urbana, edilicia y constructiva del stock nacional y particularmente montevideano, que lo hace susceptible precisamente de una importante conservación". Para ello se planteaba una reformulación global de la Ley de Higiene de la Vivienda y de la Ley de incorporación de edificios a Propiedad Horizontal, a la vez que se impulsaba un "catálogo de reconversión de las viviendas introvertidas a ser utilizado en forma similar a los proyectos de plano económico, simplificando el procedimiento de planos de transformación de la vivienda de la zona céntrica".

1. TIUR: *Propuestas a la ciudad. Montevideo, 1986*. Montevideo, 1986.

2. GEU: *Propuestas de rehabilitación de antiguas viviendas en la Ciudad Vieja de Montevideo, destinada a la población de bajos recursos allí afincada*. Investigación para el programa de estudios de vivienda en América Latina. PEVAL. Montevideo, 1983.



Dos intervenciones del BHU

La propuesta de inserción de obra nueva para el Conjunto Yacaré –arquitectos Bastarrica, De Betolaza, De Ferrari, Gervaz, Otero, 1987–94– recompone el tejido, rescatando factores reconocibles por la memoria colectiva. Se genera una tira de viviendas a la calle que libera el corazón de manzana mediante un patio al que se vuelcan las calles elevadas, recomponiendo la morfología de calle por su altura y alineación. Se recupera la tripartición clásica de fachada con cornisa general y un importante basamento abuhado que aumenta la “pesantez” visual del edificio. El juego de volúmenes entrantes y salientes dinamiza el conjunto y recrea ciertos ritmos del entorno. Si bien expresa su contemporaneidad mediante un manejo formal vinculable a las propuestas de la *tendenza* italiana, el resultado es netamente de empastamiento perceptivo con el entorno (1).

La Casa del Virrey fue incorporada al patrimonio histórico nacional en 1946 debido a que se trataba de una construcción representativa de su época y que no tenía alteraciones significativas. En la década siguiente Pivel Devoto pretendió conservarla mediante “una meticulosa restauración semejante a la ya efectuada en la Fortaleza de Santa Teresa y en las casas de los Generales Lavalleja y Rivera, [que] haría posible que la antigua propiedad de los Ramírez pasase a enriquecer de manera notoria nuestra magra herencia arqueológica a la que aportaría su historia centenaria (...)” (2), siguiendo la lógica de actuación propia de la protomodernidad.

Por iniciativa de la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja, creada en 1982, la casa pasó a ser propiedad del BHU abandonando el destino de museo con la condición de que se reciclara para vivienda, pero conservando la estructura y características de Monumento Histórico. Por tratarse de un caso especial y emblemático, se designó directamente al arquitecto Nelson Inda, vinculado al Grupo de Estudios Urbanos, quien considera actualmente que este reciclaje actuó como “buque insignia” (3) respecto a la manera de intervenir en edificios patrimoniales.

El reciclaje restauró las fachadas e intervino conservando la tipología de casa patio, es más, potenciando la presencia del patio central de losas de granito, al generar viviendas en relación directa con la calle en un nivel, o mediante la construcción de entresijos que no afectaran la composición de fachadas. La planta baja continuó con su destino comercial, y la intervención no construyó ningún signo en la cáscara histórica que manifestara la actuación contemporánea.

1. *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*. Grupo de Viaje G. 84. CEDA. Montevideo, 1991.

2. Diario *El Día*. Suplemento Dominical. Montevideo, 12 de agosto de 1956.

3. Entrevista al arquitecto Nelson Inda. Agosto de 2003.



Conjunto Yacaré



Casa del Virrey

pondría “el acento en la forma física, la cual se reconoce como valor a ser <controlado> y <recompuesto>”. El territorio se describía como una cosa concreta, con su forma, con sus diversas modalidades de generación e historicidades, con actuaciones urbanísticas de distinta naturaleza que apuntaban a “completar” un asentamiento concebido por partes o fragmentos, los cuales serían recompuestos según una concepción reequilibradora del territorio.

Los planteos del GEU y del TIUR, antagónicos en su momento, pueden ser vistos desde hoy como parte de un proceso que recogió líneas de larga duración que se fueron entroncando hasta confluir en varios aspectos. Tal vez la cuestión radica en el momento histórico de cada uno de los planteos. Durante la dictadura se hacía imprescindible una postura defensiva, con su mirada al pasado como refugio ante la destrucción. A partir del entusiasmo por la recuperación democrática, lo que importaba era la mirada hacia el futuro, construir y no reconstruir.

Ambos grupos coincidían en un concepto amplio de patrimonio, que se hacía evidente en la valoración del TIUR de la ciudad y sus políticas de habitación: “Proponemos una política coordinada que tienda, entre otros objetivos, a recuperar la dimensión arquitectónica de la ciudad, en la perspectiva de una valoración más ajustada de su calidad residencial, promoviendo el desarrollo de un plan abierto y a largo plazo que valore la riqueza potencial de lo existente y estimule la superación de las actuales carencias; definiendo normas generales para la ciudad y normas particularizadas para cada una de sus unidades morfológicas.”

En 1987, en el marco de la política iniciada con el Concurso del Barrio Reus Sur, la IMM y el BHU, declararon a la Ciudad Vieja “Zona de Acción Urbana Prioritaria”. Como consecuencia de ello se creó la Sección Rehabilitación y una línea de créditos específica para el reciclaje de viviendas.

Estos reciclajes eran entendidos como ensayo de un plan piloto que se extendería luego a otros barrios. Además, ambas instituciones llevaron adelante el reciclaje de la Casa del Virrey y el concurso para el Conjunto Yacaré,



42

tratándose el primero de un “reciclaje modelo–operación testigo”, y el otro de la inclusión de obra nueva en un entorno fuertemente caracterizado como el del Mercado del Puerto. Aunque ambos se adscribieron claramente al paradigma de acción patrimonial dominante en la posmodernidad culturalista de la década del 80 –el defensivo–, evidencian también la búsqueda de un efecto dinamizador propio del urbanismo estratégico.

El cambio de sensibilidad respecto a la ciudad, entendida como un *continuum* histórico en el marco de la idea de “rehabilitación urbana”, trajo consigo la valoración de extensas áreas de arquitectura anónima –como la casa standard– y la conciencia de la relación con el entorno preexistente a través del contextualismo como modo de intervención mediante obra nueva.

La búsqueda de estructuras permanentes en la larga duración a través de los tipos arquitectónicos –sustentada a partir de Aldo Rossi–, si bien profundizó más allá de los contenidos epidérmicos, más que generar nuevos tipos capaces de ser extrapolados al futuro, se redujo a la revalorización del stock histórico construido y propició las intervenciones de reciclaje.

La casa standard –denostada por la modernidad debido a su falta de funcionalidad e higiene–, se volvió la materia prima fundamental para el reciclaje como lógica de actuación, que se dignificó a nivel profesional, al tiempo que dignificaba a la propia casa standard al constituir una inserción de la disciplina en la obra de constructores no formados en la Academia.

Esta modalidad de intervención se denominaba antes “reforma”, y se entendía como “modernización” en aspectos relativos al confort, pero sobre todo referidos a la dimensión estética: su fachada ecléctica se despojaba de ornamento, se apaisaban las ventanas, se revestía el revoque imitación con materiales “modernos”, ...

Existen algunos ejemplos que denotan una actitud distinta en la modernidad operativista, como precedentes aislados del concepto de reciclaje: la intervención para la Casa Xerox, del arquitecto Samuel Flores, en 25 de Mayo 512, que Arana destaca en un artículo de Marcha

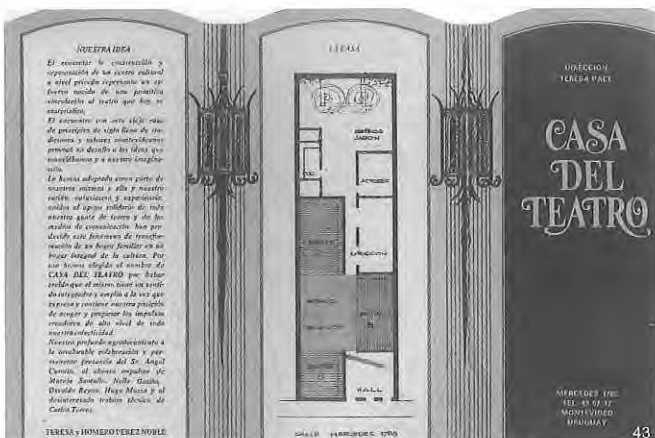
en 1974 –con algunas críticas– por el “esfuerzo por obtener de la antigua obra una nueva significación”; y el reciclaje de una casa standard para sede de la Casa del Teatro, del arquitecto Homero Pérez Noble del año 1983.

En la posmodernidad culturalista las viviendas denominadas “standard” por su tipología consagrada e indiscutible a nivel urbano –con una distribución espacial y ocupación del predio prácticamente invariables– y con gran potencialidad de transformación, se volvieron “nuevas casas a medida” (76), tanto conservando su carácter unifamiliar como aumentando la cantidad de unidades de vivienda. Se volvió a valorar su fachada ornamentada, sus calidades artesanales, pero sobre todo su aporte al orden compositivo general, capaz de trascender la presencia individual y trasladar la escala de apreciación de la casa en sí a la cuadra –o al barrio entero–.

Se habla de una “cultura del reciclaje” que signó la década de los 80, trascendiendo la arquitectura, y que según Achugar incluyó al mismo tiempo “la cultura de la pobreza” y la “cultura de recuperación de la memoria” (77). Esta “transformación cultural” destaca como factores definitorios “una similitud de criterio de abordaje” del proyecto de reciclaje y “cierta sensibilidad compartida culturalmente tanto por los arquitectos como por los usuarios, lo que lleva a la canonización de algunas respuestas espaciales, distributivas y formales” que determinan una lógica de actuación que de alguna manera condiciona la intervención a “un universo acotado de alternativas”, como señalan los arquitectos Otero y Pesce (78).

De esta manera, la “vocación por el pasado”, tal como lo señala el arquitecto William Rey (79), definió “un nuevo producto cultural característico de la contemporaneidad”.

Muchos de estos reciclajes denotan interesantísimos ejercicios de diseño en los que se insertan ideas contemporáneas en el material histórico. El reciclaje de casas standard, al volverse tan exitoso y repetitivo, generó verdaderas “tipologías” de casas ya recicladas.



43

Lógicas de actuación en reciclajes de vivienda standard

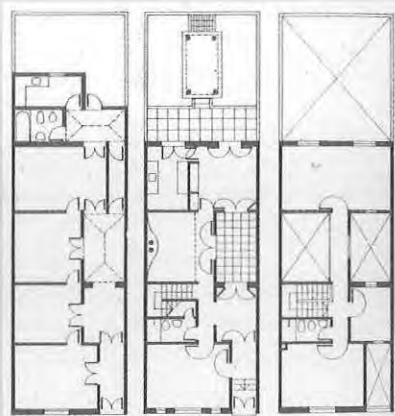
El arquitecto Ruben Otero realizó, junto al arquitecto Bastarrica, una de los primeros reciclajes, el de su casa standard, en el año 1986–87, donde aplicó una lógica de intervención que se generalizó. Se revirtió el carácter introvertido propio de este tipo arquitectónico mediante la creación de un patio posterior a modo de fondo, se mantuvo la estructura tipológica aumentando el área habitable mediante el entresiado y potenciando el patio con claraboya como el estructurante de la planta. Si bien no se intervino fuertemente en la fachada, sí se alteraron las proporciones originales al aumentar la altura del basamento y agregar un nivel sobre azotea que refuerza la horizontalidad del coronamiento aumentando su altura (1).

Una intervención de carácter menos neutro en cuanto a su manifestación al exterior, es el reciclaje de la vivienda de los arquitectos De Soto y Polto, de 1988. Frente a un mismo programa, vivienda unifamiliar y estudio, los autores se propusieron como “principal objetivo mantener un buen número de referencias de la construcción original, pero denotar claramente el momento del reciclaje, para lo que se buscó romper la rigidez de la tipología existente con el fin de lograr mayor variación espacial, luz, aire”. Se realizó un patio abierto adoquinado que funciona como garage, en el lugar que ocupaban el zaguán y parte de la sala originales, que se manifiesta al exterior como una operación audaz que igualmente mantiene la continuidad del plano de fachada del tramo, mediante la conservación integral de la cornisa y el pretil, que se sustentan mediante una columna “inventada” como un gesto cercano a la mimesis (2). También se generalizó el reciclaje con aumento de unidades de vivienda, que en general resuelve los accesos generando un patio abierto vinculado a la calle, que cobra valor protagónico y restituye el vínculo visual y espacial entre el patio lateral con claraboya y el espacio público. Un ejemplo de este tipo de intervención lo constituye la vivienda Cravino, realizada en 1992 por el arquitecto Baptista, donde a partir de dos viviendas standard asociadas en vertical se obtuvieron tres unidades independientes, conservando el papel estructurador de los patios originales (3).

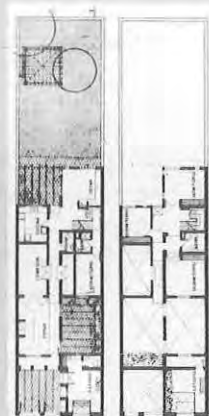
1. *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*. Grupo de Viaje G. 84. CEDA. Montevideo, 1991.

2. *Ibidem*.

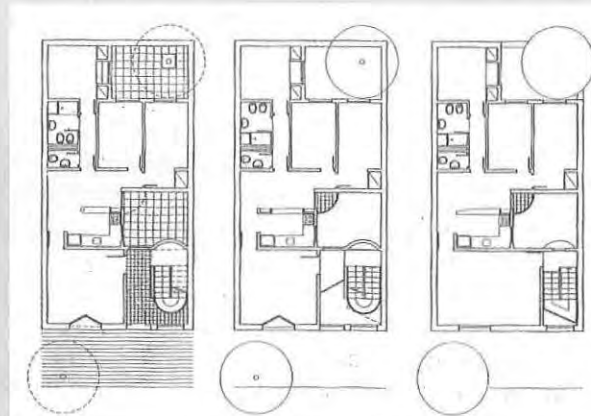
3. Revista *EL ARQA* N° 21. Montevideo, octubre de 1997.



original
reciclaje
Vivienda Otero



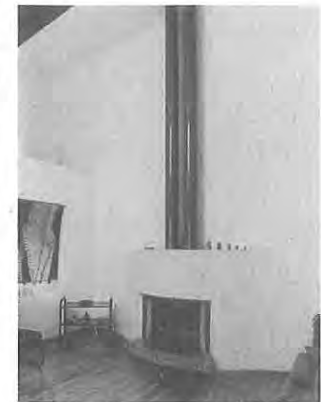
reciclaje
Vivienda De Soto



reciclaje
Vivienda Cravino



44



45



46



En general se trata de mantener la envolvente y de operar fuertemente en el interior.

Pero también hay que considerar que muchos reciclajes “traicionaron” el espíritu del edificio original, otros alteraron irreversiblemente las tipologías que pretendían potenciar, y otros permitieron una promiscuidad tolerada en aras de un afán especulativo ilimitado

En torno a los 90 se comenzó a manifestar, como señala Montaner⁽⁸⁰⁾, “la adopción paulatina de las teorías de la complejidad y la cultura del fragmento. Ello comporta un tipo de formas artísticas híbridas, hechas de la confluencia de fragmentos heterogéneos”. El arte y la arquitectura se relacionan con “la cultura contemporánea del fragmento, algo que ya estaba presente de manera incipiente en la abstracción del arte de vanguardia, y que el arquitecto italiano Carlo Scarpa ya había elaborado en las formas tectónicas y delicadas de sus obras de los años cincuenta y sesenta. (...) Frente a los mecanismos de los clasicistas, que persiguen el orden y la armonía, de los organicistas que, basándose en la unidad de los organismos vivos, generan diseños globales, y de los estructuralistas y minimalistas, que buscan las formas básicas e intemporales, la cultura vanguardista del fragmento comporta formas basadas en la acumulación, la inclusión y la articulación de partes aisladas que mantienen una propia autonomía en la obra final, separadas del sentido inicial que tenían antes de convertirse en fragmentos, ya procedieran del mundo de los objetos, de las series tipológicas o de los repertorios de imágenes”.

Las primeras manifestaciones alternativas al paradigma defensivo dominante basado en el contextualismo, las normativas de uniformidad estética, la preservación de la cáscara, la mimesis, la escasa o nula manifestación externa, etcétera, aparecen entre los años 85 y 90.

Este paradigma alternativo culturalista selectivo, que actúa por fuerte impacto estético, convivirá con el cultural inclusivo y se consolidará como el dominante en la década de los 90. A su vez, se acompañó con un cambio de paradigma urbanístico: el del urbanismo estratégico, que cuestionó la visión reequilibradora del territorio sostenida por el urbanismo urbano

—expresamente manifestado por el TIUR— y apostó a reconocer otra escala de problemas. En la práctica se manifestó en las llamadas operaciones—estrella o palanca y en directrices territoriales que constituyeron pautas de ordenación ágiles, blandas y flexibles⁽⁸¹⁾. Desde un punto de vista patrimonial se pueden considerar operaciones—estrella al reciclaje del Punta Carretas Shopping, el Hotel Carrasco y el Teatro Solís; y a nivel urbanístico—patrimonial el Plan Fénix.

Este nuevo paradigma, así como el defensivo y el urbano, deben enmarcarse en su momento histórico y, más aún, en un plano cultural que trascienda al patrimonio y al Uruguay, y relacionarse con el tema de la memoria individual y colectiva a nivel mundial. Elizabeth Jelin⁽⁸²⁾ considera que se trató de una “<explosión> de la memoria en el mundo occidental contemporáneo que llega a constituir una <cultura de la memoria> que coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida (...). El debate cultural se mueve entre distintas interpretaciones y posturas. Quienes destacan el lugar de la memoria como compensación a la aceleración de la vida contemporánea y como fuente de seguridad frente al temor u horror del olvido parecerían ubicarse en el lado opuesto de aquellos que se lamentan por esos pasados que no pasan, por las aparentes <fijaciones>, retornos y presencias permanentes de pasados dolorosos, conflictivos, que resisten y reaparecen, sin permitir el olvido o la ampliación de la mirada (...). En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro (...). Esto implica un pasaje trabajoso para la subjetividad: la toma de distancia del pasado, <aprender a recordar>”.

Dos formas en que cristalizaron en los 90 las propuestas defensivas de los 80 fueron, por un lado, en la instauración de la celebración del “Día del Patrimonio”, que cuenta cada vez con una mayor participación fervorosa, alcanzando en una dimensión inesperada lo que Waisman reclamaba veinte años antes del

primer festejo: la necesidad de poner de relieve la dimensión histórica de los sitios cotidianos, la derrota de la “unidimensionalidad temporal” de la ciudad y la asunción de un concepto de identidad fuertemente arraigado en la conciencia sobre el patrimonio. Por otro lado, la actuación de las Comisiones Especiales, que —siguiendo a Jelin— buscaron preservar la memoria material como una “fuente de seguridad frente al temor u horror del olvido”. En 1982 se creó la de Ciudad Vieja, luego la de Pocitos, en 1990, en el mismo año la de Carrasco y Punta Gorda, la del Prado en 1991 y la de Montevideo Rural en 1995.

Éstas constituyen hasta hoy un ejemplo de gestión en el que la Intendencia Municipal de Montevideo cede su competencia a representantes de instituciones y vecinos para la resolución de casos y normas. Según el secretario de la CEPCV, arquitecto Ernesto Spósito, esta experiencia es única en América Latina y suscita gran interés en encuentros internacionales sobre gestión de la ciudad.

Las Comisiones Especiales determinaron, con el objetivo de preservar la “atmósfera” de áreas caracterizadas, pautas de actuación contextualistas, como el acordamiento con edificios existentes. En estos casos la obra nueva debe sacrificar su presencia formal para “armonizar” con las preexistencias, aun cuando en éstas no se reconozcan valores de mayor interés.

Un ejemplo de aplicación de acordamiento es el edificio de Mc Donald's de los arquitectos Pintos, Valenti, Silva Montero, de 1993, que debía insertarse en un tramo de calidades señalables y frente a la Plaza Matriz. Éste tuvo en cuenta las distintas alturas de los linderos “haciendo jugar al edificio como una estudiada transición”⁽⁸³⁾ entre la sede del BPS —antigua tienda Corralejo reformada por Aubriot— y el edificio del ex Café Pedemonte, con voluntad de enunciar su presencia contemporánea. Pero recurre a un buñado y a una composición general de la fachada que lo distinguen del entorno sin caer en la mimesis.

En el otro extremo del “debate cultural” que señala Jelin están quienes opinan que las Comisiones tuvieron

El Día del Patrimonio

La idea de instaurar un "Día del Patrimonio" entendido como una celebración al patrimonio uruguayo, fue promovida por el arquitecto Luis Livni en 1995. El éxito popular del "Día de Puertas Abiertas" que se celebra en Francia –que lo impactó fuertemente–, lo inspiró como presidente de la Comisión de Patrimonio, y en setiembre de ese año el Día del Patrimonio se festejó por primera vez.

En 1996, luego de su fallecimiento, se realizó la segunda edición denominada en su honor "Día del Patrimonio Arquitecto Luis Livni". Desde entonces, cada año, una personalidad vinculada a la temática patrimonial fue seleccionada para dar nombre al festejo: Pivel Devoto, Gral. Alfredo Campos, Ing. Luis Andreoni, Gral. José Artigas, Arqs. Mauricio y Antonio Cravotto, Horacio Arredondo, Lauro Ayestarán, Torres García, y en 2005 se dedicará al relator de fútbol Carlos Solé.

En 1996, el arquitecto Baltasar Brum –presidente de la Comisión de Patrimonio– expresaba que se retomaba la "filosofía" de Livni basada en "prestigiar el patrimonio nacional desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico abriendo más de cien edificios públicos en todo el país", como "una fiesta de todos los uruguayos y una oportunidad propicia para la reflexión" (1). En las instancias siguientes se sumaron al festejo instituciones y empresas privadas, reconociendo el valor patrimonial de sus sedes. En cada nueva celebración, el Día del Patrimonio fue abarcando más ejemplos arquitectónicos y extendiéndose a otros campos del quehacer cultural, con toda su diversidad y con fuerte vinculación con el concepto de identidad, incluyendo el denominado "patrimonio intangible". Iniciado en Montevideo, fue ganando la adhesión del interior del país, constituyéndose en muchos casos Comisiones de Patrimonio locales, incluyendo en 2001 seiscientos puntos de interés.

En 2001 se reseñaba: "seis años atrás la idea de destinar exclusivamente un día al año para celebrar el patrimonio cultural generó muchas reservas, y debió sobrevivir al corrosivo escepticismo del público y de las autoridades uruguayas. (...) Las actividades se centraron básicamente en la Ciudad Vieja y alrededores, y las puertas se abrieron para un público tímido y escaso. (...) El festejo fue creciendo año a año y en 1999 ese crecimiento resultó apabullante. Gran cantidad de artistas plásticos participaron en las actividades de ese año, marcando una diferencia al generar un tiempo interactivo con el público (...) Lo lúdico logró quebrar esa imagen de museo aburrido y distante que despertaba en muchos el festejo, y que reducía los objetos culturales a algo sin vida y muchas veces sin sentido (...) El Día del Patrimonio cada año convoca a más gente. Las razones pueden ser muy diversas: la necesidad creciente de dispersión y festejos, una mayor conciencia del patrimonio cultural, o una demanda cada vez más grande de certezas colectivas. Todos estos motivos pueden operar al mismo tiempo en este consumo de <uruguayez>" (2).

Según Jorge de Arteaga, presidente de la Comisión de Patrimonio, "es cierto que el Día del Patrimonio fue sembrado por José Luis Livni pero está dando un árbol que se cría solo (...) lo que hacemos es coordinar lo que el uruguayo empieza a sentir como necesario para su identidad" (3).

Esta fiesta, que se repite año a año, se ha constituido en el ejemplo máximo de apropiación social del concepto de patrimonio culturalista inclusivista, recogiendo y optimizando la concientización que el GEU había comenzado en los 80.

Como señala el arq. William Rey "más allá de su condición cultural, podemos afirmar que el patrimonio admite– y quizá también exige– operar bajo ciertas lógicas del marketing contemporáneo. Difusión, promoción y seducción del público son, entonces, variables posibles y necesarias en una política patrimonial de Estado, sin olvidar por cierto que se trata de un producto que se alimenta del sentido crítico" (4).

1. Ciudad Vieja. Separata. Edición N° 28. Setiembre de 1996. IHA. Carp. 1856/27.

2. Diego Sempol. Semanario *Brecha*. Montevideo, 14 de setiembre de 2001.

3. Jorge de Arteaga. Diario *El País*. Montevideo, 23 de setiembre de 2001. IHA. Carp. 1898/13.

4. William Rey Ashfield. Diario *El Observador*. Suplemento "El Croquis". Montevideo, 18 de setiembre de 1997.



un papel reductivo, "sin permitir la ampliación de la mirada".

Esta postura de las Comisiones fue calificada como "represora" y duramente criticada por los arquitectos y promotores que la interpretaron como una forma de censura limitadora de la creatividad individual. La actitud de los arquitectos frente a estas exigencias recuerda la expresión de Borromini, "el Papa me ató las manos", cuando Alejandro VII lo obligó a conservar los "venerables" muros de la época de Constantino en su intervención en San Juan de Letrán.

La opinión académica también socavó el paradigma defensivo inductor de la intervención por mimesis, como quedó explicitado en 1994 por los arquitectos Danza y Minetti⁽⁸⁴⁾ al referirse a las "intervenciones en centros históricos", reclamando:



"1) el justo dimensionamiento de la importancia que las estructuras del pasado tienen en las ciudades y sociedades de hoy y la necesidad de una adecuada conservación (...)

2) la igualmente justa desmitificación de la intervención de <mimesis> como única posibilidad de inserción de obra nueva en el centro histórico. Aprendiendo que, con un maduro análisis previo muchas veces el diálogo por oposición y contraste de épocas y expresividades, resulta el más certero aporte a la estructura histórica.

3) la superación de la simplificación dominante hasta el día de hoy en algunos medios, de que toda arquitectura del pasado debe ser mantenida independientemente de sus cualidades históricas o artísticas.

4) la recuperación de la confianza en nuestra época que nos permite el diálogo con nuestros antecesores de igual a igual, con respeto mutuo, sin dependencias en imitaciones edípicas".

El urbanismo defensivo había invertido la relación figura/fondo en los centros históricos. Si en la modernidad un edificio debía demostrar sus cualidades excepcionales –históricas, artísticas, de autoría famosa– para ser conservado, la posmodernidad culturalista de los 80 defendió el fondo histórico, y el edificio ahora tenía que "pasar la prueba" de no poseer ningún valor urbanístico o singular para poder ser demolido, o sea borrado de la memoria. Si se aprobaba su demolición, el que lo sustituyera debería mostrar cualidades apropiadas al lugar y mayor calidad que el anterior, y si no se admitía su desaparición, la intervención estaría pautada por una serie de reglas determinadas por los grados de protección surgidos de los inventarios patrimoniales.

Una crítica similar a la que enunciaron Danza y Minetti –exigiendo el "justo dimensionamiento" de los edificios del pasado de acuerdo a su importancia en la vida actual– hacía Riegl a principios del siglo XX respecto a la "indiscriminada defensa de lo antiguo". Danza y Minetti, rechazaban la intervención mimética con la misma fuerza que Bausero en la modernidad, y también como él exigían "confianza en nuestra época" para actuar, con la diferencia de que Bausero se refería al edificio en sí y ellos estaban aludiendo a la ciudad.

En esta ciudad pautada por el diálogo de épocas vuelven a requerir, como Lucchini, que el edificio a ser mantenido demuestre sus "cualidades históricas o artísticas". Y entrelíneas, se puede leer una sensación de frustración por una década en la que las limitaciones impuestas no permitieron un "aporte a la estructura histórica" de parte de la arquitectura contemporánea. Lo que sí aceptan como una herencia teórica del período anterior es la necesidad de "un maduro análisis previo" de lo preexistente antes de actuar con la expresividad de los 90. Entonces, en esta opinión académica se puede constatar para la arquitectura como manifestación cultural la necesidad de "tomar distancia del pasado" –no olvidarlo– y captar "su sentido para el presente/futuro"⁽⁸⁵⁾.

Este punto de inflexión ¿debe entenderse como un nuevo quiebre en el concepto de patrimonio? ¿O como una derivación de lo que se entiende una situación paralizante promovida por las Comisiones? ¿O como una "puesta a punto", un acto de afirmación de la arquitectura contemporánea? ¿Es ésta una concepción parricida? ¿Es una provocación similar a la que hace Caetano cuando dice "faltémosle el respeto al pasado, hagámoslo menos pesado y más hondo"?

¿En qué momento estas apreciaciones teóricas de los 90 se empezaron a aplicar en la práctica arquitectónica?

Una reflexión para detectar los nuevos paradigmas de intervención en el ámbito internacional, hizo notar que los primeros ejemplos en el país coincidieron en el tiempo con ellos. Nuevamente, como cuando se hicieron el edificio Centenario o el Lapidario, en Uruguay se tuvo una actitud "vanguardista", acorde a un "espíritu de época" mundial.

Un ejemplo temprano, que en plena Ciudad Vieja se atrevió a expresar en fachada la intervención, fue el reciclaje para el Paseo de la Matriz de los arquitectos Hughes, Benech y Sprechmann, de 1989, presentándose como un punto de inflexión que anunciaba mediante signos contemporáneos de impacto estético la actividad proyectual del arquitecto. La tipología original de la casa del siglo XIX se retomó, no en el sentido de

Reciclaje de la Junta Departamental de Montevideo

Se trataba de la recuperación del neogótico Palacio Gómez y la ampliación hacia el predio lindero –ex Confitería El Telégrafo–, edificio que ya había sido transformado mediante la anexión de dos casas standard. En la ampliación, los proyectistas realizaron una recuperación conceptual de la tipología originaria de casa patio efectuando un proceso de evolución tipológica en sentido inverso al recorrido por el prototipo de vivienda patio a casa standard. Éste se concretó uniendo y espejando los patios linderos de ambos predios, para crear el patio cuadrado protagónico en el que se inserta un cilindro que define un nuevo centro espacial de matriz circular, donde funciona la Sala de Sesiones (1). Se advierte el legado de Rossi, que partiendo de la conciencia de la fragmentación y el desorden, en una actitud de artista clásico, intentaba recomponer los fragmentos en entidades tipológicas.

En una época posmoderna que realizó un revisionismo de las arquitecturas del pasado y revalorizó el aspecto tipológico, la impronta del *Altes Museum* de Schinkel se hace evidente en la estructura espacial de la nueva planta. Sin embargo esta actitud de mirada hacia el pasado no implicó la utilización de un lenguaje histórico o de mimesis, sino que se actuó con lenguaje contemporáneo en una actitud próxima a la restauración crítica. Dicha actitud tiene como paradigma lejano la obra de Carlo Scarpa, o el Banco de la Municipalidad de Buenos Aires de Solsona y asociados de 1968, o ejemplos más próximos en el tiempo como la intervención de Coop Himmelblau en la Falkestrasse en Viena, siguiendo una lógica de actuación que se generalizará como forma de intervención a nivel mundial por esos años –Gare d' Orsay, Ópera de Lyon, Reichstag de Berlín, etcétera–.

La intervención en la Junta Departamental se anuncia al exterior manteniendo la fachada ecléctica, que se “ripristina” en planta alta, mientras que en planta baja conserva su ritmo original, pero es depurada y vaciada mediante grandes vanos vidriados. Aunque los autores pretendían una planta baja más liviana y permeable que hiciera más visible el simbolismo democrático de la Sala de Sesiones, la Comisión Especial Permanente de Ciudad Vieja exigió una mayor pesantez para conservar el ritmo original de vanos y llenos, por lo cual los pilares se ensancharon hasta coincidir con las pilastras de la zona superior sin fines estructurales.

1. Exposición del arquitecto Carlos Pantaleón en las Primeras Jornadas de Intervención en Edificios de Alto Valor Testimonial.

2. Ver *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*. Grupo de Viaje G. 84. CEDA. Montevideo, 1991.



Confitería El Telégrafo



Junta Departamental de Montevideo

“volver el tiempo atrás”, sino de recuperar la esencia de la arquitectura original. La inserción de las nuevas actividades comerciales se realizó en un lenguaje contemporáneo que potenció las características del contenedor. La fachada original no se conservó sino que se reestructuró en clave contemporánea, para lo cual se recurrió por un lado a la lección del lenguaje clásico –columna antropomórfica– y por otro a rasgos deconstructivos que lo transgredían –entablamento en metal y vidrio inclinado–, evidenciando la complejidad lingüística de la época sin separarse gestálticamente del entorno histórico.

El reciclaje para la Junta Departamental de Montevideo, de los arquitectos Monteagudo, Aguado y Estellés de 1985–1990, coincidió con la fermental explosión de este tipo de intervenciones en el mundo, y puede señalarse como otro de los primeros ejemplos en el ámbito nacional que reflejaron esta nueva lógica de intervención.

Respecto al reciclaje de vivienda standard, en el caso de Bookshop, de los arquitectos Lucas Ríos, Carlos Ríos y Mercedes Igoa, de 1995, se intervino sin conservar la tipología ni la imagen original del soporte, que fue vaciado como contenedor. Al borrar las subdivisiones interiores, los muros que conectaban en vertical el piso ajedrezado y el vitral de motivos románticos del patio, quedaron desconectados entre sí, como citas fragmentarias de lo que fue el edificio.





53

El lenguaje tecnológico del entresuelo y del resto de los agregados se distanció tanto de lo preexistente que configuró dos mundos yuxtapuestos que no se asimilan entre sí, expresando una violenta disyuntiva entre lo nuevo y lo viejo. Esta actitud se evidencia en el exterior mediante múltiples signos que “atacan” la fachada ecléctica –que era una más en la imagen repetitiva de calle– en un acto de distinguibilidad. Se conserva el ornato original, pero el potente “hachazo” contemporáneo parece un acto de parricidio hacia el soporte histórico.

A partir de los 90 la situación reconoce la no existencia de una teoría de la intervención, y la posibilidad de múltiples caminos.

Como señala el arquitecto William Rey “se comprende que proyectar sobre los bienes patrimoniales no implica la toma de decisiones apriorísticas, sino el desarrollo de una permanente investigación, a partir de la cual se definen las acciones a realizar”⁽⁸⁶⁾, y en este sentido es que se han seleccionado dos intervenciones –analizadas por sus propios autores– que muestran el proceso investigativo desde puntos de vista muy diferentes.

Un caso particularmente especial es el de la intervención en la Sala de Máquinas de la Facultad de Ingeniería de Vilamajó, proyectada por el arquitecto Gustavo Scheps en 1992–93. Por un lado, porque se trata de una intervención en el patrimonio moderno, y por otro porque la metodología utilizada en la intervención tiene similitudes con la idea de Viollet-le-Duc de que el arquitecto que “restauraba” debía imbuirse del espíritu del arquitecto original.

Se verifica una consonancia con la opinión del profesor Antón Capitel⁽⁸⁷⁾: “hoy hay que recoger algo de Viollet: que la arquitectura tiene unos principios que permiten entenderla, que la arquitectura tiene un discurso propio y que ha de ser nuestra vía seguir el discurso del edificio”.

El programa de la intervención consistía en la construcción de una serie de oficinas para investigadores entresuelando el enorme espacio vacío de 15 x 45 x 15 metros que Vilamajó había diseñado como “Instituto de Máquinas” para la construcción de prototipos, espacio

que nunca se ocupó. La idea que se estaba manejando era la de hacer tres niveles que anularían –al ocupar toda el área– ese espacio primigenio.

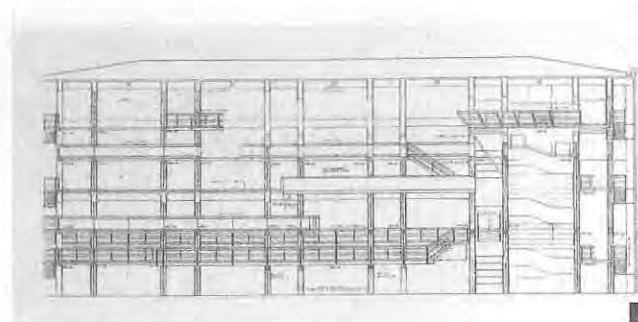
Scheps no se limitó a estudiar este poderoso contenedor de hormigón visto, sino que intentó comprender las ideas de Vilamajó respecto al edificio en su conjunto. Éste está constituido por volúmenes muy grandes, en una composición típicamente moderna de bloques diferenciados que aluden a su función, y con un sistema de distintas texturas, como los prismas salientes que pautan una retícula utilizados como un código sobreimpreso en el hormigón visto para señalar los espacios de gran altura.

“Viviendo” el edificio en su totalidad, Scheps descubrió la idea espacial de Vilamajó⁽⁸⁸⁾: “una linealidad pulsante” en el recorrido, con espacios que se aprietan y se dilatan. “Todo era ritmo espacial” pautado por las pequeñas “postales” de las ventanas, que permitían vincularse con el exterior.

Según Scheps, esta espacialidad rítmica no debía ser alterada, debía “ser preservada”, y por ello la Sala de Máquinas no podía perder la magnificencia espacial originaria. En sus primeros croquis de ideación, el arquitecto se preguntaba cómo pasar de una oficina de 2,40 a un espacio de 15 metros de altura, y pensó en el diseño de “bolsones intermedios”.

Así, en el gran contenedor de límites potentes ideó un juego de escalas complejas que conduce gradualmente desde el espacio total al pequeño despacho. Dentro de la gran estructura explícita de hormigón armado, la intervención nueva contrasta por estar realizada totalmente en metal. Dos “bandejas duras” con barandas opacas dividen el espacio en tercios, y se alternan con “bandejas blandas” de forma curva y con barandas livianas, creando una especie de “telaraña tridimensional” y permitiendo el balcóneo del espacio general y hacia los modelos de puertos del nivel inferior.

“Lo nuevo toca lo viejo, pero no se confunde: lo que estaba, como estaba está” dice Scheps, descartando totalmente la mimesis con el edificio moderno. La asunción de los conceptos de fragmentación e incertidumbre parecen aflorar cuando enuncia que se propuso “presentar el proyecto como un menú de preguntas y no de soluciones: ¿por qué un tensor es



54

inclinado y el otro no? ¿por qué a veces hay una ménsula y a veces no?, etcétera". Encuentra en su proyecto una analogía con una fuga musical, donde distintos instrumentos con distintas voces no se integran, pero la totalidad se reconstruye en la mente.

Esta intervención muestra una concepción del espacio pautada por perspectivas dramáticas que recuerdan las Carceri de Piranesi y su ataque a la perspectiva cónica tradicional. El efecto se acentúa con la oblicuidad de algunos tensores y el perímetro de las bandejas, que se oponen a la ortogonalidad del contenedor, haciendo legible con claridad que la intervención define un sistema nuevo contenido en el viejo. Se asume la historicidad del movimiento moderno, denotando una actitud distinta a la observada en la intervención realizada en el Laboratorio Giba Geigy por Lorente y Pintos, que se mimetizaba con el edificio moderno.

Una lógica de actuación para adaptar edificios valiosos del pasado al presente, similar en el resultado a la de Scheps, pero opuesta en cuanto al camino seguido, fue claramente explicitada como metodología de proyectación por Conrado Pintos⁽⁸⁹⁾, arquitecto no proclive a la teorización, cuando se refirió al reciclaje del ex cine Rex como Sala Zitarrosa, que realizó junto a Valenti y Silva Montero en 1999.

Pintos llegó a elaborar un corpus teórico coherente respecto a la intervención –en “este tema nuevo en la disciplina”–, desde la postura de un arquitecto contemporáneo acompasado con el quehacer internacional y apropiado a la realidad del país.

Comenzó su exposición considerando la necesidad “de aproximarnos al edificio con una mirada culta más que erudita: descubrir sintaxis, su composición desde la época actual con la intención de modificarlo”, descubriendo en primer lugar su inadaptación a los requerimientos del momento.

Esa inadaptación “es la que permite entender el edificio como forma, quitarlo del plano de la percepción distraída y llevarlo a un plano de atención consciente. Esa es materia expresiva poderosa para manejar”.

La manera de intervenir “para adaptarlo sin desnaturalizarlo” se define mediante la creación de

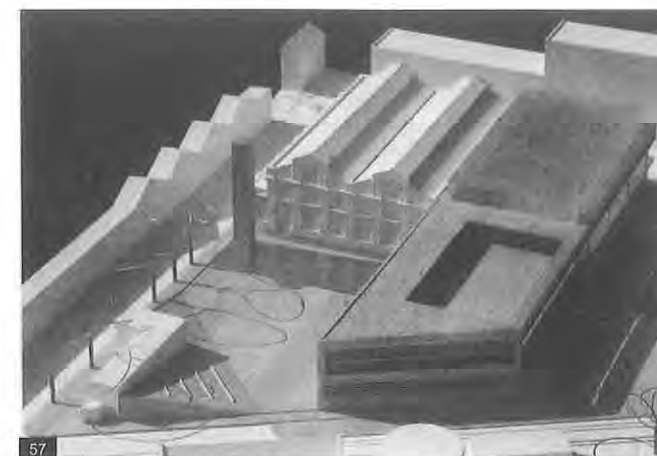
“un segundo sistema de formas que pueda convivir sin mezclarse con el original, cumpliendo un doble rol: el de prótesis –como aparato que agrega lo que el otro no está capacitado para ejercer– y el de punto de referencia desde el enfoque expresivo, que sirve para medir la distancia histórica entre los dos sistemas.

Es decir, este segundo sistema resuelve lo que el otro no puede, y al mismo tiempo trae a primer plano lo existente”, lo revaloriza, lo vuelve percepción atenta, lleva a resaltar calidades del edificio que pasaban desapercibidas. Pintos siente que “buscando obsesivamente la consistencia de los dos lenguajes paralelos”, que resolvió “con los códigos lo más sintéticos posibles” –cada uno correspondiente a un sistema–, accedió a la lógica formal del edificio.

Para la comprensión del estado del concepto de patrimonio en los 90, más allá de las intervenciones concretadas, resulta de gran interés el análisis del Concurso para el Complejo Cultural y Deportivo de AUTE. Porque la instancia de los concursos –como los ya analizados para el Piloto 70 y para el Reus Sur– permite no sólo el análisis comparativo de las distintas resoluciones de los concursantes, sino que la propia formulación de las bases y el fallo del Jurado posibilitan leer la teoría de un momento dado. En el caso de AUTE, las bases se encontraban permeadas con las ideas de patrimonio defensivo y exigían la conservación de la antigua Sala de Calderas.

El Jurado –integrado por los arquitectos Neiro, Couriel y Perdomo– concedió el primer premio a la propuesta de los arquitectos Kohen, Otero y Vigliecca, en la cual se demolía la Sala de Calderas liberando así un espacio abierto en el interior del predio que ponía en valor la fachada oeste de la Central Calcagno. Con esta audaz transgresión se lograba, como expresaba el fallo, “una estructura organizativa clara y legible en relación a las diferentes actividades, con economía de recursos compositivos para lograr el ordenamiento adecuado (...)”⁽⁹⁰⁾.

El segundo premio –de los arquitectos Lenzi, Martín y Toledo– conservaba la Sala de Calderas como centro de la composición, pero generando en ella un espacio de proporciones difíciles de controlar para la actividad gremial.



El tercer premio –de los arquitectos Gibert, Lorente y Martínez Correa– era “una propuesta donde el exhaustivo estudio de las preexistencias, permitió una interpretación del lugar y por lo tanto de sus valores urbano–arquitectónicos”, conservando y refuncionalizando un conjunto de casas standard atípico en la zona. Pero para que la infraestructura deportiva cupiera en la Sala de Calderas, debieron transgredir “el tamaño de las canchas y de las circulaciones perimetrales”.

En conclusión, el primer premio no se atuvo a las bases pero logró una excelente funcionalidad, el segundo lo hizo pero sin lograr una buena resolución de actividades para la Sala de Calderas, y el tercero conservó más de lo que las bases exigían, debiendo sacrificar requerimientos básicos para localizar actividades deportivas en dicha Sala.

El jurado no se adscribió al cumplimiento de la conservación de la Sala de Calderas, optando por la funcionalidad antes que por la defensa de lo existente, aunque hay que resaltar que el primer premio alcanzaba una puesta en valor del patrimonial edificio de la Central Calcagno que ninguno de los otros premiados lograba, siendo ésta una imagen industrial asociada simbólicamente a la historia de UTE y un tipo de patrimonio valorizado en los 90.

Esta opción denota la confianza en la arquitectura del momento, donde a la manera “moderna” es posible sacrificar parte de lo existente y conservar algunas pocas “memorias”, que elegidas por el arquitecto se ponen en valor mediante el reordenamiento del espacio circundante. En una actitud propia de los 90, el pasado no puede poner límites a la creatividad, y vuelve a propugnarse un riguroso criterio de selección para la determinación del patrimonio.

El arquitecto Lorente Mourelle, ganador del tercer premio, comentaba: “el jurado actuante, en sorprendente fallo, no valoró adecuadamente el edificio existente que debió ser el protagonista del proyecto y priorizando aspectos reglamentarios, a mi juicio mal ponderados, determinó su demolición total”, agregando la gran responsabilidad de “unas bases que omitieron el problema esencial de un reciclaje: el justo equilibrio entre las posibilidades de la edificación existente y las actividades a incorporar” (91).

La conversión del Penal de Punta Carretas en Shopping Center

Este caso de conversión extrema fue para Achugar (1) de tanta trascendencia, que él como estudioso de la cultura lo eligió como metáfora de la época de la restauración democrática, de su discurso y de las contradicciones de su proyecto de país. Achugar comprende que la arquitectura opera física y simbólicamente en territorios cargados de memoria, en espacios atravesados por la historia, en el imaginario colectivo que materializa la ciudad.

El discurso de la restauración democrática pretendía representar al Uruguay como una comunidad democrática y sin mayores violencias, articulada a un proyecto de país de servicios y enmarcado en la nueva territorialidad del Mercosur. Achugar elige el Shopping como metáfora porque “el discurso de la restauración democrática planteaba que los años de la dictadura eran una anomalía que debía ser olvidada” y no “una fractura de la memoria”, difícil de soldar y que en muchos aspectos continúa signando la vida y la cultura del país.

En aquello que fue una cárcel, donde hubo un motín que dejó el saldo de varios muertos y que culminó con su cierre, el arquitecto argentino Juan Carlos López advirtió los tres niveles con bandejas originales volcados hacia una plaza central, y pensó –con una fuerte carga de frivolidad–: “esto es un *mall*, un *mall* de presidiarios, y allí había una idea espacial que me quedó muy grabada”. Y su colaboradora Estela Porada agregaba que si bien tuvieron que demoler muchas partes, “en bien funcional del *shopping* lo que hicimos fue mantener el espíritu del edificio” (2).

¿Qué se entiende por espíritu del edificio? ¿Solamente un recuerdo de su estructura espacial? ¿Cómo se puede mantener el espíritu al cambiar radicalmente el clima opresivo de una cárcel por la exultante escenografía de un ámbito comercial, simulacro de ciudad ideal dentro de la ciudad imperfecta?

La intervención recogió el carácter compositivo académico de la vieja cárcel, conservando los edificios frontales refuncionalizados. Del antiguo celdario solo se preservó la puerta monumental que, ahora en situación asintagmática connota a la manera de un arco de triunfo neoclásico –y como cita mnemónica– un tiempo histórico y un uso que ya no existen. El lenguaje posmoderno logra emparentarse fuertemente con los códigos clásicos, y también algunos episodios rupturistas dinamizan el gran espacio estructurador, junto con elementos *high tech* muy afines a los de programas similares realizados por el mismo estudio en Buenos Aires, como Galerías Pacífico y Patio Bullrich.

1. Achugar, Hugo: *Territorios y memorias versus lógica del mercado (a propósito de cartografías y shopping malls)*. Arte Latina. Rio de Janeiro, noviembre de 2000. Disponible en <http://www.pacc.ufrij.br/artelatina/hugo.html>.

2. Citados por Achugar en *Ibidem*.



La cultura occidental manifiesta –desde el Barroco con la mayor claridad– un fuerte fetichismo hacia la autenticidad de la materia, aunque no considera –como en Oriente– la necesidad de conservar, o por lo menos no traicionar abiertamente “el espíritu” del edificio patrimonial. Un caso extremo de este ataque a la memoria de lo que el edificio fue –aunque se conserven algunas preexistencias materiales– es el reciclaje del Penal de Punta Carretas para Shopping Center, del estudio argentino Juan Carlos López y asociados, realizado entre 1992 y 1994.

En este ejemplo de operación–estrella– que redimensionó toda la estructura del barrio–, la intervención sobrepasa en dimensión a la preexistencia, que no oficia por tanto de contenedor, sino como elemento contenido en el nuevo conjunto –imponiendo sin embargo, por su carácter prestigioso– pautas formales a lo nuevo.

La determinación del valor patrimonial de los edificios siempre ha generado debate, fundamentalmente cuando ellos soportan una carga simbólica importante para el imaginario colectivo. Un caso similar al del Penal de Punta Carretas respecto a la opinabilidad sobre el valor patrimonial de un edificio –no desde el punto de vista de su valor arquitectónico, sino desde el que la sociedad le adjudica como símbolo de lo que fue–, se planteó en torno a la Casa del Fauno, reciclada como sede del Centro de Farmacias luego de haberse obtenido su protección como Bien de Interés Municipal.

Este caso evidencia que el debate en torno a la memoria no ha terminado. En una posición contrapuesta a la de protección, el profesor Jesús Arguiñarena –que presenció la ponencia sobre la intervención presentada por sus autores⁽⁹²⁾–, envió una nota donde reflexionaba en el plano de lo simbólico. Opinaba que en el caso de un edificio que “ofició de Juzgado Militar en los primeros años de la dictadura y, tal vez, como centro de torturas, alguien puede plantearse que se trata de una obra [la preexistencia] cuya mayor puesta en valor es su demolición”. Esta opinión replantea en el año 2002 un concepto de monumento histórico asociado a los acontecimientos que en él se albergaron, como lo hacía el paradigma histórico esencialista, pero refiriéndose a acontecimientos de valor negativo, que llevan por ello a proponer la forma de intervención más extrema: su demolición, o sea el ser borrado de la memoria.

El reciclaje de la Casa del Fauno se realizó mediante Concurso Nacional de Anteproyectos. El primer premio, de los arquitectos Gualano, Gualano y Leiro, de 1998, es respetuoso de lo existente pero no renuncia a una postura contemporánea carente de mimetismos o concesiones lingüísticas.

En el interior se potencia lo viejo a través de las nuevas incorporaciones que definen claramente las dos realidades, tanto por la utilización de materiales contemporáneos como por la sencillez de diseño, contrastando con la magnificencia y el lujo de la decoración original. La misma estrategia de diseño se aplica al exterior en donde la intervención respeta las líneas rectoras en ambas fachadas. Sobre la potente fachada de Lauro Müller, de un eclecticismo exasperado, la intervención opera sutilmente sin alterar ni la composición general ni la fuerte carga decorativa.

Otra modalidad de concurso realizó el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en el año 2002, mediante llamado a equipos constituidos por empresas y arquitectos, a los efectos de recuperar para sede propia uno de los edificios más relevantes de la Ciudad Vieja: el ex Hotel Colón, también conocido como Palacio Gandós.

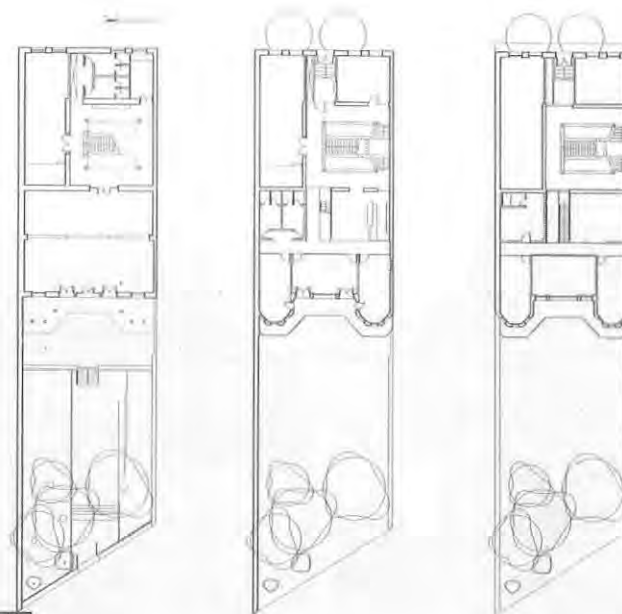
La vista rasante de una fachada de este edificio –en ese entonces tukurizado, desafectado como Monumento Histórico y en riesgo de ser demolido–, era la que ilustraba un afiche del GEU de 1981 con la emblemática consigna “No se construye el mañana demoliendo el ayer”, intentando sensibilizar al público ante la agresión patrimonial de la dictadura.

Enrique Iglesias, director del BID, señalaba en 2004: “La realidad muestra hoy un ánimo diferente: importantes esfuerzos de distintos actores sociales han logrado paulatinamente el mejoramiento de varios sectores y en algunas zonas se vive un verdadero auge. Ese impulso debe sostenerse y profundizarse, para que el país recupere totalmente una parte entrañable de su patrimonio”.

Se presentaron tres propuestas que, antes de ser juzgadas, fueron estudiadas por la CPCN y la CEPCV. El informe de la Comisión del Patrimonio analizaba



58



59

pormenorizadamente los anteproyectos, y valoraba los criterios utilizados por cada uno según a *prioris* –paradigmas internacionales– de intervención. Y concluía: “distintos enfoques teóricos han llevado a distintas metodologías de análisis y a diferentes resultados”, y aunque todos los enfoques teóricos se consideran admisibles, “cabe realizar un comparativo a nivel de resultados, dando respuesta a una demanda básica: ¿en qué medida los valores que caracterizan el bien son rehabilitados en un nuevo contexto –donde se agrega valor a los preexistentes–, sin perder por ello su identidad ni correr el riesgo de estar generando un <híbrido> sin relevancia histórica ni patrimonial?” En esa perspectiva la oferta de TECHINT “aparece con un grado de equilibrio señalable en cuanto hace referencia a la visión de <restauración crítica> que la Comisión entiende pertinente de aplicar en el caso que nos ocupa”.

El informe de la CEPCV era mucho más pragmático, no contenía la carga teórica del de la CPCN, y no tenía intención de calificar las propuestas al describirlas.

El caso de la sede del BID posee un carácter especial, ya que se trata de un Monumento Histórico –por lo que la intervención tuvo que ser aprobada por la CPCN– y pone en evidencia la adscripción a distintas escuelas de restauración que la Comisión del Patrimonio exigía –o recomendaba fuertemente– según qué elemento del edificio se pensara modificar.

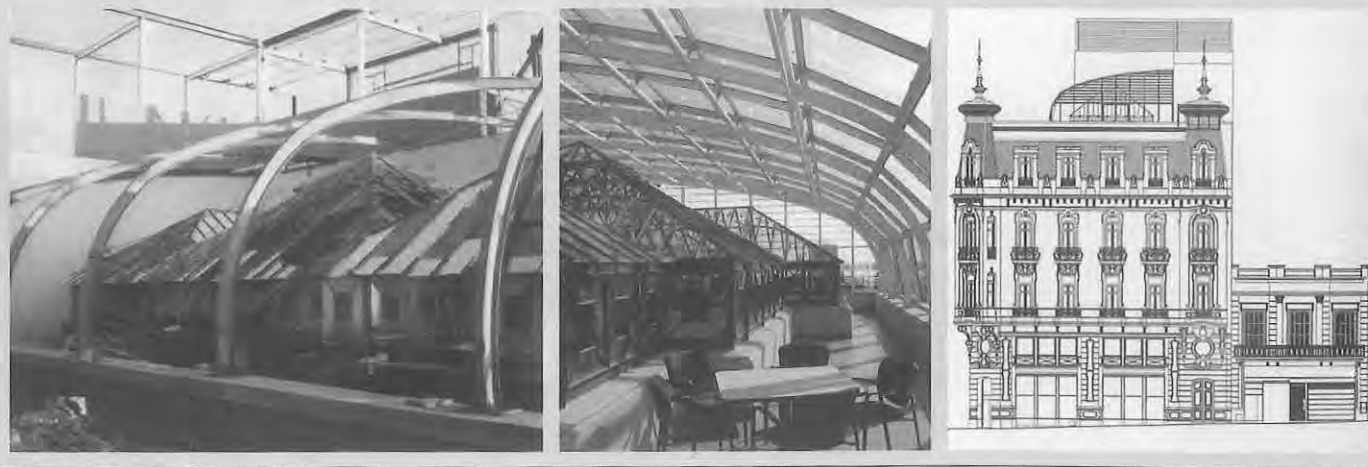
Concurso del BID. Analisis de las propuestas por la CPCN

La Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación planteaba, en su informe sobre “la imagen exterior” de la intervención, que el criterio pertinente para “los cerramientos livianos de los pisos altos” debería ser el de restauración crítica, permitiendo su sustitución. En cambio, para “el valor del modelado de la fachada, el tratamiento de los balcones y la resolución del coronamiento” consideraba que se debía imponer el de intervención restauradora. En base a esos conceptos juzgaba cada proyecto, señalando que uno de ellos –el de TEYMA, Lorente y Giordano– presentaba un diseño de ventanas que no consideraba válido porque se apartaba fuertemente de la abertura existente, aunque en la teoría del restauración crítica sería aceptable como criterio de distinguibilidad. Además, expresaba que el agregado en fachada de un plano de cristal serigrafiado era “discutible” como “gesto de intervención contemporáneo”, aunque lo reconocía coherente con el abordaje teórico general que consistía en “una puesta en valor que justifica tomar distancia con la preexistencia”. Respecto a las fachadas, entonces, la CPCN marcaba “una preferencia por la opción de los otros dos equipos”, aunque señalando que “la decisión proyectual asumida por TEYMA era teóricamente admisible”.

Respecto al nivel de cubierta, la propuesta de SACEEM y Gómez Platero, y la de TECHINT, Gervaz, Minetti y otros, “realizan propuestas de intervenciones fuertes, tratando de conciliar el mantenimiento de los elementos principales de las tres claraboyas (...) con condiciones adecuadas de hermeticidad y control térmico”, señalando que el diseño de SACEEM era “más ajustado y atento a la incidencia urbana de la cubierta proyectada” –que no es perceptible desde el exterior– y criticando la solución de TEYMA de eliminar la claraboya central como “fuertemente polémica y escasamente fundamentada”, aunque admitiendo también que esto resolvería el uso del nivel superior con mayor fluidez y espacio.

Respecto a “la imagen interior”, la CPCN consideraba que todos los oferentes “han coincidido en mantener el ordenamiento básico de la preexistencia en los pisos altos” y “en la necesidad de generar una intervención fuerte en el espacio central”, articulando los patios incluso mejor que en la preexistencia.

Informe de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación relativo a las propuestas presentadas para la futura sede del BID.



El Proyecto Teatro Solís

Las diferentes etapas cumplidas en los nueve años que transcurrieron desde el inicio del Proyecto Teatro Solís hasta su apertura en el 2004, demuestran que se produjo un debate no sólo teórico sino también proyectual, emergiendo claramente diferentes lógicas de actuación que se evidencian al contrastar el Plan Estratégico diseñado por los arquitectos Di Polito, Magnone, Singer y Vanini (DMSV) en 1998, con el proyecto de los arquitectos Farina y Pascual realizado entre 1998 y 2001.

La propuesta DMSV, aunque no aplicaba una metodología de análisis patrimonial ni explicitaba teorías de intervención, denotaba una alta valoración de la preexistencia en la que se pretendía intervenir –“incuestionable monumento vivo sacralizado por 150 años de existencia”–, en tanto planteaba una acción proyectual que fundamentalmente intervenía a nivel de reorganización funcional y modernización tecnológica, sin un gran impacto formal, y manteniendo el teatro en su escala para desarrollar los espectáculos para los que fue previsto originalmente.

En cambio, la propuesta Farina–Pascual tomaba opciones proyectuales –avaladas por la decisión política de convertir al teatro en una obra del siglo XXI–, casi antagónicas a las anteriores: construir “el teatro de la ciudad”, actor principal de un distrito cultural. El teatro además debía ser dotado de la capacidad y la tecnología capaces de permitir el desarrollo de espectáculos para los cuales no fue concebido originalmente, sin perder los elementos patrimoniales y emblemáticos del edificio antiguo. La propuesta se adscribía explícitamente y *a priori* a la teoría del restauración crítica, aplicando una metodología específica para obra construida de carácter patrimonial que tiene su origen en la *Escuela Veneciana*.

Es fundamentalmente en la reelaboración de la caja escénica donde la tensión permanencia/cambio –aspecto siempre presente en el debate sobre cómo operar con la historia– se proyecta al futuro, en tanto la intervención se manifiesta contundentemente como una obra contemporánea, no sólo en los aspectos tecnológicos y volumétricos sino y fundamentalmente a nivel formal y de imagen. El equipo profesional que sustituyó a Farina y Pascual –en otra decisión política fundamentada en la preocupación que había generado el estado de “ruina provocada” en el que se encontraba el teatro– realizó una serie de modificaciones que respondían a distintas valoraciones formales, o a criterios de sobriedad y economía. Entre ellas, una de las más importantes fue el cambio en la imagen exterior de la caja escénica, que había sido pensada en acero *Corten* y finalmente se revistió de vidrio, a modo de gran luminaria. El espíritu es señalar que la caja escénica es el núcleo principal de la renovación del Solís, que corresponde al Solís siglo XXI, y se manifiesta como un *kit* que se inserta en el viejo teatro con un lenguaje actual y gran contundencia, potenciada por la luz que emite.

Ver ponencia **El Eterno debate sobre el Patrimonio** y addenda sobre el Teatro Solís. Archivo IHA.



Pero aunque la CPCN se inclinaba por las soluciones más conservadoras respecto a la imagen urbana, imperceptible desde el entorno inmediato, lo que emerge claramente es el concepto de que un monumento histórico no es un elemento intocable sino que puede ser intervenido fuertemente –sobre todo en su interior–, y que todas las pautas de actuación deben ofrecer fundamentación teórica. También sobrevuela de alguna manera el espíritu de Viollet, con su lógica de que resulta posible, a partir de un edificio, adivinar su arquitectura ideal y proyectar esa idealidad aún cuando el edificio nunca hubiera sido así: las dos comisiones opinaron que una intervención fuerte en el espacio central –opción que presentaron todas las propuestas– “articularía los patios mejor que en el edificio original”.

La intervención en el Teatro Solís constituyó una reafirmación contundente del concepto de que un bien de valor patrimonial no es un elemento intocable, más allá de su carácter incuestionable de monumento. El nuevo Solís no sólo fue resignificado como teatro del siglo XXI, sino que desde entonces anuncia su presencia a modo de “faro cultural” de la Ciudad Vieja.

Las diferentes opiniones sobre la pertinencia del momento, la escala y la forma adecuada de actuación demostraron, otra vez, que el patrimonio es siempre tema de debate y no de consenso, tal como reflexionaba Arana –esta vez como intendente de la ciudad de Montevideo–: “¿Cuál es el momento o estado más válido de un monumento? ¿A qué fase o circunstancia de su peripecia y su genealogía debemos remitirlo o remitirnos en su recuperación? ¿Qué episodio de la historia posee mayor significación? ¿Cuál es el





tiempo de las artes, de la arquitectura, de la literatura, de la música? Para estas inquietudes no existen certezas ni respuestas absolutas. Cada sociedad –cada generación– posee la suya y le otorga validez. A cada generación –cada sociedad– le corresponde interrogarse a sí misma e interrogar al pasado para encontrar en él las respuestas a los aciertos y a los desafíos del inmediato futuro. Vana pretensión la de procurar las reglas universales, determinar los absolutos, las atemporalidades, predefinir los protagonistas. La idea de patrimonio encierra de por sí la relatividad de la valoración y la relatividad del tiempo.”⁽⁹³⁾

Desde el primer proyecto, cuya intención era fundamentalmente la de refuncionalizar sin alterar la escala y las características del viejo teatro, a la idea de construir “el teatro de la ciudad”, emergen claramente diferentes lógicas de actuación, como a nivel internacional las hubo entre la restauración del Scala de Milán y la reprojectación de la Ópera de Lyon de Nouvel.

La lógica de actuación final, adscribiéndose explícitamente al restauro crítico, por un lado investigó en profundidad los elementos patrimoniales a ser conservados y restaurados de manera científica, –entre los que se encuentra la sala, fachada, etcétera–, y por otro agregó, como una explosión tecnológica, la nueva caja escénica, que no queda contenida en el edificio original. Esta operación no se entiende en términos de contraposición de acciones inconciliables sino de referencia dialéctica e interactiva. Como señalaba Arana, “significa una consciente apuesta y operación de memoria histórica, con una no menos consciente apuesta y propuesta de transformación a futuro. El Teatro Solís, emblema de nuestra ciudad, renacerá con una renovada concepción, en la que el diálogo entre lo antiguo y lo nuevo supone una nueva síntesis, de intencionalidad claramente superadora de situaciones preexistentes.”⁽⁹⁴⁾

La apropiación social y la resignificación del Solís se advierten, entre otros factores, en que se convirtió en el emblema de “lo más contemporáneo” en el Uruguay, utilizado como tal recurrentemente en la publicidad –desde casas de ropa a cigarrillos–, y a menos de un año de su reinauguración.

Si bien la recuperación del teatro Solís se inició a partir de su situación de peligro, fue posteriormente convergente con un proyecto urbano más amplio cuya estrategia fundamental era la de potenciar el centro histórico: el Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora de Ciudad Vieja y el eje de 18 de Julio, “planificación derivada” del Plan Montevideo. Éste se propuso la realización de Planes Especiales con la finalidad de “desarrollar propuestas de planificación en una escala más reducida” referidas a renovación, protección, estructuración y consolidación, fundamentalmente de áreas patrimoniales.

El Plan de Ordenamiento Territorial – Plan Montevideo (POT), de 1998, plasmó la línea de pensamiento que puede asociarse al postulado de Antonio Cravotto –que fue asesor del Plan en el área patrimonial– de que “toda la ciudad es histórica y toda ella contemporánea”, dado que se partió de la base de la consideración de la ciudad existente para la elaboración del mismo, evidenciando el paradigma dominante, a nivel urbano y patrimonial, de la posmodernidad culturalista de sesgo inclusivista. El arquitecto Nelson Inda, Director de Planificación de la IMM en ese entonces –anteriormente integrante de activa participación en el GEU y alumno de Cravotto– opina que este plan, así como la atención a los valores patrimoniales que sustenta, fue posible porque ya existía un pensamiento previo, había cambiado la visión espacial de la ciudad en relación a su historia, a través de acciones que se fueron entroncando, relacionando y confluyendo en el presente, en procesos acumulativos de larga duración que generaron consenso.

El debate en torno al patrimonio se hace evidente también en el cuestionamiento al POT realizado desde algunos sectores políticos opositores, y fundamentalmente desde las asociaciones empresariales (APPCU, CCU, etcétera), que lo consideraban excesivamente “conservacionista”. Las críticas apuntaban al artículo 237, referido fundamentalmente a temas patrimoniales, cuestionándose entre otras cosas la limitación al derecho de propiedad que implicaban la fijación de grados de protección sobre las propiedades o el establecimiento de bienes inmuebles de interés público, que no podrían sufrir reformas y serían factibles de ser expropiados.

Plan de Ordenamiento Territorial de Montevideo

Cuando en 1996 el intendente Arana definió los objetivos orientadores de la elaboración del –en ese momento– Anteproyecto del Plan de Ordenamiento Territorial de Montevideo, evidenciaba el concepto amplio de patrimonio que siempre caracterizó su visión. Por un lado, por la inclusión explícita de la macro-escala, entendiendo que no sólo se debía preservar el patrimonio arquitectónico-urbanístico sino también “las condiciones naturales de los suelos productivos agropecuarios y proteger las unidades territoriales de paisaje y ecosistemas con significado paisajístico, cultural, científico y turístico”. Por otro lado, por la idea –siempre presente en el pensamiento de Arana– de que el patrimonio debe compatibilizarse “con las necesidades y exigencias de renovación y de aporte constructivo de las nuevas generaciones”.

El Plan es un instrumento técnico de ordenamiento del territorio, una herramienta para la gestión, que establece la estructura de planificación que de él deriva. En este sentido, a los efectos del ordenamiento territorial del departamento, propone una nueva zonificación, modificando el antiguo y “caduco” concepto de dividir el territorio en “zona urbana, suburbana y rural”, sustituyéndolo por una zonificación primaria en “Suelo Urbano y Suelo Rural” solamente.

La zonificación secundaria define, en las zonas anteriormente descritas, “áreas de actuación”, que “se caracterizan por una cierta homogeneidad a su interno en relación a múltiples parámetros de análisis”. En ellas se establecen delimitaciones precisas y se aplican políticas diferenciadas.

Las Áreas de Actuación se constituyen a partir “de las singularidades de las distintas partes de la ciudad y se construyen sobre la base de las siguientes categorías: estructura de la tipología edilicia y de la morfología urbana, dinámica y actores urbanos, calidad ambiental, usos del suelo, identidades barriales y patrimonio urbano-arquitectónico”.

A su vez, se definen “Áreas de preservación específica”, las que “también se pueden interpretar como áreas de actuación particularizada donde se propone desarrollar una política de preservación específica de los valores del patrimonio natural y construido del departamento”. Éstas pueden en forma total o parcial superponerse a las áreas de actuación.

En el Suelo Urbano, las Áreas de preservación se clasifican en testimoniales y de paisaje protegido. Las testimoniales reconocen como antecedente la experiencia de las Comisiones Especiales Permanentes que ya habían determinado algunas normativas específicas. También se preservan áreas patrimoniales mediante normativas como las que limitan la altura de la edificación, desestimulando la sustitución tipológica. Asimismo se amplía el espectro de protección agregándose otras áreas testimoniales.

Las Áreas de paisaje protegido urbano, que implican “nuevas figuras de protección”, buscan “salvaguardar y garantizar la apreciación pública de los valores escénicos del paisaje”.

En el Suelo Rural, las Áreas de preservación se clasifican a su vez en Áreas de reserva ambiental y Áreas de paisaje protegido. Las de reserva ambiental se consideran “de trascendental importancia para el mantenimiento de la biodiversidad”. En éstas se implementarán “acciones de restauración frente a procesos de deterioro y también de protección”. Las de paisaje protegido rural comparten los criterios utilizados para las del área urbana.

El 10 de setiembre de 1998 el POT fue aprobado en la Junta Departamental, con la oposición del Herrerismo y de la Lista 15. En ese mismo mes vecinos y organizaciones barriales presentaron al Parlamento un recurso de apelación acompañado de mil ochocientas firmas. Allí se criticaba la limitación del derecho de propiedad que imponían algunos de sus artículos, fundamentalmente el artículo 237 –que fue quitado del Plan junto a otros– que fijaba grados de protección sobre las propiedades y establecía que los bienes inmuebles de interés público no podrían sufrir reformas y sí ser expropiados.

Ver Intendencia Municipal de Montevideo: *Avance del Plan de Ordenamiento Territorial. (1998 – 2005)*. Montevideo, 1997

Este debate tuvo una fuerte carga ideológica, tanto de parte de sus defensores como de sus detractores, lo que se puede sintetizar en las opiniones del herrerista Jardim –“presenta una visión marxista de la ciudad”⁽⁹⁵⁾–, y en la del oficialista Igorra que al referirse a la impugnación sostenía que “es de naturaleza ideológica y hay que ubicarla dentro del ultraliberalismo. Tirar abajo todo el ordenamiento diciendo que es inconstitucional, mal redactado, superficial, es socialmente peligroso.”⁽⁹⁶⁾.

A pesar del debate generado entorno a los planteos patrimoniales del POT, este entró en vigencia, concretándose los Planes Especiales para Áreas Patrimoniales⁽⁹⁷⁾ de él derivados. El Plan Especial para la Ciudad Vieja que fue el primero en realizarse –a cuyas directivas se adscribe desde su aprobación la CEPCV– fijó hacia el resto de las áreas patrimoniales el sistema de catalogación y la estructura de regulación normativa. A pesar de que procede del Plan Montevideo afiliado a otra visión urbana, establece una normativa de inserción de obra nueva que si bien se orienta a preservar los valores patrimoniales de la zona, determina un “acordamiento” sólo volumétrico y de alineación de fachada que no exige continuidades forzadas de carácter lingüístico, y admite que el edificio nuevo enuncie su propia lógica contemporánea, desafiando la actitud de contextualismo radical.



Mariano Arana

Arana fue, desde 1960, docente de la cátedra de Historia de la Arquitectura Moderna y Contemporánea, y desde 1963 investigador en historia de la arquitectura nacional en el IHA. Llegó a ser catedrático de Introducción a la Historia de la Arquitectura y Director del Instituto en 1986. También fue docente de Anteproyecto de Arquitectura.

Manifestó una temprana preocupación por la temática del patrimonio arquitectónico en su militante intervención en el debate generado respecto al viejo Mercado Central en 1964 –en oposición a la opinión institucional del IHA–, cuya demolición Arana consideró su “primer gran derrota”.

Su pensamiento amplio y precursor con relación a la valoración patrimonial se reveló también en 1966, en sus apreciaciones respecto a la Antigua Colonia del Sacramento: “Antiguo casco urbano: no solamente constituye la más alta atracción arquitectónica de la ciudad, sino que, por la jerarquía de sus distintos valores, se erige como exponente único dentro del ámbito nacional. (...) es sin duda por su conformación de conjunto que adquiere Colonia su singularísima jerarquía. El trazado peculiar del Casco Antiguo se ha traducido en un espacio urbano de gran fluidez, de perspectivas limitadas y sorprendentes efectos, que lo elevan a un puesto de excepción en nuestro medio y capaz de soportar comparaciones con ilustres ejemplos extranjeros”. (1)

Su pensamiento moderno, que conjugaba el respeto por el legado del pasado con un alto grado de confianza en las posibilidades de la arquitectura de su tiempo, fue manifestado en 1974 al preguntarse, ante la destrucción parcial de un valioso edificio sobre 18 de Julio: “¿es la transformación radical y en toda circunstancia la única respuesta posible?”. A la vez que planteaba, en continuidad con el pensamiento de Bausero: “Combatimos ciertamente la actitud inconducente y nostálgica que pretende congelar el presente en el pasado, olvidando que el fenómeno urbano no constituye un objeto físico inerte, sino que es sustancialmente un proceso irreversible y continuo. Vemos por ello con poco entusiasmo la mecánica conversión de todo edificio valioso en Museo; y con total desconfianza, las falaces <reconstrucciones>, habituales caricaturas de una hipotética realidad original. Creemos en cambio en la posibilidad de integrar esas obras en el contexto vital de la actividad ciudadana y respetar consecuentemente, el derecho del habitante a reconocerse y dignificarse en ella” (2).

En 1980 formó el GEU, cuya destacada labor constituyó el inicio de la defensa de la memoria histórica de la ciudad en plena dictadura, convencido de la necesidad insoslayable de enfrentar la grave crisis generada en la década del 70 en el ámbito arquitectónico y urbano.

Integró la CEPCV como delegado de la SAU entre 1982 y 1984, destacándose su papel como integrante –junto a Cravotto, Odriozola y Queijo– del Grupo Ejecutor Responsable del Inventario de la Ciudad Vieja, el primero realizado en el Uruguay.

Fue presidente de la Comisión de Patrimonio entre 1985 y 1989. De ese período el propio Arana destaca “el haber podido designar como monumentos históricos a una cantidad de obras que no eran viejas, sino que eran nuevas, o relativamente nuevas. Lo hicimos cambiando totalmente la concepción un poco arcaizante, esa especie de cultura del sarcófago sobre todo lo que es el patrimonio...” (3). También la declaración de Monumento Histórico de la Rambla de Montevideo, que se constituyó en un primer paso para preservar conjuntos paisajísticos.

El inicio de su actividad política, al resultar electo Senador en 1989, determinó su alejamiento de los cargos que ocupaba en la Facultad de Arquitectura. Como Intendente de Montevideo por dos periodos consecutivos, impulsó una serie de acciones que muestran la permanente preocupación por los temas urbanos: el POT y Planes Especiales de él derivados, el Solís, el Hotel Carrasco, el Hotel del Prado, la Sala Zitarrosa, la Casa Canarias –hoy MAPI–, el Jaureguiberry...

1. Informe del Viaje al litoral del país realizado por el arquitecto Arana, por encargo del IHA en 1966. IHA. Carp.1072/10.

2. Arana, Mariano: *Escritos. Nada de lo urbano me es ajeno*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1999.

3. *Ibidem*.

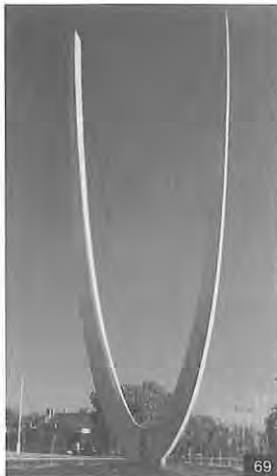
El análisis histórico crítico del patrimonio construido, que en general ha pasado a ser valorado como tal *a posteriori*, se ha ido conformando a partir de edificios y entornos no creados con la intención de constituirse en monumentos.

Las miradas de historiadores, arquitectos y de la sociedad en general les ha atribuido el valor agregado de ofrecer pruebas de nuestra existencia, y el de ser soporte material de valores de alto significado para la comunidad. Este patrimonio, documento e instrumento de construcción de la identidad nacional, está teñido de la subjetividad colectiva que lo ha seleccionado como tal entre la inmensidad de objetos posibles. Por lo tanto, su repertorio podrá expandirse o estrecharse según un estatus que la propia comunidad decide *per se*, y que tiene que ver con sus valores e ideologías epocales.

Además de este patrimonio construido desde un imaginario posterior, en todos los períodos históricos abordados se levantaron monumentos en sentido estricto, es decir creaciones deliberadas, con la función asumida *a priori* –“Gewollte” según Riegl– de actuar sobre la memoria, de perpetuar ciertos personajes o hechos, de permitir que una comunidad se recordara a sí misma o transmitiera valores a las generaciones futuras. Como señala Choay, se trata de un trabajo sobre la memoria que se realiza tratando de suscitar, a través de la emoción, un recuerdo vivo. “Tanto para los que lo edifican como para quienes reciben el mensaje, el monumento es una defensa contra el traumatismo de la existencia, un dispositivo de seguridad. El monumento asegura, tranquiliza y apacigua, conjurando el ser del tiempo” (99).

Pero los monumentos, al construir un lenguaje no formado por palabras sino por arquitecturas y objetos, pueden independizarse de las motivaciones que los crearon y leerse con otros códigos. No generan hoy las emociones que pretendían en su origen, algunos han perdido toda significación en el presente, y otros –como la Plaza de la Bandera– provocan hasta rechazo al ser vistos como monumentos que la dictadura se levantó a sí misma.

Como dice Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*: “los signos forman una lengua, pero no la que crees conocer”.



Los monumentos intencionales como metonimia de los paradigmas patrimoniales dominantes

El análisis de los distintos períodos, determinados por sus pensamientos patrimoniales dominantes, también se puede realizar a través de una selección de monumentos intencionales como una metonimia de esos pensamientos, porque se ajustan en forma e intenciones a los mismos cánones que los monumentos históricos.

En la protomodernidad patrimonial, la decisión de celebrar la nación como esencia hizo necesario el establecimiento de una iconografía de la misma. La estética academicista de raíz europea triunfó en el debate –tanto estético como ideológico–, con respecto al Monumento a Artigas, consolidado como héroe oficial y fundacional de la sociedad uruguaya. El proyecto para su estatua ecuestre se aprobó por ley en 1883, convocándose posteriormente a concurso artístico internacional para su ejecución. El premio se otorgó finalmente a Zanelli y su heroico Artigas montado sobre un brioso caballo “clásico”, que retomaba la tradicional tipología del Gattamelata de Donatello. El jurado optó por una forma celebratoria consagrada universalmente, desechando el detalle histórico preciso. Dejó de lado la propuesta nativista concebida por Ferrari, cuyo boceto mostraba a un jinete de estas tierras sobre caballo criollo, y con basamento antiacadémico, demostrando el valor de lo simbólico por sobre “la representación de lo real” (1).

En la modernidad patrimonial operativa, en contraste con el academicismo de Zanelli, el Monumento a Luis Batlle Berres de 1967 elude todo aspecto figurativo para su homenaje. El arquitecto Román Fresnedo Siri ganó el concurso mediante una parábola vertical que metaforiza un ademán característico del ex presidente uruguayo, emplazada dentro de una fuente de la que emergen chorros de agua que conforman otra parábola horizontal. Esta abstracción está realizada en materiales netamente modernos –hormigón armado revestido de Fulget– que también enuncian un nuevo tiempo distanciándose del bronce y permitiendo el alarde estructural (2).

En la modernidad regresiva, el Monumento a la Bandera realizado por el arquitecto Alejandro Morón en 1978, simboliza la Nación como Artigas, pero con otro sentido: como algo que se impone por su propia forma. Un gran mástil de treinta metros de altura, donde está permanentemente enarbolado el pabellón nacional, se levanta sobre una plataforma elevada, con escalinatas y barandas fuertes. El conjunto se completa con dos pantallas verticales cuya forma, se dijo, representan manos generosas o alas de libertad. Pero esas alas recuerdan los monumentos fascistas, las alas del águila nazi. Es moderno por sus materiales y por la fuerza operativista, pero regresivo por su simbolismo ceremonial y por su monumentalismo representativo de una ideología autoritaria.

La plazoleta sobre planta de bombeo de los arquitectos Giménez, Oreggioni, Otero y Revello, realizada en 1996, hace un uso alusivo de la historia en un homenaje sutil a la “Torre de los Homenajes” del Estadio Centenario, del arquitecto Scasso. En una actitud propia de la posmodernidad inclusiva, se opera sobre un edificio utilitario que no se muestra, enmascarando algo que no es estéticamente agradable y valorando el paisaje y la rambla en una postura contextualista.

La dictadura militar dejó una zaga de desaparecidos que quedó como una herida abierta en la memoria de los uruguayos. La democracia se propuso en la posmodernidad culturalista selectiva, consagrar su recuerdo en el Parque Vaz Ferreira, construyendo el Memorial de los Detenidos Desaparecidos, que ganaron por concurso los arquitectos Ruben Otero y Martha Kohen. Con un lenguaje minimalista y un “sutil manejo de los contenidos metafóricos” se conforma, mediante dos muros de vidrio que se texturizan con las letras de los nombres –“haciendo coincidir en un solo gesto soporte y objeto”–, “un <interior> que comparte la espacialidad exterior”. Se logra así, sobre un rectángulo que se descarna hasta la roca viva, “un ámbito contenido sin apelar a recintos opacos” que se integra con el paisaje, “sintetizando la acción de reflexión y recogimiento, sin por eso perder la intensidad emotiva que necesariamente el Memorial implica” (3).

1. Antola, Susana y Ponte, Cecilia: “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”. En *Los uruguayos del Centenario*. Montevideo, 2000.

2. IMM. *Estatuas y Monumentos de Montevideo*. Montevideo, 1986.

3. Boletín SAU: *Memorial de los Detenidos Desaparecidos*. Extracto del fallo del Jurado. Montevideo, 1999.

⁵⁸ El arquitecto J. Nudelman es Catedrático de Arquitectura y Teoría de la Facultad de Arquitectura. Véase Boletín SAU Mayo 2003.

⁵⁹ Arana, Mariano: *Desarrollo y subdesarrollo de la arquitectura moderna*. Coloquio de Arquitectura Latinoamericana. Cali, abril de 1980.

⁶⁰ Rogelio Salmona, Juvenal Baracco, Fernando Salinas, German Téllez, Silvia Arango entre otros.

⁶¹ El vínculo inicial del Grupo de Estudios Urbanos con el ámbito latinoamericano será una constante durante toda su gestión. Los primeros trabajos contaron además con el asesoramiento especializado e incondicional apoyo tanto de Jorge Enrique Hardoy como de Ramón Gutiérrez, con quienes ya existían intercambios académicos y conocimiento previo por parte de Arana. A través del arquitecto Gutiérrez se fueron generando vínculos con numerosos profesionales de Argentina y otros países de América, los que se mantienen hasta hoy.

⁶² Arana, Mariano: *Escritos. Nada de lo urbano me es ajeno*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1999.

⁶³ Arana, Mariano: Mesa Redonda realizada durante el 1er. Seminario de Arquitectura Latinoamericana, en ocasión de la bienal de Buenos Aires, 1985. Revista *SUMMA* N° 215–216. Argentina.

⁶⁴ Arana, Mariano: *Escritos. Nada de lo urbano me es ajeno*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1999.

⁶⁵ Diario *El Día*. Montevideo, 8 de junio de 1982.

⁶⁶ Capandeguy, Diego; Sprechmann, Thomas: "Montevideo: entre el cambio competitivo y el posicionamiento marginal". Revista *DOMINO* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1998.

⁶⁷ Revista *Arquitectura* N° 255. SAU. Montevideo, junio de 1986.

⁶⁸ El equipo, que obtuvo el 4° puesto entre 53 participantes, estaba integrado por los arquitectos Cravotto, Vanini, Campiotti, Inda y veinte estudiantes del Taller. El objetivo buscado al presentarse era "desarrollar y verificar criterios de ordenamiento y planificación territoriales, aplicando los Principios, Sistemas y Métodos empleados en el Taller de Proyectos (...) y confrontar los resultados a nivel internacional". La propuesta incluía proyectos basados en una especial consideración hacia lo existente, ya sea en aspectos naturales, paisajísticos o de las áreas históricas involucradas. No obstante ello, el planteo general resultante fue calificado como 'audaz'. Conceptos manejados por Mariano Arana y Nelson Inda en entrevistas realizadas en agosto de 2003.

⁶⁹ Ver ponencia **Mirada histórico-crítica del concepto de patrimonio 1979–2003**. Archivo IHA.

⁷⁰ Revista *Arquitectura* N° 255. SAU. Montevideo, junio de 1986.

⁷¹ Presentado por los arquitectos Barreira, Briozzo, Falkenstein, Folco, Folco, Scheps, Tuzman.

⁷² Ver ponencia **Mirada histórico-crítica del concepto de patrimonio 1979–2003**. Archivo IHA.

⁷³ Concurso del Primer Foro de la Innovación y la Creatividad, convocado por el Centro de Innovación y Desarrollo en noviembre de 1985. En esa ocasión obtuvieron el Gran Premio a la Creatividad, patrocinado por UNESCO, por su trabajo "Propuestas a la Ciudad de Montevideo".

⁷⁴ TIUR: *Propuestas a la ciudad*. Montevideo, 1986. Montevideo, 1986.

⁷⁵ Capandeguy, Diego; Sprechmann, Thomas: "Montevideo: entre el cambio competitivo y el posicionamiento marginal". Revista *DOMINO*

N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1998.

⁷⁶ Otero, Ruben; Pesce, José: "Las nuevas casas a medida". *Montevideo ¿Qué Historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*. Grupo de Viaje G 86. CEDA. Montevideo, 1993.

⁷⁷ Achugar, Hugo citado en Rey, William: "Cultura, arquitectura y reciclaje". *Montevideo ¿Qué Historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*. Grupo de Viaje G 86. CEDA. Montevideo, 1993.

⁷⁸ Otero, Ruben; Pesce, José: "Las nuevas casas a medida". *Montevideo ¿Qué Historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*. Grupo de Viaje G 86. CEDA. Montevideo, 1993.

⁷⁹ Rey, William: "Cultura, arquitectura y reciclaje". *Montevideo ¿Qué Historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*. Grupo de Viaje G 86. CEDA. Montevideo, 1993.

⁸⁰ Montaner, Josep María: *Las formas del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2002.

⁸¹ Capandeguy, Diego; Sprechmann, Thomas: "Montevideo: entre el cambio competitivo y el posicionamiento marginal". Revista *DOMINO* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1998.

⁸² Jelin, Elizabeth: *Los trabajos de la Memoria*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2002.

⁸³ *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*. Intendencia Municipal de Montevideo. Universidad de la República, Facultad de Arquitectura. Junta de Andalucía. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1996.

⁸⁴ Danza, Marcelo; Minetti, Daniel: Revista *ELARQA* N° 10. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994.

⁸⁵ Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la Memoria*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 2002.

⁸⁶ Folleto Institucional del BID. "Nueva sede ex Hotel Colón". Abril, 2004.

⁸⁷ Primeras Jornadas de Intervención en Edificios de Alto Valor Testimonial. Montevideo, diciembre de 2002.

⁸⁸ Scheps, Gustavo. Mesa redonda sobre intervenciones en el patrimonio en clase de Historia de la Arquitectura Nacional. Montevideo, 22 de julio de 2003.

⁸⁹ Primeras Jornadas de Intervención en Edificios de Alto Valor Testimonial. Montevideo, diciembre de 2002.

⁹⁰ Revista *ELARQA* N° 22. Ed. Dos Puntos. Montevideo, agosto de 1997.

⁹¹ Lorente Mourelle, Rafael: "El arte de engarzar presentes". Revista *ELARQA* N° 23. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 1997.

⁹² Primeras Jornadas de Intervención en Edificios de Alto Valor Testimonial. Montevideo, diciembre de 2002.

⁹³ Arana, Mariano: "El Teatro de la ciudad y la ciudad como teatro de la colectividad". *Montevideo: una Ciudad para un Teatro, un Teatro para una Ciudad*. Italia, 2000.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Semanario *Brecha*. Montevideo, 19 de marzo de 1999.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Plan Especial de Pocitos, Carrasco y Punta Gorda, Prado, y Colón, en ejecución.

⁹⁸ Choay, Françoise: "Alegoría del patrimonio". Revista *Arquitectura Viva* N° 33. Madrid, noviembre–diciembre de 1993.

⁹⁹ *Ibidem*.



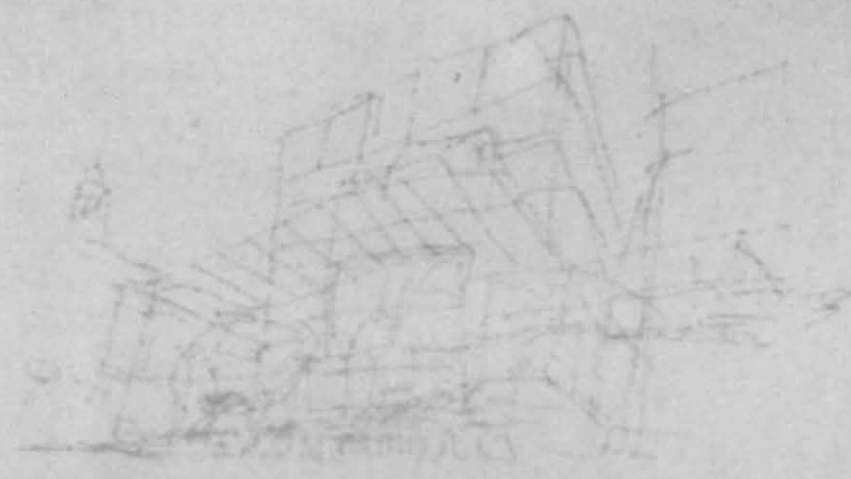
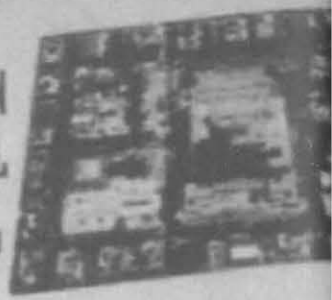
**EL PARADIGMA DE PATRIMONIO
EMERGENTE EN LA
CONTEMPORANEIDAD**

CONECTIVIDAD

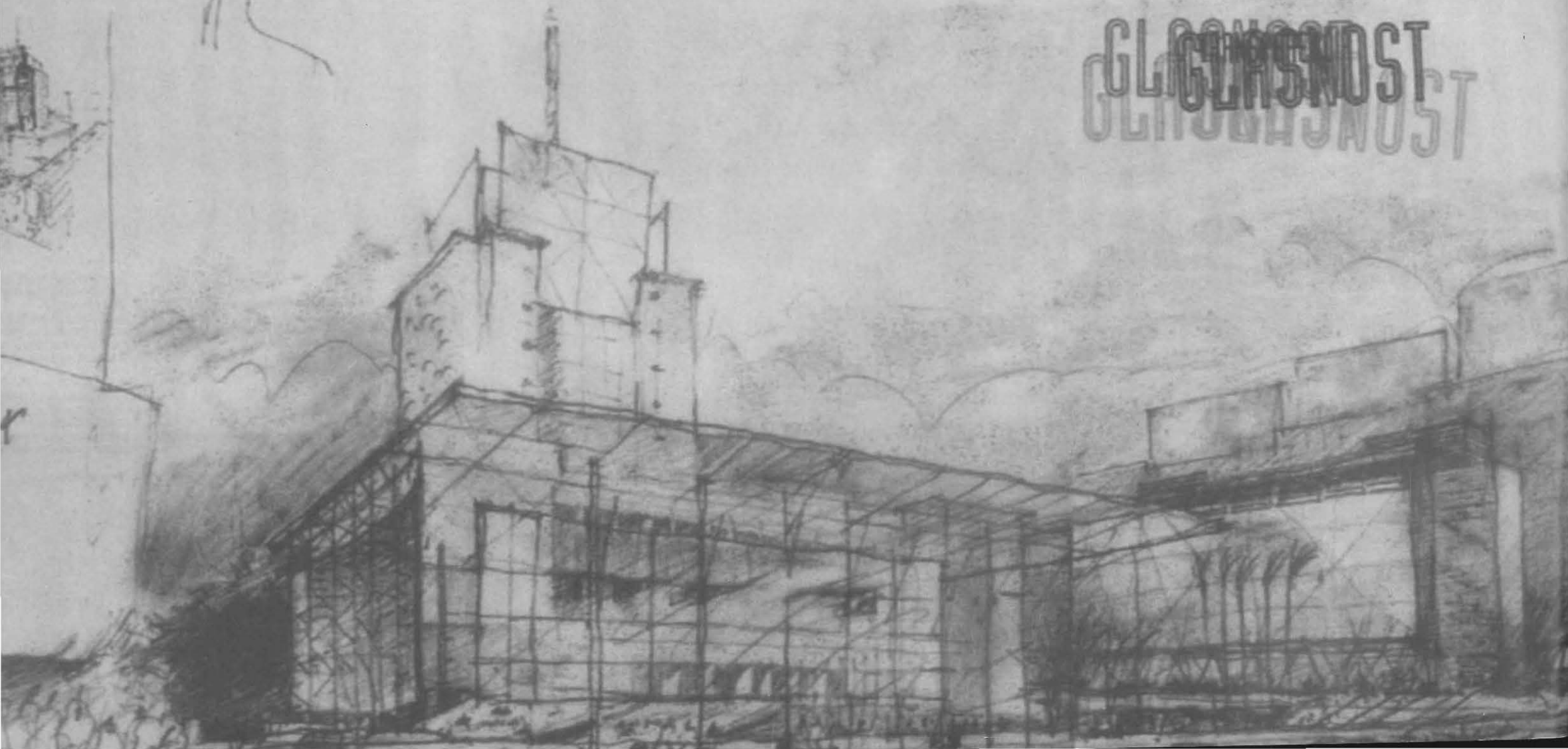
DESCENTRALIZACION
MUNICIPAL

AYUNTAMIENTO Y

DECH - ATRACTOR



GLASGOW
GLASGOW
GLASGOW



El Seminario-Taller "Contenedores Híbridos", organizado por el Taller Sprechmann en 1996 y dirigido por los arquitectos españoles Iñaki Ábalos y Juan Herreros, constituyó una oportunidad de mostrar nuevos paradigmas tanto de análisis urbano como de intervención en lo existente, que aunque no materializados hasta el momento en ninguna obra construida en el ámbito nacional, indican la emergencia de un nuevo estado en la cuestión patrimonial.

La plataforma teórica en que se apoyan Ábalos y Herreros es la que ofrece Zaera Polo –discípulo de Koolhaas–, reflejando una crítica muy fuerte tanto a la realidad de "sometimiento" a la que se ha llegado en algunos casos de protección patrimonial, como –en el otro extremo– a la celebración del no control en la intervención urbana: "Estas ciudades en las que vivimos se han transformado en un paisaje ajeno donde ya no se pueden identificar los índices de un comportamiento urbano. Parafraseando a Lefebvre, éste es el signo de una brecha muy profunda entre las *prácticas espaciales* y *los espacios representativos*, entre la manera en que imaginamos y contemplamos el espacio y la manera en cómo lo producimos.

Algunos ya han tratado de superar tal brecha mediante la coacción forzosa de las cualidades *representativas* sobre los procesos de producción, en un intento de domesticar las fuerzas indómitas del desarrollo capitalista; en Berlín, por ejemplo, todo desarrollo nuevo se somete efectivamente a reglas estrictas de control estético, en nombre del idealismo alemán y de la corrección urbana.

La alternativa de esta actitud ha sido la celebración de la naturaleza caótica de la producción no controlada como esencia liberadora de la metrópolis contemporánea. El mejor ejemplo de esta actitud quizás se halla en la metrópolis del sudeste asiático, donde los niveles más absolutos de pragmatismo han borrado toda posibilidad de inteligibilidad y por consiguiente de evaluación del entorno resultante".

Trasladando tanto estas críticas como la búsqueda de alternativas de intervención estratégica al Uruguay, pero sobre todo fomentando el debate, el Seminario tomó como "hipótesis los cambios topológicos recientes de la

ciudad, especialmente la crisis de sus áreas centrales" (100), proponiéndose trabajar en torno a la problemática de la Avenida 18 de Julio.

Respecto a la temática planteada, Ábalos y Herreros dicen: "Hay en esta propuesta un lugar para la actualización de métodos de análisis urbano que tuvo su principal aplicación en los tejidos tradicionales como son los hoy casi olvidados planteamientos morfológicos y tipológicos, si bien demarcándose del carácter cuasi religioso con el que hace veinte años fueron usados: como indicadores que nos permiten reconocer las escalas adecuadas de actuación, la lógica interna al sistema constructivo con el que nos encontramos, tanto para respetarlo como para vulnerarlo conscientemente allí donde nos interese. Esto es, para establecer una conversación con la memoria del lugar y poder así aprovechar toda la energía allí acumulada, entendiendo que si estos instrumentos son hoy incapaces de registrar la complejidad de la ciudad, sí son capaces de explicar aquellas piezas de la misma cuya regularidad tipológica y morfológica son caracteres constituyentes."

Para ellos la reflexión fundamental debía ser "cómo la arquitectura contemporánea puede abordar la obsolescencia de los tejidos históricos con nuevas perspectivas. Este es, pues, el objetivo del taller: plantear qué acciones es capaz la arquitectura de proponer a la ciudad para la revitalización de sus áreas históricas deprimidas" (101).

"La exploración de las potencialidades de reconversión arquitectónica y urbanística del Centro se realizó en el Seminario a partir de la asunción de algunas claves estratégicas para un posible reposicionamiento urbanístico de la pieza, que los distintos participantes investigaron bajo diferentes posturas culturales". En este encuadre se analizaron en profundidad algunas posibles tácticas de actuación como los *Fashion Buildings*, contenedores híbridos, *shoppings* semiabiertos y otras modalidades de intervención.

Más allá de que el Seminario se planteaba como un trabajo sobre las últimas tendencias y las nuevas problemáticas contemporáneas, el área en crisis elegida era de alto valor patrimonial, ya que "en el pasado ofició como vital vector simbólico y de servicios de la ciudad", y

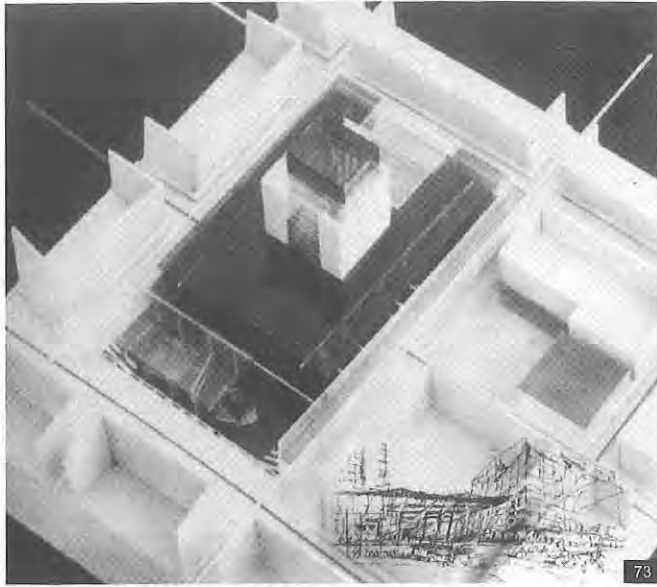
estructuraba espacios y edificios también emblemáticos, evidenciando una consideración internalizada de patrimonio.

"Entre los trabajos en torno a los grandes contenedores, las propuestas para Intendencia y Palacio Salvo vienen a mostrar hasta qué punto ambas estructuras y sus espacios públicos limítrofes pueden llegar a arrastrar y emblematicar una operación de este calibre. Y cuánto, al repensarlos es necesario deslindar entre lo que son acciones de gran repercusión y áreas de incertidumbre o menor importancia: cómo al constituirse a sí mismos como ciudades, estos edificios permiten un tratamiento selectivo, que elija bien sus momentos decisivos y deje a su capacidad de arrastre la transformación de los espacios secundarios, tal y como se jerarquiza la actuación sobre la ciudad" (102).

El Seminario "hibridizó de alguna manera el concepto puro de contenedor híbrido que traían Ábalos y Herreros" (103), contaminándolo con una realidad de fuerte valor patrimonial y con una conciencia respecto a éste que tiñó las intervenciones, aunque esto no fuera explicitado: "fue apasionante entender que estas estructuras híbridas estaban ya allí en potencia; que el Salvo, la Intendencia y otros edificios inacabados o en decadencia contienen en potencia toda la diversidad y capacidad para abordar su re proyectación como un <reciclado> que busca adaptarlos a las nuevas condiciones y posibilidades urbanas" (104).

Los profesores invitados reconocieron en 18 de Julio "su capacidad para producir una silueta con identidad, su posición dominante en la ciudad, su estabilidad, su verticalidad, pero sobre todo una especial <consistencia> que está basada en permanecer inexorablemente en la memoria de los ciudadanos. No es imaginable ni una manifestación reivindicativa –una huelga–, ni festival –un carnaval– paseando por las galerías de un *shopping center*. Esa <consistencia>, esa <verdad>, es la definición de lo público y en ella estriba el carácter diferencial".

El paradigma emergente es el de afirmación de la arquitectura contemporánea mundial, no anclada a un pasado que hace, como lo señalara Danza, cada



73

Algunas propuestas del Seminario Contenedores Híbridos

Los arquitectos Apolo, De Sierra, Vera Ocampo, Fontes y Schaffner seleccionaron para realizar su propuesta la Intendencia Municipal de Montevideo: edificio emblemático, patrimonio moderno –obra inacabada del arquitecto Mauricio Cravotto–, con ubicación estratégica en la inflexión de 18 de Julio.

La mutación propuesta era según los autores “De Ayuntamiento a Dech Atractor”, proponiendo una plataforma de atracción como concepto, como idea más que como forma concreta. Otras ideas fuerza que manejaron fueron la de *Glasnost* –transparencia de la gestión municipal materializada en la transparencia de todos los agregados–, la de “Faro” como guía cultural visible desde todos los puntos de la ciudad, y la de resignificación de la explanada como espacio representativo.

Partieron de la base de que la Intendencia no era un contenedor híbrido, pero que la aplicación de la informática a la gestión iba a generar con el tiempo un excedente de áreas que quedarían liberadas de uso, y por tanto capaces de transformarse en espacios híbridos.

Las acciones de intervención que intentaron resolver “puntos atrofiados de la disposición actual” fueron: la explanada revalorizada como espacio público representativo, jerarquizada con un gran techo que envuelve todo el basamento hasta Soriano y recrea en este sector la idea original de Cravotto de ubicar un Centro de Convenciones; y el remate, también envuelto por una caja/pantalla emisora de luz y de imágenes que refuerza la presencia de la Intendencia como atractor.

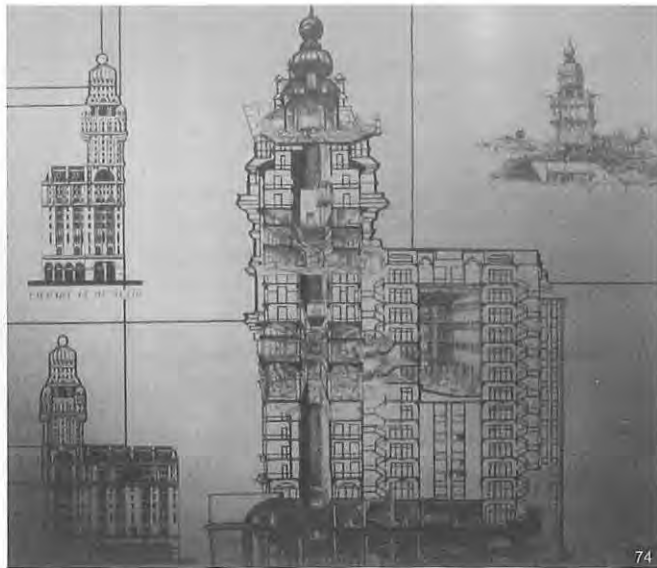
La propuesta para el Palacio Salvo, de los arquitectos García, González y Nogueira, si bien no se trata de un proyecto “logrado”, introduce la complejidad de la ciudad en el edificio, realizando “una cirugía de alto riesgo” que lo refuncionaliza como “híbrido ejemplificante” por su carácter emblemático, con operaciones de vaciamiento y relleno. Asimismo, a juicio de Ábalos y Herreros, “atreverse a dejar la masa del edificio sólo <marcada> en sus puntos sustanciales para que el tiempo complete el resto es un valioso gesto de confianza que recuerda que así se produce la propia ciudad”.

El equipo de los arquitectos Fernández, Gorga, Nudelman y Scarponi actúa pragmáticamente sobre las “galerías” que en las décadas del 50 y 60, con el paradigma de las de Buenos Aires, perforaron edificios existentes –sin que se cuestionara entonces la posible agresión patrimonial–, y tuvieron el efecto de hacer penetrar el espacio público y el suelo comercial hacia el corazón de la manzana.

Partiendo de la base de que en 18 de Julio “hay demasiados escaparates”, que no hay dónde estacionar y que no hay perspectivas de inversiones que resuelvan el problema de la conectividad del Centro, la propuesta ataca estos problemas transformando las galerías en un nuevo tipo de *Fashion Building* que “elimine el exceso de suelo comercial que está tugurizándose”, que aumente la cantidad de plazas de estacionamiento, que “provoque la atracción con la aparición de nuevos programas y usos”. Se aprovechan las áreas traseras de las galerías para aparcamientos en altura y se dota de verticalidad y presencia a la actividad comercial sobre 18 de Julio. Como alusión poética se hace énfasis en la luz “como indicador de que un proceso de recualificación ha comenzado”.

Esta propuesta se distancia de las anteriores porque no actúa sobre edificios especialmente emblemáticos o de valor patrimonial, y tomando el paradigma de *Fashion Building* ofrece un modelo de actuación repetible a lo largo de la avenida.

Ver Revista *Dominó* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998



74

vez más amplia la brecha entre las obras uruguayas y los edificios de alta tecnología, al adscribirse no sólo a entornos históricos sino también a tecnologías obsoletas.

La lógica de intervención en edificios patrimoniales se aleja del concepto de reciclaje y pasa a ser de "reproyectación", con el cometido de que los edificios que condensan la memoria urbana se vuelvan –con nuevos usos y nuevas imágenes– actores en la revitalización urbana. En una actitud de reconocimiento a la historia que los impregna, la arquitectura contemporánea los transforma, se apodera de su energía, los potencia en el plano de lo simbólico, los convierte en ciudades en sí mismos, los vuelve capaces de jerarquizar partes de la ciudad entera y hacerla "otra" sin que deje de ser reconocible por ello.

Se maneja con mayor libertad la alternativa de demolición de edificios, tramos o áreas, y la inserción de obra nueva en contextos consolidados acepta que ésta manifieste su propia lógica sin intentar vanamente un contextualismo imposible en algunos programas nuevos.

Estos planteos contienen un fuerte componente utópico: según Aínsa (105) "la utopía se proyecta a partir de la evasión de una realidad de sometimiento y miseria hacia otros espacios supuestamente ideales, y por otro lado, se plasma en un anhelo de reconstrucción en el territorio de una nueva realidad intrínsecamente crítica de la anterior...". Resulta de interés analizar este doble aspecto utópico en los proyectos: se constata tanto el intento de superación de una realidad de decadencia del Centro y de algunos de sus edificios emblemáticos, como una evasión de la realidad del sometimiento a normativas patrimoniales limitadoras del libre ejercicio de la creatividad arquitectónica. En el plano de la idealidad se intenta la recuperación de "una nueva realidad crítica de la anterior", pero sin borrar esos territorios cargados de memoria en los que la sociedad se reconoce y con los que se identifica.

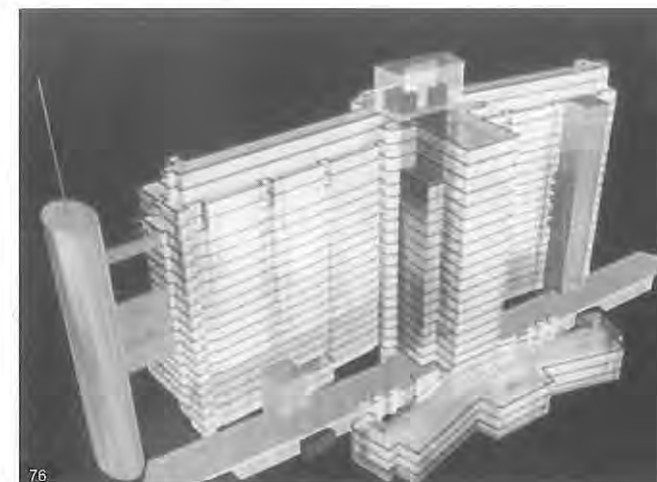
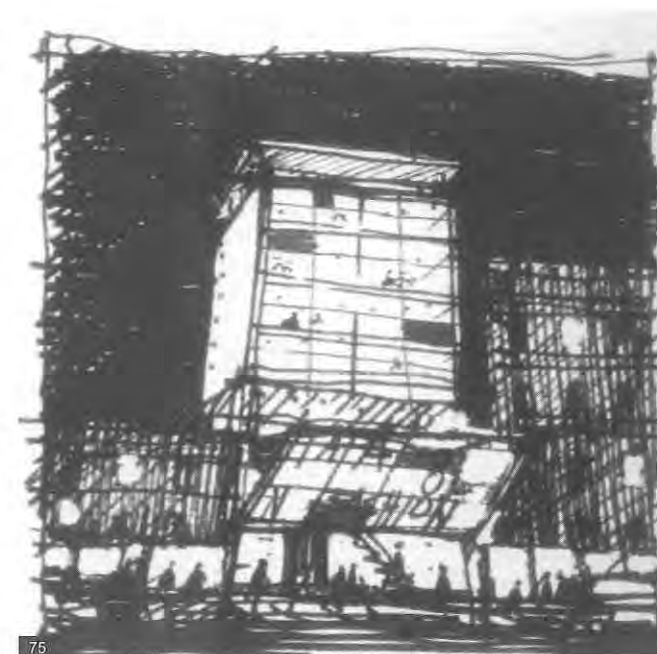
"La utopía es un constructo cultural que se puede utilizar como instrumento para la reflexión sobre la ciudad" (106).

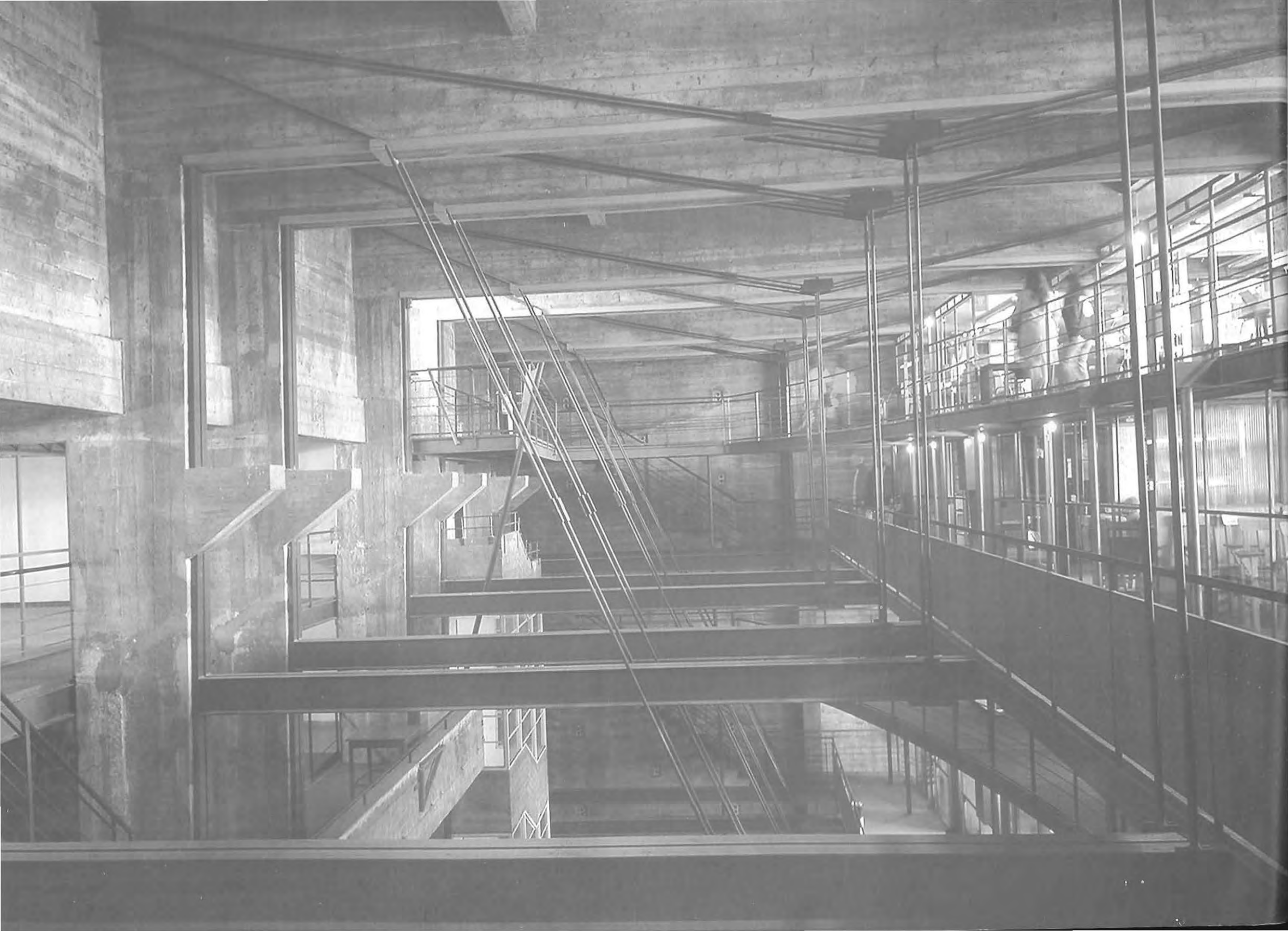
En ese sentido, estas nuevas lógicas de intervención deben ser "evaluadas como alternativas en un debate urbanístico local casi inexistente, que aún fluctúa entre las salidas formalistas a la búsqueda de una supuesta identidad perdida y la vacilación errática ante la fuerza del capital" (107), actuando críticamente. Las utopías han funcionado siempre como un disparador de la creatividad, y muchas veces han prefigurado el futuro como "imágenes del deseo forjadoras de modelos".

Elaborar "historia reciente" conlleva el desafío de seleccionar los hechos significativos al mismo tiempo que se construyen los contextos historiográficos donde insertarlos. Las propuestas del Seminario "Contenedores Híbridos" aparecen –en una distancia histórica aún muy breve– como un pensamiento emergente alternativo al dominante en la contemporaneidad.

Porque estas ideas –todavía ubicadas en el terreno de lo irrealizable en el Uruguay– parecen ir ya germinando en algunas actuaciones concretas. Por ejemplo, la ya comentada intervención de Scheps en la Sala de Máquinas de la Facultad de Ingeniería se aproxima más a las pautas de una "reproyectación" en un contenedor híbrido que a las de un reciclaje en el sentido tradicional.

Un ejemplo más representativo de esta idea es el Proyecto de Reconversión del Hospital de Clínicas, de los arquitectos Sprechmann, Torrado, Capandeguy, Danza e ingeniero Burgueño, que convierte al edificio en un contenedor híbrido. De este modo, el vanguardista edificio en el que Surraco asumió la tipología hospitalaria más moderna para su época, y que había sufrido lo que Baudrillard denomina "la violencia del objeto" –revancha del edificio que opone su inercia estructural a sus propias demandas funcionales–, puede revertirse aprovechando la enorme estructura subutilizada para un edificio multifuncional que contenga, entre otros programas, al hospital. A nivel de imagen, la agregación de nuevos conectores actúa –como prótesis expresiva– por contraste, aunque retomando en cierta medida la lógica del edificio original, que se articulaba en base a la potencia de sus grandes volúmenes verticales.





¹⁰⁰ Capandeguy, Diego; Sprechmann, Thomas: "Montevideo: entre el cambio competitivo y el posicionamiento marginal". Revista *DOMINO* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998.

¹⁰¹ Abalos, Iñaki; Herreros, Juan: "Notas sobre el Seminario taller 'Contenedores Híbridos'". Revista *DOMINO* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Entrevista al arquitecto Juan Carlos Apolo, julio de 2005.

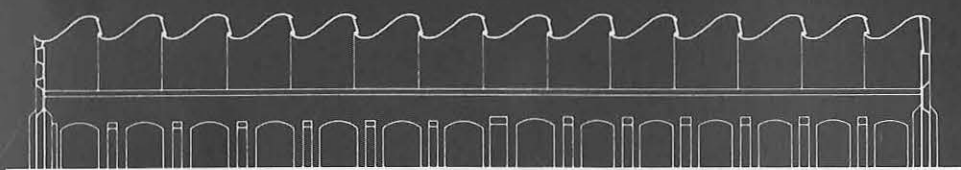
¹⁰⁴ Abalos, Iñaki; Herreros, Juan: "Notas sobre el Seminario taller 'Contenedores Híbridos'". Revista *DOMINO* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998.

¹⁰⁵ Ainsa, Fernando: *Necesidad de la Utopía*. Ed Nordan-Comunidad. Buenos Aires-Montevideo, 1990.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Sprechmann, Thomas. "Presentación". Revista *DOMINO* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998.

055536



**REFLEXIONES CRÍTICAS E
HISTORIOGRÁFICAS**



La dificultad planteada al inicio de este texto, relativa a que las intervenciones en el patrimonio no habían constituido un tema para la arquitectura como disciplina hasta los 70, ni para la historia de la arquitectura hasta los 80, quedó totalmente corroborada durante las distintas fases de la investigación.

La historiografía moderna operativista lo consideró por mucho tiempo un tema arqueológico y no histórico. Lucchini, en su libro sobre la obra de Vilamajó, por ejemplo, no comentaba la propuesta de este arquitecto para la rehabilitación del Mercado Central, la que insertaba meramente como un extracto de prensa en su afán documentalista de exponer toda la obra de Vilamajó. Cuando homologó el informe lapidario del IHA hacia el Mercado ¿no conocía este proyecto? Y si lo conocía, ¿no lo hizo reflexionar sobre la oportunidad de conservarlo? Su mentalidad moderna parecería sentirse incómoda en los 60 ante la posibilidad de detener el “progreso” de la ciudad y su arquitectura, sin valorar las potencialidades de la recuperación edilicia.

La lectura de las intervenciones como un tema no arquitectónico en la época moderna queda reafirmada a nivel regional, cuando la revista argentina *SUMMA*, en 1972, en su número especial 50, seleccionaba en primer lugar, entre las diez mejores obras de la arquitectura argentina de entonces al Banco Municipal de Buenos Aires –1968, Solsona y equipo–; como si se tratara de una obra nueva, cuando se trataba de lo que hoy llamaríamos “reciclaje” de una antigua tienda, cuya imagen se actualizaba en clave moderna mediante operaciones de vaciamiento y envoltura.

Cuando Dieste reflexionaba en 1973 sobre su emblemática actuación en San Pedro de Durazno –que parecía obedecer a las recomendaciones de Brandi–, tampoco hablaba de una intervención en el patrimonio sino de una actuación racional y económica en un edificio incendiado.

Por tratarse de un tema nunca abordado en el Uruguay, la bibliografía existente se refería a intervenciones en el patrimonio realizadas en Europa, pero no parecía pertinente su traslado directo a nuestro medio –si bien ellas sirvieron para elaborar pautas conceptuales para

esta investigación–, dado que América Latina tiene una historia propia, signada por otros hechos –algunos tan traumáticos como las dictaduras de los 70–, y por otras realidades tanto patrimoniales como culturales, políticas y económicas.

El profesor Bausero introdujo tempranamente la valoración crítica erudita europea respecto a las “falsificaciones” hechas en aras de mantener la autenticidad de un monumento –paradoja presente en las restauraciones estilísticas–, exigiendo la ética del no–engaño, los “mandatos” de Brandi para la restauración, antes de que éstos fueran recogidos en la Carta de Venecia de 1964, que configuró un canon internacional para la actuación. Pero Bausero no era un arquitecto, y nunca actuó como tal.

De cualquier manera, el traslado de las cartas internacionales a Uruguay se hizo de modo muy puntual, y en general los monumentos históricos se retrotrajeron a un momento de su historia. El Cabildo de Montevideo debía, según este concepto, exponer en pureza una imagen colonial, y por esa razón se destruyó la escalera de mármol del siglo XIX –histórica en sí misma sólo por la cantidad de personalidades nacionales y del mundo que la pisaron– y se construyó “una escalera colonial” apócrifa con las losas de granito extraídas del despreciado Mercado Central: una “memoria” casi revanchista del desaparecido edificio que no está presente en la conciencia pública. Las intervenciones en edificios existentes no patrimoniales en esa época eran “reformas” que no ameritaban la consideración disciplinar.

En los tempranos 70, la mentalidad y la sensibilidad respecto a los modos de actuar en el patrimonio comenzaron a cambiar.

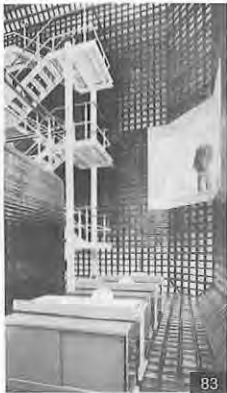
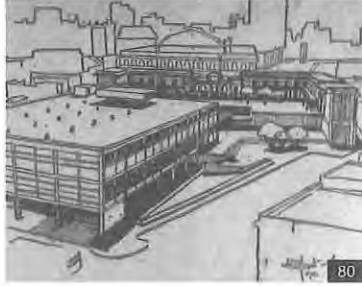
La historiografía culturalista se fue introduciendo en el ambiente académico con su fuerte crítica a la modernidad ortodoxa, amplió su objeto de estudio, ensanchó al arco cronológico y el espectro heurístico y diversificó los sujetos históricos. En la enseñanza de proyecto se comenzó a atender al entorno y a la historia de la ciudad como condicionantes, Lucchini demostró una sensibilidad más patrimonialista, los

ejemplos de arquitectura relevantes pasaron a incluir las intervenciones en edificios existentes...

La revista argentina *SUMMA* –referente “obligatorio” en los 70 en algunos talleres de la Facultad como Herrán– empezó por esos años a preocuparse por el patrimonio, dedicando en 1974 un número especial al “Rescate del Patrimonio Latinoamericano”, aunque los ejemplos que se publicaban pertenecían casi en su totalidad a centros históricos de la época colonial o precolombina.

Desde esa *SUMMA* se difundió el texto de la *Carta de Venecia* y el de las *Normas de Quito*, pero este tipo de recomendaciones todavía parecía dirigido a un arquitecto especializado en la temática y no “prendió” totalmente en la profesión ni en la enseñanza, truncándose además, con la intervención de la Facultad, esa recién iniciada senda de valoración patrimonial de la ciudad y de sus preexistencias, que algunos debieron recorrer en otros ámbitos.

En ese mismo número de la revista *SUMMA*, la historiadora argentina Marina Waisman escribía un artículo provocador denominado “Patrimonio histórico ¿para qué?”, donde señalaba “la necesidad de que el hábitat conserve y ponga de relieve su dimensión histórica. Pues la <unidimensionalidad temporal> del hábitat comporta un empobrecimiento de la vida social y un cercenamiento de la identidad del grupo: nada más anónimo y privado de personalidad que una ciudad que muestre el solo rostro del presente. La vida falta de raíces, pareciera tomar un carácter de provisoriedad; y también aparece como precaria la apropiación del suelo, carente de señales de su permanencia en el tiempo. Un país con una historia relativamente breve necesita perentoriamente la presencia viva de esa historia en su vida cotidiana, para integrar en la conciencia nacional, el desarrollo total de su existencia en el tiempo (...) Es que el carácter de nuestra historia ha hecho nacer la necesidad por momentos angustiosa de una clarificación de la conciencia nacional, en la búsqueda de un <ser nacional>, que se emprende una y otra vez por los más diversos caminos. La necesidad de comprensión y de configuración de una identidad nacional se convierte entonces en un requerimiento directo para quienes trabajan en el campo de la historia, y constituye una base común para la acción. Esto siempre que estemos



de acuerdo en que historia no es aquello que está muerto sino lo que está vivo en nosotros, que historia es aquello capaz de encender polémicas y avivar pasiones, que historia es, en fin, el tejido mismo con que se forma la conciencia nacional”.

El Coloquio de Cali puso en evidencia una preocupación patrimonial en el continente todo, al mismo tiempo que una crítica despiadada hacia el autismo de la arquitectura moderna. Aunque aún el tema continuaba restringido a especialistas, logró situarse en el ámbito académico y como un asunto regional, dos componentes que tendrían extraordinarias consecuencias.

Desde entonces, Arana asumió con pasión la defensa de la ciudad histórica que estaba siendo devastada en el período de facto, con un concepto de patrimonio arquitectónico amplio que incluía el eclecticismo, las buenas obras modernas, y sobre todo el concepto de ambiente urbano como patrimonio que trascendía el monumento histórico en sí, como establecía la Carta de Venecia.

En los 80 la intervención en los entornos históricos sí comenzó a constituir un tema de arquitectura, publicado en revistas y analizado críticamente. Pero más allá de lo disciplinar, y de la alusión metafórica a la violación de los derechos humanos por la dictadura, las actuaciones del GEU provocaron en Uruguay una conciencia patrimonial popular que fructificaría exponencialmente desde 1995 en la celebración anual de “El Día del Patrimonio”.

El patrimonio arquitectónico y urbanístico pasó a ser núcleo temático en los Congresos de Arquitectos, se le dedicaron secciones especiales en la prensa, generó “la cultura del reciclaje” y se convirtió en un asunto ineludible para los arquitectos y para la crítica arquitectónica.

Se puede decir que la consideración del patrimonio quedó incluida en “el torrente sanguíneo” de la disciplina, y se convirtió también en un tema insoslayable para la historia de la arquitectura.

La bibliografía nacional sobre patrimonio se refería, hasta los 80, a monumentos históricos, a las acciones que promovieron su defensa, relataba muchas veces el proceso de su restauración pero no incursionaba en el aspecto

crítico –hacia su pasado y hacia su presente– que las intervenciones a las que fueron sometidos connotaban. Y justamente éste constituyó el eje de la investigación marco, en la cual se elaboraron las primeras preguntas que debía contestar la investigación y se formularon las ya mencionadas hipótesis básicas.

Pero las preguntas del historiador –y sus respuestas– se construyen necesariamente desde el presente. La objetividad “científica” se tinte de la interpretación desde el siglo XXI. Así, obras consideradas emblemáticas por la sensibilidad del arquitecto al operar sobre el patrimonio, lo son desde una lectura actual.

En realidad, Odriozola no se planteó la tensión patrimonio/modernidad cuando intervino la casa Berrino: no valoraba dicha preexistencia en ese entonces, no la contó por mucho tiempo entre sus obras de valor, y la veía más como un proyecto del propietario –que también era arquitecto– que de su propia autoría.

Pero con igual carga interpretativa se valoró la intervención de Miguel Ángel en Santa María de los Ángeles, elogiándose su sensibilidad al recuperar la magnificencia del espacio interior de la antigua terma romana y conservar la fachada ruinoso como una cita de su Antigüedad.

El concepto de patrimonio es crítico hacia su presente y hacia su pasado, pero esta crítica posee un fuerte componente estético. Éste se revela como un factor condicionante, pocas veces tenido en cuenta en los estudios de historia de la arquitectura. Como señala Vattimo, Kuhn consideraba que hasta la epistemología de las ciencias más duras “se levanta sobre paradigmas estéticamente elegidos” –como el universo interpretado por Newton sobre el paradigma estético de la máquina– aproximando de esta manera el conocimiento científico y el artístico, aspecto sustancial para la historia de la arquitectura, disciplina que siempre ha fluctuado entre el arte y la ciencia.

A pesar de que en este trabajo se definen “lógicas de actuación” para no inducir a confusión con los paradigmas conceptuales, también se reconoce que existen paradigmas estéticos de actuación. Es decir, más allá del concepto de patrimonio que las sustenta, las lógicas se van conformando por la autorreferencialidad

de la arquitectura, tomando entonces como paradigmas a otras intervenciones que funcionan –tanto a nivel mundial como nacional– como fuente de formas, tipologías y recursos lingüísticos.

Así, se constata que en la valoración patrimonial el juicio estético se orientó en la modernidad hacia la austeridad del edificio colonial o la pureza de lo moderno, despreciando el eclecticismos del siglo XIX que ella había derrotado. Se observa también que en las intervenciones edilicias de restauración crítico –mandato de distinguibilidad– se trasladó al edificio mismo la lógica urbana moderna de marcar el contraste del edificio nuevo con el entorno preexistente.

La posmodernidad, en cambio, valorizó los lenguajes historicistas, defendió los entornos eclécticos de sus ciudades y reconsideró la presencia del ornamento artesanal, privilegiando una “estética de la uniformidad” para la intervención urbana. De acuerdo a estas apreciaciones, el tránsito del concepto de monumento objetual y escaso de la modernidad al concepto inclusivo que abarca entornos cada vez más amplios en la posmodernidad culturalista –y su exitosa aprobación social– reconoce paradigmas estéticos, dado que éstos poseen una alta carga connotativa que los hace jugar el papel de inductores de las percepciones en la conformación del imaginario colectivo.

Desde los 90, el gusto minimalista y la cultura del fragmento volvieron a jerarquizar el contraste estético de elementos hipertecnológicos en los soportes históricos, valorándolos sí, pero con el propósito de marcar la distancia histórica respecto a ellos, de enunciar –como en la modernidad– la asunción de una nueva arquitectura. De igual modo, a nivel de intervención urbana se requiere la manifestación autónoma del edificio, sin condicionantes del pasado que limiten la creatividad del arquitecto.

O sea: en Uruguay hay ecos de Viollet-le-Duc, de Scarpa, de los restauradores científicos de los Foros Romanos, de Brandi, de Solsona, de Lina Bo Bardi, de reciclajes internacionales, de las “explosiones tecnológicas” de Coop Himmelblau, de Nouvel...

Pero ellos no se basaron exclusivamente en posturas teóricas, sino que actuaron además como paradigmas estéticos condicionantes de la actuación del arquitecto.

¿Dónde se sitúa actualmente, desde el recién iniciado siglo XXI, el concepto de patrimonio en Uruguay?

El concepto de patrimonio se fue ampliando con el tiempo, conformando una espiral acumulativa que no parece tener fin e incluyendo cada vez más contenidos: monumento, entorno urbano, patrimonio ambiental, patrimonio intangible, las múltiples diversidades que definen una cultura..., al límite de que se podría llegar a sostener que todo es patrimonio, o que nada lo es.

La arqueología, que a principios del siglo XX coincidía con el concepto de patrimonio, y que luego fue relegada –junto con la defensa patrimonial–, hoy vuelve a incluirse con fuerza en el concepto, y se reconoce también la existencia de un “patrimonio arqueológico”.

La intervención en el patrimonio arquitectónico, que hasta los 80 había sido un tema de especialistas, se convirtió en una serie de lógicas de actuación –algunas con carácter de tipologías– que cualquier arquitecto puede emplear, sin base teórica alguna. Pero ante la ejecución de reciclajes denostables, hay quienes vuelven a requerir la figura del “arquitecto especialista en intervención patrimonial”.

El concepto cada vez más amplio e inclusivo de patrimonio fortaleció la tensión entre su defensa y la necesidad ineludible de definir un repertorio. Actualmente se replantea la cuestión de requerir el cumplimiento riguroso de exigencias estrictas para la determinación de monumentos históricos o de áreas protegidas.

Se critica con fuerza la “censura” –Lucchini *dixit*– que supone definir la forma de actuar en elementos patrimoniales, y también el concepto urbanístico de contextualismo.

Quizá la reducción al absurdo de estos mandatos esté representada por el edificio en altura “contenido” en la cáscara de una vivienda de Bello y Reborati, como metáfora visual de la explosión de una contradicción



disciplinar. El edificio primigenio ha quedado reducido a una mera cita mnemónica como basamento que caricaturiza las buenas intenciones –y necesarias acciones en un momento histórico dado– del “urbanismo defensivo”. Este ejemplo –y tantos otros, como la obligada preservación de la anodina chimenea vecina a la Torre de Antel, que debió cortarse en catorce partes y rearmarse en un lugar próximo tergiversando los criterios de autenticidad– ha servido como argumento contra el reduccionismo contextual y la “imprescindible” inclusión de preexistencias calificadas en lo que es en realidad obra nueva que no logra atarse con el edificio original.

Además, el compromiso contextual llevó en muchos casos a la construcción de edificios afiliados a la *tendenza* que han envejecido rápidamente y sin dignidad, perdiendo vigencia lingüística al hibridizarse sin una adscripción clara a su momento histórico.

Algunos arquitectos expresan hoy un sentimiento de limitación comparable al de Borromini ante las exigencias del Papa para San Juan de Letrán, o a la sensación de “liberación del peso de la historia” –que la condicionaba en Italia– que tuvo Lina Bo Bardi al llegar a Brasil. Con una manera de ver la realidad urbana y de luchar por la presencia contundente de la arquitectura contemporánea, parecen sintonizar con De los Campos en su polémica con Vilamajó, cuando decía: “la continuación lógica del pasado nos interesa hasta donde no obstaculice los problemas del futuro”.

Capandeguy y Sprechmann señalan en la ya referida Revista *Dominó* Nº 2, como un principio estratégico: “es más importante preservar los atributos potenciadores de los territorios que los objetos”, argumentando: “con la extendida cultura defensiva de las últimas décadas, hay una idea muy generalizada de preservar objetos, lo cual es importante; pero más relevante es preservar los grandes componentes territoriales, paisajísticos, ambientales y culturales de los territorios, fundamentalmente los componentes de su matriz territorial que se ponderan de valor. Esta cautela no debe ser ingenua sino debe ser una preservación de cambio, que conserve sin rigidez sus cualidades estructurales de cara al futuro”.

Es que al mismo tiempo que se fue ampliando el concepto, las acciones de defensa de los valores del medio ambiente han cambiado la escala de apreciación del patrimonio, que pasó así de una visión puntual o restrictiva a una cosmovisión del territorio en la que la arquitectura y hasta la ciudad se han vuelto episodios de menor trascendencia, ni qué hablar de una moldura o una reja.

Actualmente se replantea también la abandonada posibilidad de demolición de edificios o áreas patrimoniales, señalando que “la capacidad de las sustituciones tampoco puede ser ignorada”.

Se hace necesario agregar que la propia historia uruguaya presenta ejemplos de sustitución plausibles que demuestran esa capacidad, como la demolición del viejo Fuerte de Montevideo para dar lugar a la calificadísima Plaza Zabala, sustitución que fue debatida fuertemente a fines del siglo XIX.

El respeto excesivo por el pasado puede matar el cambio. No toda ciudad puede estar regida por ordenanzas de acordamiento con los linderos, ni la creatividad del arquitecto puede ser reducida a intervenciones dentro de cáscaras históricas, aunque éstas sean de una contemporaneidad que potencie el contraste estético.

Incluso se puede realizar una especulación a nivel teórico respecto a la preservación de un legado material para las generaciones futuras. Porque se trata de personas que aún no han nacido, que vivirán en un tiempo que nadie puede prever. Es imposible predecir cuál será su postura frente al legado histórico, y presuponerla significa construir un mito futurista equiparable al del metarrelato moderno.

No obstante, la consideración del pasado patrimonial, del entorno construido y de las enseñanzas de la historia, constituyen en la contemporaneidad parte fundamental del *corpus* teórico de los creadores de la arquitectura de nuestro tiempo.

Dada la falta de distancia histórica necesaria –como señala González-Varas– para la apreciación de estas últimas posturas, una de las primeras preguntas que

se planteó la investigación marco aún queda abierta: la crítica actual a la indiscriminada defensa de lo antiguo, ¿está revelando un quiebre en el concepto de patrimonio, una puesta a punto derivada de una situación en cierto modo paralizante, o una definitiva pérdida de interés por el tema patrimonial?

Sería deseable responder a ella con la visión optimista que suponga que las actuales y futuras intervenciones constituyen y constituirán una arquitectura con confianza en “su propio tiempo”, apoyándose en una indagación histórica que enfoque críticamente el pasado para que éste no opere como freno sino como provocación.

Una arquitectura que, si es necesario, aluda al pasado en una dimensión hiperbólica, no mimética ni ingenua. Una arquitectura que no desconozca el pasado, y responda al juicio de Francisco De Gracia: “continuar la Historia significa hacer lo nuevo con absoluta contemporaneidad, pero aceptando que el material histórico de nuestra memoria se va a entrecruzar en el proceso”.

Este trabajo ha transitado desde la restauración–conservación a la acción proyectual intensa, y de allí a las fuertes críticas a la defensa totalizadora en Uruguay.

Evidencia cómo el patrimonio ha sido y es aún hoy tema de debate, así como un complejo aparato crítico –que actúa con los instrumentos de la arquitectura más que con las palabras– hacia el pasado y hacia el presente.

Montevideo, Diciembre de 2005

ETAPA	HISTORIOGRAFÍA	CONCEPTO DE PATRIMONIO PARADIGMAS		LÓGICAS DE ACTUACIÓN PATRIMONIAL
PROTOMODERNIDAD	FILOLOGISTA	dominante	Arqueológico Histórico/esencialista	Restauración mimético/interpretativa
		alternativo	Urbanístico Histórico/esencialista	Potenciación como cita objetual
		invisible	Estético/cultural	Revitalización de edificios "sin valor histórico"
Comisión Nacional Monumentos Históricos/Creación IHA /Plan de Estudios de 1952				
MODERNIDAD	OPERATIVISTA	dominante	Histórico/esencialista (actuación oficial)	Defensa como documento histórico Liberación
		dominante	Arquitectónico moderno (disciplinar)	Selección rigurosa Acción proyectual Demolición/documentación
			De autenticidad (disciplinar)	Restauro crítico
		alternativo	Tensión permanencia/cambio Identidad Arquitectónico de especificidad disciplinar	Consideración de la ciudad tradicional Acción proyectual "Reciclaje"
	invisible	Defensa patrimonial Pragmatismo sensible	Conservación Acción proyectual	
Ley 14.040/Comisión Patrimonio DICTADURA/Intervención Universidad				
	OPERATIVISTA REGRESIVA	dominante	Histórico/fundamentalista	Demolición arbitraria
		alternativo	Áreas caracterizadas	Protección de un repertorio seleccionado
		emergente	Defensa patrimonial	Protección de la memoria de la ciudad
Recuperación democrática				
POSTMODERNIDAD	CULTURALISTA INCLUSIVA	dominante	Defensa patrimonial Concientización Identidad	Contextualismo Reciclaje/conservación Empaste perceptivo
		alternativo	Tensión permanencia/cambio	Consideración de la ciudad tradicional Reciclaje por contraste estético
	CULTURALISTA SELECTIVA	dominante	Tensión permanencia/cambio	Intervención de fuerte impacto estético
		emergente	Arquitectónico contemporáneo	Demolición Reproyección

A modo de simple esquema organizativo, se trazó la retícula adjunta que relaciona los conceptos de patrimonio (como paradigmas), las lógicas de actuación y la historiografía dominante de una manera diacrónica, dejando constancia de que la realidad presenta complejidades que la empobrecen al intentar una clasificación a ultranza.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1 Fortaleza de Santa Teresa
Fuente: Folleto *Uruguay Histórico Cultural*. Ministerio de Turismo
- 2 Parque II República Española. Santiago Vázquez
Fuente: Diario *El Día*. Suplemento Dominical. Montevideo, 13 de mayo de 1945. IHA. Carp. 383/6v
- 3 Puerta de la Ciudadela. Proyecto Arq. Monestier
Fuente: Archivo IHA
- 4 Vivienda en San Pedro esq. de Los Suspiros. Colonia del Sacramento. Arqs. Rossel, Assandri, Odriozola
Foto: Arq. Andrés Mazzini
- 5 Propuesta del GEU para el Barrio Reus al Sur. Perspectiva
Fuente: GEU: *Barrio Reus Norte y Sur. Dos propuestas de rehabilitación en la ciudad de Montevideo*. Montevideo, 1992
- 6 Paseo de la Matriz. Arqs. Hughes, Benech, Sprechmann. 1989–1990
Fuente: *Arquitectura en Uruguay, 1980–1990*. Grupo de Viaje G84. CEDA, p. 117. Montevideo, 1991
- 7 Junta Departamental de Montevideo. Arqs. Monteagudo y Aguado. 1985–1989.
Fuente: Revista *ELARQA* N° 10, p. 46. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994
- 8 Teatro Solís. Arqs. Farina, Pascual, Giménez y Rocca. 1998–2007
Foto: Arq. Andrés Mazzini. 2004
- 9 Propuesta para el Palacio Municipal en el Seminario Contenedores Híbridos. Arqs. Apolo, de Sierra, Vera Ocampo, Schaffner
Fuente: Revista *Dominó* N° 2, p. 64. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998
- 10 Folleto de promoción turística de las Fortalezas de Rocha
Fuente: Publicación Oficial de la Oficina Nacional de Turismo del Uruguay. IHA. Carp. 1480/15
- 11 Plan General de Remodelación de la Península de Montevideo. Instituto de Urbanismo. Arq. Mauricio Cravotto
Fuente: *Revista del Instituto de Urbanismo* N° 4, p. 50. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1938
- 12 Proyecto de Revitalización del Mercado Central. Arq. Julio Vilamajó. 1926. Corte longitudinal
Fuente: Diario *El Día*. Montevideo, 3 de enero de 1926. IHA. Carp. 519/23
- 13 Proyecto de Revitalización del Mercado Central. Arq. Julio Vilamajó. 1926. Planta
Fuente: Diario *El Día*. Montevideo, 6 de enero de 1926. IHA. Carp. 519/25
- 14 Proyecto de Revitalización del Mercado Central. Arq. Julio Vilamajó. 1926. Perspectiva
Fuente: Diario *El Día*. Montevideo, 4 de enero de 1926. IHA. Carp. 519/24
- 15 Anteproyecto de Urbanización del Pueblo Santiago Vázquez
Fuente: Revista *Arquitectura* N° 151, p.174. SAU. Montevideo, junio de 1930
- 16 Anteproyecto de transformación de los antiguos corrales de Santiago Vázquez
Fuente: Revista *Arquitectura* N° 151, p.177. SAU. Montevideo, junio de 1930
- 17 Casa de Rivera
Fuente: *Guía Ciudad Vieja*, p. 60. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1994
- 18 Casa de Montero.
Fuente: *Guía Ciudad Vieja*, p. 61. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1994
- 19 Puerta de la Ciudadela
Fuente: Álbum *Recuerdo de Montevideo*. Montevideo, 1875
- 20 Puerta de la Ciudadela. Vista desde la Plaza Independencia
Foto: Arq. Laura Cesio. 2003
- 21 Puerta de la Ciudadela. Vista desde Ciudadela y Buenos Aires
Foto: Arq. Laura Cesio. 2003
- 22 Colonia del Sacramento. Sector de muralla y Portón del Campo
Foto: Arq. Cecilia Ponte
- 23 Vivienda Nojehowiez. Colonia del Sacramento. Arq. Odriozola
Foto: Rodolfo Martínez, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República
- 24 Vivienda Assuncao. Colonia del Sacramento
Foto: Arq. Cecilia Ponte
- 25 Vivienda en San Pedro esq. de Los Suspiros. Colonia del Sacramento. Arqs. Rossel, Assandri, Odriozola
Foto: Arq. Andrés Mazzini
- 26 Iglesia de San Pedro. Durazno. Ing. Dieste. Corte
Fuente: Revista *Summa* N° 70, p. 47. Buenos Aires, diciembre de 1973
- 27 Iglesia de San Pedro. Durazno. Ing. Dieste. Rosetón
Fuente: Revista *Summa* N° 70, p. 48. Buenos Aires, diciembre de 1973
- 28 Concurso para el Piloto 70. Memoria del 3er premio. Arqs. Arana, Bascans, Cecilio, Heide, Livni, Lorente Mourelle, Spallanzani, Sprechmann
Fuente: *Revista de la Facultad de Arquitectura* N° 8, p. 38. Montevideo, octubre de 1972
- 29 Plano del sistema ambiental del Prado que acompaña el *Informe sobre Casa–Quintas de Montevideo*. Arq. Lucchini
Fuente: IHA. Carp. 1324/9
- 30 Banco de Crédito. Arq. Rius. Colaborador: Arq. Vaia. 1956–1961
Fuente: Revista *ELARQA* N° 19, p. 38. Ed. Dos Puntos. Montevideo, setiembre de 1996
- 31 Aebu. Arqs. Lorente Escudero, Lorente Mourelle. 1964–1968
Fuente: Revista *ELARQA* N° 15, p. 42. Ed. Dos Puntos. Montevideo, setiembre de 1995
- 32 Mausoleo de Artigas. Arqs. Ríos, Morón. 1977
Fuente: Revista *Arquitectura* N° 243, p. 36. SAU. Montevideo, octubre de 1977
- 33 Mausoleo de Artigas. Arqs. Ríos, Morón. 1977
Foto: Humberto Pesce
Fuente: Intendencia Municipal de Montevideo: *Estatuas y Monumentos de Montevideo*, p. 16. Montevideo, 1986
- 34 Proyecto de Intervención Edilicia de Montevideo. Ciudad Vieja. Walter Cabuto Etchegaray. 1967. Perspectiva general
Fuente: Suplemento Edición Especial: *1967. Año de la Recuperación Económica, Edilicia y Social del Uruguay*. Movimiento Nacional Pro Recuperación Económica del Uruguay por vía de las Industrias del Turismo y de la Construcción. IHA. Carp. 1179/19 al 26
- 35 Proyecto de Intervención Edilicia de Montevideo. Ciudad Vieja. Walter Cabuto Etchegaray. 1967. Perspectiva de la calle Sarandí
Fuente: Suplemento Edición Especial: *1967. Año de la Recuperación Económica, Edilicia y Social del Uruguay*. Movimiento Nacional Pro Recuperación Económica del Uruguay por vía de las Industrias del Turismo y de la Construcción. IHA. Carp. 1179/19 al 26
- 36 Afiche del GEU
Fuente: Folleto *Banco Interamericano de Desarrollo. Nueva sede ex Hotel Colón*, p. 7. BID. Montevideo, Abril de 2004
- 37 GEU: *Transformación de Nuestro Espacio Urbano*. Montevideo, 1985. Tapa de Catálogo de la Exposición
- 38 GEU: *Transformación de Nuestro Espacio Urbano*. Montevideo, 1985. Catálogo de la Exposición. Mercado del Puerto
- 39 GEU: *Transformación de Nuestro Espacio Urbano*. Montevideo, 1985. Catálogo de la Exposición. Calle 25 de Agosto y Treinta y Tres
- 40 GEU: *Aspectos socioeconómicos y ambientales. Ciudad Vieja de Montevideo*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1987. Tapa del libro
- 41 GEU: *La Ciudad Vieja de Montevideo*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1983. Tapa del libro
- 42 "Reforma" de vivienda standard. Gonzalo Ramírez entre Blanes y Jackson. Montevideo
Fuente: Revista *ELARQA* N° 48, p. 12. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 2004
- 43 Casa del Teatro. Arq. Pérez Noble. 1983.
Fuente: Folleto publicitario. Setiembre de 1983
- 44 Vivienda Otero. Arqs. Bastarrica y Otero. 1986–1987. Fachada. Interior
Fuente: *Arquitectura en Uruguay, 1980–1990*, pp. 108–109. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991
- 45 Vivienda De Soto–Polto. Arqs. De Soto, Polto. 1998. Fachada.



- Interior
Fuente: *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*, p. 111. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991
- 46 Vivienda Cravino. Arq. A. Baptista Vedia. 1992. Fachada. Interior
Fuente: Revista *ELARQA* N° 21, pp. 39–40. Ed. Dos Puntos. Montevideo, mayo de 1997
- 47 Día del Patrimonio 2005. Teatro Solís
Foto: Arq. Andrés Mazzini
- 48 Mc Donald's Ciudad Vieja. Arqs. Pintos, Valenti, Silva Montero
Fuente: Revista *ELARQA* N° 10, p. 41. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994
- 49 Paseo de la Matriz. Arqs. Hughes, Benech, Sprechmann. 1989–1990
Fuente: Revista *ELARQA* N° 10, p. 58. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994
- 50 Paseo de la Matriz. Arqs. Hughes, Benech, Sprechmann. 1989–1990
Fuente: *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*, pp. 117. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991
- 51 Paseo de la Matriz. Arqs. Hughes, Benech, Sprechmann. 1989–1990
Fuente: Revista *ELARQA* N° 10, p. 58. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994
- 52 Bookshop. Arqs. L. Ríos Giordano, M. Igoa, C. Ríos, L. Ríos. 1995
Fuente: Revista *ELARQA* N° 23, p. 26. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 1997
- 53 Sala de Máquinas de la Facultad de Ingeniería. Arq. Schepps. 1992.
Fuente: Dirección General de Arquitectura, Universidad de la República: *Diez. Una década de arquitectura universitaria*. Montevideo, 1997
- 54 Sala de Máquinas de la Facultad de Ingeniería. Arq. Schepps. 1992.
Fuente: Dirección General de Arquitectura, Universidad de la República: *Diez. Una década de arquitectura universitaria*. Montevideo, 1997
- 55 Sala Zitarrosa. Arqs. Pintos, Valenti y Silva Montero. 1997–1999.
Foto: Alberto Marcovecchio, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República
- 56 Concurso sede de AUTE. 1er Premio. Arqs. Kohen, Otero, Vigliecca. 1995. Fachadas
Fuente: Revista *ELARQA* N° 22, p. 33. Ed. Dos Puntos. Montevideo, agosto de 1997
- 57 Concurso sede de AUTE. 1er Premio. Arqs. Kohen, Otero, Vigliecca. 1995. Maqueta
Fuente: Revista *ELARQA* N° 22, p. 32. Ed. Dos Puntos. Montevideo, agosto de 1997
- 58 Centro de Farmacias del Uruguay. Arqs. Gualano, Gualano, Leiro. 1998–2000.
Foto: Estudio Gualano – Gualano
- 59 Centro de Farmacias del Uruguay. Arqs. Gualano, Gualano, Leiro. 1998–2000. Plantas.
Fuente: Revista *ELARQA* N° 35, p. 37. Ed. Dos Puntos. Montevideo, Agosto de 2000
- 60 Sede del BID. Arqs. Gómez Platero, Cohe, Gómez Platero. 2002–2004
Fuente: Diario *El Observador*. Suplemento "Nueva sede del BID", p. 7. Montevideo, 16 de abril de 1996. IHA. Caja Fo 41/3
- 61 Teatro Solís. Demolición del sector escenario
Foto: C. Contrera
Fuente: *Teatro Solís. Su renacimiento en el siglo XXI*, p.42. Fundación Focus–Abengoa. Montevideo, 2004
- 62 Teatro Solís en estado de "ruina provocada"
Fuente: Intendencia Municipal de Montevideo: *Montevideo: Una Ciudad para un Teatro, un Teatro para una Ciudad.*, p.157. Padua, 2000
- 63 Teatro Solís. Construcción de la nueva caja escénica
Fuente: *Teatro Solís. Su renacimiento en el siglo XXI*, p.45. Fundación Focus–Abengoa. Montevideo, 2004
- 64 Teatro Solís. Construcción de la nueva caja escénica
Fuente: *Teatro Solís. Su renacimiento en el siglo XXI*, p.34. Fundación Focus–Abengoa. Montevideo, 2004
- 65 Teatro Solís. Caja escénica. 2004
Foto: Metrópolis films. Backstage del aviso publicitario de Cigarrillos Nevada. Montevideo, 2004
- 66 POT. Plano de áreas de preservación especiales
Fuente: *Avance del Plan de Ordenamiento Territorial (1998–2005)*. Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1997
- 67 Plan Especial del Barrio Sur. Ficha de Catálogo Patrimonial. Intendencia Municipal de Montevideo. 2001
- 68 Monumento a Artigas. Zanelli. 1923
Fuente: Diario *El Día*. Suplemento Dominical. Montevideo, 9 de enero de 1955. IHA. Carp. 46/18
- 69 Monumento a Luis Batlle Berres. Arq. Fresnedo Siri. 1967
Foto: Helena Reyes
Fuente: *Estatuas y Monumentos de Montevideo*, p. 28. Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1986
- 70 Monumento a la Bandera. Arq. Morón. 1978
Foto: Helena Reyes
Fuente: *Estatuas y Monumentos de Montevideo*, p. 99. Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1986
- 71 Plazoleta sobre Estación de Bombeo. Arqs. D. Giménez y R. Otero; L. Oreggioni y C. Revello 1992–1996
Foto: Arq. Laura Cesio
- 72 Memorial a los Detenidos Desaparecidos. Arqs. M. Kohen y R. Otero. 1999–2001
Foto: Arq. Silvia Montero, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República
- 73 Propuesta para el Palacio Municipal en el Seminario Contenedores Híbridos. Arqs. Apolo, de Sierra, Vera Ocampo, Schaffner
Fuente: Revista *Dominó* N° 2, p.64. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998
- 74 Propuesta para el Palacio Salvo en el Seminario Contenedores Híbridos. Arqs. García, González y Nogueira
Fuente: Revista *Dominó* N° 2, p.88. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998
- 75 Propuesta para las galerías de 18 de Julio en el Seminario Contenedores Híbridos. Arqs. Fernández, Gorga, Nudelman, Scarponi
Fuente: Revista *Dominó* N° 2, p.86. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998
- 76 Proyecto de recuperación del Hospital de Clínicas. Arqs. Sprechmann, Capandeguy, Torrado, Danza, Ing. Burgueño. 1997
Fuente: Diario *El Observador*. Suplemento "El Croquis", p. 5. Montevideo, 3 de julio de 1997
- 77 Carcassonne. Francia
Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República
- 78 Fortaleza de Santa Teresa
Fuente: Folleto *Uruguay Histórico Cultural*. Ministerio de Turismo
- 79 Fundación Querini–Stampalia. Arq. Carlo Scarpa. 1961–63
Fuente: *Carlo Scarpa*, p. 102. Ed. Taschen. Italia, 1993
- 80 Proyecto para el Mercado Central. Arq. Monestier. 1965
Fuente: Diario *El País*. Montevideo, 7 de enero de 1966. IHA. Carp. 809/7
- 81 Coliseo. Roma
Foto: Arq. Andrés Mazzini
- 82 Puerta de la Ciudadela. Vista desde Ciudadela y Buenos Aires
Foto: Arq. Laura Cesio. 2003
- 83 Banco Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Casa Matriz. Arqs. Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Solsona, Viñoly. 1968
Fuente: Revista *Summa* N° 19, p. 51. Buenos Aires, octubre de 1969
- 84 LATU. Arqs. Lorente, Sprechmann. 1970
Fuente: Revista *ELARQA* N° 23, p. 6. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 1997
- 85 Quincy Market
Fuente: Revista *Arquitectura* N°251, p.25. SAU. Montevideo, 1983
- 86 Propuesta del GEU para Peatonal Pérez Castellanos. 1982
Fuente: *Montevideo. ¿Qué historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*, p. 47. Grupo de Viaje G86. CEDA. Montevideo, 1993
- 87 Fábrica Pompeia. San Pablo. Brasil. Arq. Lina Bo Bardi
Fuente: Revista *ELARQA* N° 48, p. 9. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 2004

- 88 Conjunto Cuareim. Arqs. Inda, Rodríguez Pardiño, Apolo, Boga, Cayón, Vera Ocampo. 1988
Fuente: Revista *ELARQA* N° 6, p. 53. Ed. Dos Puntos. Montevideo, mayo de 1993
- 89 Oficinas en Falkestrasse. Coop Himmelblau. Viena. 1983–1986
Fuente: *Contemporary European Architects*, p.140. Ed. Taschen. 1991.
- 90 Sede del BID. Arqs. Gómez Platero, Cohe, Gómez Platero. 2002–2004
Fuente: Revista *ELARQA* N° 48, p. 28. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 2004
- 91 Opera de Lyon. Arq. Nouvel. 1993
Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República
- 92 Teatro Solís. Arqs. Farina, Pascual, Giménez y Rocca. 1998–2007
Foto Arq. Andrés Mazzini

Las fortalezas de Rocha

Fuentes: Arredondo, Horacio: *Santa Teresa y San Miguel: la restauración de sus fortalezas, la formación de sus parques*, pp. 341–349. *El Siglo Ilustrado*. Montevideo, 1958 / Folleto *Uruguay Histórico Cultural*. Ministerio de Turismo / Folleto *Disfruta Uruguay*. Ministerio de Turismo

Plan General de Remodelación de la Península de Montevideo

Fuente: *Revista del Instituto de Urbanismo*, N° 4, p. 50. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1938

Anteproyecto de Urbanización del Pueblo de Santiago Vázquez

Fuente: IHA. Fotos 15136–42–38

La Puerta de la Ciudadela

Fuente: IHA. Foto 3911

Los Contrafuertes de la Catedral

Fuentes: GEU: *Transformación de Nuestro Espacio Urbano*. Montevideo, 1985. Catálogo de la Exposición / Bausero, Luis: *Patrimonio, Restauración y Artes del Fuego*, p. 63. Montevideo, 1998

El Mercado Central

Fuentes: IHA. Foto 1039 / Diario *El País*. Montevideo, 27 de enero de 1966. IHA. Carp. 809/7 / Diario *Acción*. Montevideo, 6 de junio de 1966. IHA. Carp. 809/24 / Diario *La Mañana*. Montevideo, 28 de agosto de 1966. IHA. Carp. 809/26

Dieste: San Pedro de Durazno y Depósito Julio Herrera y Obes

Fuentes: Revista *Summa* N° 70, p. 48. Buenos Aires, diciembre de 1973 / Revista *ELARQA* N° 10, pp. 36–39. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994

El Tercer premio del Piloto 70

Fuente: *Revista de la Facultad de Arquitectura*, N° 8 pp. 35–38. Montevideo, octubre de 1972

La “reforma” de la Tienda Introzzi

Fuentes: Revista *ELARQA* N° 23, p. 6–7. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 1997. / Revista *Arquitectura* N° 247, p. 45. SAU. Montevideo, 1979

Informe sobre protección de Bienes Culturales Arquitectónicos

Fuente: Lucchini; Bausero; Laroche: *Informe de la Subcomisión encargada de estudiar un conjunto de bienes culturales arquitectónicos considerando la conveniencia de otorgarles la protección de la Ley N° 14040. Planilla cronológica y de valores*. IHA. Carp. 1345/39

El Geu y su fuerte carácter comunicacional

Fuente: GEU: *Guía de la Ciudad Vieja de Montevideo*. Montevideo, 1982

Mercado del Puerto

Fuente: *Montevideo. ¿Qué historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*, p. 47. Grupo de Viaje G86. CEDA. Montevideo, 1993

La Propuesta del GEU para el Barrio Reus Sur

Fuente: GEU: *Barrio Reus Norte y Sur. Dos propuestas de rehabilitación en la ciudad de Montevideo*. Montevideo, 1992

El debate del Jurado en el concurso del Barrio Reus Sur

Fuente: Revista *Arquitectura* N° 255, pp. 13–16–17. SAU. Montevideo, junio de 1986

El TIUR y las “Propuestas a la Ciudad de Montevideo”

Fuente: Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales: *Propuestas a la ciudad*. Montevideo. 1986, pp. 3–127. Montevideo, 1986

Dos intervenciones del BHU

Fuentes: *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*, p. 123. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991 / Revista *ELARQA* N° 10, p. 31. Ed. Dos Puntos. Montevideo. Julio de 1994 / *Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo*, p. 37. Intendencia Municipal de Montevideo. Universidad de la República, Facultad de Arquitectura. Junta de Andalucía. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1996

Lógicas de actuación en reciclajes de vivienda standard

Fuentes: *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*, pp. 108–111. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991 / Revista *ELARQA* N° 21, pp. 40–41. Ed. Dos Puntos. Montevideo, mayo de 1997

Reciclaje de la Junta Departamental de Montevideo

Fuentes: Barrios Pintos, Aníbal: *Los Barrios de Montevideo. La Ciudad Vieja*, p. 283. Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1998 / *Arquitectura en Uruguay. 1980–1990*, p. 112. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991

La conversión del Penal de Punta Carretas en Shopping Center

Fotos: Carlos Pazos, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura

Concurso del BID. Análisis de las propuestas por la CPCN

Fuentes: Diario *El Observador*. Suplemento “Nueva sede del BID”, p. 10. Montevideo, 16 de abril de 1996. IHA. Caja Fo.41/3 / Revista *ELARQA* N° 48, p. 28. Ed. Dos Puntos. Montevideo, octubre de 2004

El proyecto Teatro Solís

Fuentes: Antel. Tarjeta telefónica / Folleto publicitario / Metrópolis films. Backstage del aviso publicitario de Cigarrillos Nevada. Montevideo, 2004

Pág 5– Paseo de la Matriz. Arqs. Hughes, Benech, Sprechmann. 1989–90

Fuente: Revista *ELARQA* N° 10. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994

Pág 7– Concurso sede de AUTE. 1er Premio. Arqs. Kohen, Otero, Vigliecca. 1995

Fuente: Revista *ELARQA* N° 22. Ed. Dos Puntos. Montevideo, agosto de 1997

Pág 8– Sala Zitarrosa. Arqs. Pintos, Valenti y Silva Montero. 1997–99

Foto: Alberto Marcovecchio, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República

Pág 12– Centro de Farmacias del Uruguay. Arqs. Gualano, Gualano, Leiro. 1998–2000

Foto: Estudio Gualano, Gualano

Pág 15– Fortaleza del Cerro de Montevideo. Relevamiento para su restauración

Fuente: *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*. Tomo IX. Montevideo, 1938–1941

Pág 16– Parque II República Española. Arq. Miguel Canale.

Fuente: IHA. Foto 15145

Pág 25– LATU. Arqs. Lorente y Sprechmann. 1970

Fuente: Revista *Arquitectura* N° 247. SAU. Montevideo, 1979

Pág 26– Casa Berrino. Arq. Odriozola

Fuente: Revista *ELARQA* N° 20. Ed. Dos Puntos. Montevideo, enero de 1997

Pág 47– Teatro Solís. Fachada. 2004

Fuente: *Teatro Solís. Su renacimiento en el siglo XXI*. Fundación Focus–Abengoa. Montevideo, 2004

Pág 48– Junta Departamental de Montevideo. Arqs. Monteagudo, Aguado y Estelles

Fuente: Revista *ELARQA* N° 10. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994

Pág 77– Propuesta para reconvertir 18 de Julio en el Seminario Contenedores Híbridos. Arqs. Monteverde, Pintado y Tosi

Fuente: Taller Sprechmann: Revista *Dominó* N° 2. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998

Pág 78– Propuesta para el Palacio Municipal en el Seminario Contenedores Híbridos. Arqs. Apolo, de Sierra, Vera Ocampo, Schaffner

Fuente: Revista *Dominó* N° 2, p.64. Ed. Dos Puntos. Montevideo, marzo de 1998

Pág. 82– Sala de Máquinas de la Facultad de Ingeniería. Arq. Scheps. 1992

Foto: Andrea Sellanes, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República

Pág. 85– Depósito Julio Herrera y Obes. Ing. Dieste. 1977

Fuente: Revista *ELARQA* N° 10. Ed. Dos Puntos. Montevideo, julio de 1994

Pág. 86– Iglesia de San Pedro. Durazno. Ing. Dieste

Foto: Rodolfo Martínez, Servicio de Medios Audiovisuales, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Adaptación de estructuras arquitectónicas obsoletas. Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1997

Aínsa, Fernando: *Necesidad de la Utopía.* Ed. Nordan – Comunidad. Buenos Aires – Montevideo, 1990

Achugar, Hugo: *Territorios y memorias versus lógica del mercado (a propósito de cartografías y shoppings malls).* Artelatina. Río de Janeiro, noviembre de 2000. Disponible en <http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/hugo.html>

Arana, Mariano: *Desarrollo y subdesarrollo de la arquitectura moderna.* Coloquio de Arquitectura Latinoamericana. Cali, abril de 1980

Arana, Mariano: *Escritos. Nada de lo urbano me es ajeno.* Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1999

Arquitectura en Uruguay. 1980–1990. Grupo de Viaje G84. CEDA. Montevideo, 1991

Arredondo, Horacio: *Santa Teresa y San Miguel: la restauración de sus fortalezas, la formación de sus parques.* El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1958

Avance del Plan de Ordenamiento Territorial (1998–2005). Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1997

Ballart Hernández, Joseph; Juan I Tresserras, Jordi: *Gestión del patrimonio cultural.* Ed. Ariel S.A. Barcelona, octubre de 2001

Barrios Pintos, Aníbal: *Los Barrios de Montevideo. La Ciudad Vieja.* Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1998

Baudrillard, Jean: *El crimen perfecto.* Anagrama. Barcelona, 1996

Bausero, Luis: *Patrimonio, Restauración y Artes del Fuego.* Libros de la Academia. Montevideo, 1998

Benevolo, Leonardo: Colección Diseño de la ciudad. Tomo 5: *El arte y la ciudad contemporánea.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977

Brandl, Cesare: *Teoría de la restauración.* Ed. Alianza S.A. Madrid, 1988

Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla, España

Caetano, Gerardo; Rilla, José: *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Mercosur.* Colección CLAEH. Ed. Fin de Siglo. Montevideo, 1994

Capitel, Antón: *Metamorfosis de los monumentos y teorías de la restauración.* Ed. Alianza S.A. Madrid, 1988
Carlo Scarpa. Ed. Taschen. Italia, 1993

Carmona, Liliana: *Ciudad Vieja de Montevideo: 1829–1991. Transformaciones y propuestas urbanas.* Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo, 1997

Casa patio: su capacidad potencial de transformación y adaptación a nuevos requerimientos formales. Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1997

Castellanos, Alfredo R.: *Uruguay. Monumentos Históricos y Arqueológicos.* Ed. Fournier. México, 1974

Contemporary European Architects. Ed. Taschen. España, 1991

Choay, Françoise: *L'allegorie du patrimoine.* Ed. Seuil. Paris, 1992–96–99

Choay, Françoise: *El urbanismo: utopías y realidades.* Ed. Lumen. Barcelona, 1970

De Fusco, Renato: *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica.* A. C. Madrid, 1974.

Diario *El Día.* Suplemento Dominical. Montevideo

Diario *El Observador.* Suplemento «El Croquis». Montevideo

Diez. Una década de arquitectura universitaria. Dirección General de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1997

Eladio Dieste. *La estructura cerámica.* Escala. Colombia, 1987

Estatuas y Monumentos de Montevideo. Intendencia Municipal de Montevideo. Montevideo, 1986

Febvre, Lucien: *Combates por la Historia.* Buenos Aires, 1997

Fernández, Roberto: *Construcciones históricas/Argumentos sobre el estado del conocimiento histórico de la arquitectura.* Montevideo, 2004

Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1993.

G.E.R.G.U. *250 años de Montevideo (ciclo conmemorativo).* Montevideo, 1980

GEU: *Transformación de Nuestro Espacio Urbano.* Montevideo, 1985. Catálogo de la exposición

GEU: *Aspectos socioeconómicos y ambientales. Ciudad Vieja de Montevideo.* Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1987

GEU: *La Ciudad Vieja de Montevideo.* Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo, 1983

GEU: *Barrio Reus Norte y Sur. Dos propuestas de rehabilitación en la ciudad de Montevideo.* Montevideo, 1992

GEU: *Propuestas de rehabilitación de antiguas viviendas en la Ciudad Vieja de Montevideo, destinada a la población de bajos recursos allí afincada.* Investigación para el programa de estudios de vivienda en América Latina. Peval. Montevideo, 1983.

Gonzalez–Varas, Ignacio: *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas.* Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1999

Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo. Intendencia Municipal de Montevideo. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Junta de Andalucía. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1996

Guía Ciudad Vieja. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1994

Jacob, Raúl: *Modelo batllista ¿Variación sobre un viejo tema?* Ed. Proyección. Montevideo, 1988

Jelin, Elizabeth: *Los trabajos de la Memoria.* Ed. Siglo XXI. Madrid, 2002

Jullo Vilamajó. *Disegni per l'arredamento.* Ed. Oxiana. Italia, 2005

Jenks, Charles: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1980

Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad.* Ediciones Península. Barcelona, 1969

Liernur, Jorge Francisco: *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad.* Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2001

Lucchini, Aurelio: *Informe sobre Casa–Quintas de Montevideo. Fundamentos para protegerlas., métodos de trabajo para seleccionarlás, disposiciones para declararlas monumentos arísticos y culturales.* IHA. Carp. 1324

Lucchini, Aurelio: *Revista Perfiles N° 1.* Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1986

Lucchini; Bausero; Laroche: *Informe de la Subcomisión encargada de estudiar un conjunto de bienes culturales arquitectónicos considerando la conveniencia de otorgarles la protección de la Ley N° 14040.* IHA. Carp. 1345

Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación. (1910 – 1930). Ed. Taurus. Montevideo, 2000

Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984

Lynch, Kevin: *La buena forma de la ciudad.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1985

Mazzini, Andrés: *Inventario Básico del Patrimonio Arquitectónico de Colonia del Sacramento y de los Monumentos Históricos del Departamento de Colonia.* 1996. Inédito

Montaner, Josep María: *Las formas del siglo XX.* Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2002.

Montevideo: Una Ciudad para un Teatro, un Teatro para una Ciudad. Intendencia Municipal de Montevideo. Ed. Il Polígrafo. Italia, 2000

Montevideo a cielo abierto. *El espacio público*. Intendencia Municipal de Montevideo. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Junta de Andalucía. Montevideo– Sevilla, 2003

Montevideo. *¿Qué historia? Validez presente de las arquitecturas pasadas*. Grupo de Viaje G86. CEDA. Montevideo, 1993

Morales, Alfredo J.: *Patrimonio histórico-artístico*. Ed. Historia 16. Madrid, 1996

Morris, A.E.J.: *Historia de la forma urbana*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1984

Pivel Devoto, Juan: *La Conservación de los Monumentos Históricos Nacionales*. Ministerio de Instrucción Pública. Montevideo, 1967

Ponte, Cecilia: *Arquitecturas de Fin de Siglo en el Uruguay. La Presencia del Pasado*. Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1998. Avance de Investigación. Inédito

Prats, Llorenç: *Antropología y patrimonio*. Ed. Ariel S.A. Barcelona, setiembre de 1997

Puig, Arnau: *Sociología de las formas*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1979

Rapoport, Amos: *Aspectos humanos de la forma urbana*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978

Revista *Anales de la Facultad de Arquitectura*. Montevideo

Revista *Arquitectura*. SAU. Montevideo, 1914–2004

Revista *Arquitectura Viva* Nº 33. Madrid, noviembre – diciembre de 1993

Revista *Arte y Diseño*. Montevideo

Revista *CEDA*. Centro de Estudiantes de Arquitectura. Montevideo, 1932 – 1966

Revista *DANA*. Chaco, Argentina

Revista *de la Facultad de Arquitectura*. Montevideo, 1958 – 1986

Revista *de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*. Montevideo, 1927 – 1957

Revista *del Instituto de Urbanismo* Nº 4. Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Montevideo, 1938

Revista *del Instituto Histórico y Geográfico*. Montevideo

Revista *DOMINO*. Ed. Dos Puntos. Montevideo.

Revista *ELARQA*. Ed. Dos Puntos. Montevideo, 1991 – 2004

Revista *Histórica*. Montevideo

Revista *Hoy es Historia*. Montevideo, 1983 – 1994

Revista *Summa* Nº 19. Buenos Aires, octubre de 1969

Revista *Summa* Nº 70. Buenos Aires, diciembre de 1973

Revista *Traza*. Centro de Estudiantes de Arquitectura. Montevideo, 1981–1996

Riegl, Alois (1903): *El culto moderno a los monumentos*. Ed. La Balsa de la Medusa. Madrid, 1987

Sica, Paolo: *Historia del Urbanismo*. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, 1981

Sica, Paolo: *La imagen de la ciudad, de Esparta a Las Vegas*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977

Tafari, Manfredo; Dal Co, Francesco: *Arquitectura contemporánea*. Ed. Aguilar. Madrid, 1978

Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales: *Propuestas a la ciudad. Montevideo. 1986*. Montevideo, 1986

Teatro Solís. Su renacimiento en el siglo XXI. Fundación Focus–Abengoa. Montevideo, 2004

