



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 2 - NÚMERO 2 - DICIEMBRE DE 2015
MONTEVIDEO - URUGUAY

EL VÉRTICE DEL *BOULEVARD*

El Monumento a Luis Batlle Berres y su entorno

MIRIAM HOJMAN

La Ciudad Novísima y el bulevar de circunvalación: una introducción necesaria¹

En el entorno del último cuarto del siglo XIX, el esquema de una Montevideo constituida por la antigua ciudad colonial y por la ciudad nueva había sido sustituido por una compleja y desorganizada estructura urbana que las incluía pero desbordaba los límites proyectados. El contexto político y económico basado en principios liberales –un mercado regido por la ley de la oferta y la demanda– favoreció la generación de una extensión urbana por yuxtaposición de fraccionamientos, que concluyó en una ciudad con un crecimiento caótico y desordenado.

En respuesta a este desarrollo desorganizado se tomaron medidas como el establecimiento de una serie de disposiciones legales para mejorar la higiene y la localización industrial y otras leyes destinadas a la fijación de límites urbanos. En relación con estos últimos, surgió como proyecto en el gobierno del general Venancio Flores, aunque se decretó en la administración del coronel Lorenzo Latorre, una década después, la creación de un bulevar de circunvalación de la ciudad de Montevideo, de 50 metros de ancho, que partiría desde Punta Carretas, en dirección norte, hasta el camino Larrañaga y doblaría hacia el oeste, para terminar en la playa Capurro.

El decreto del 31 de agosto de 1878 tenía como objetivo delimitar un territorio –denominado Ciudad Novísima– que se consolidaría a partir de los límites de la Ciudad Nueva (aproximadamente la actual calle Javier Barrios Amorín) hasta el proyectado *boulevard*.

1. Sobre el tema ver: Laura Alemán, *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte* (Montevideo: Hum, 2012); Carlos Altezo y Hugo Baracchini, *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo* (Montevideo: 1971); Liliana Carmona y María Julia Gómez, *Montevideo. Proceso planificador y crecimientos* (Montevideo: UCPC, FARQ-SAU, 1999); Andrés Mazzini, «XII-Bulevar Artigas», en *Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo*, eds. Intendencia de Montevideo, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transporte, Agencia Española de Cooperación Internacional (Montevideo: Intendencia de Montevideo, 2008).



FIGURA 1. PLANO TOPOGRÁFICO DE MONTEVIDEO (1875).

Este singular bulevar de circunvalación que recorrería en ángulo de 90 grados el contorno de la Ciudad Novísima fue denominado en 1886, a pedido de la Municipalidad de Montevideo, «Bulevar Artigas» y constituyó una de las obras urbanísticas más importantes de su tiempo. Demoró décadas en comenzar a construirse (en 1908 y con un ancho de cuarenta metros)² y debido a problemas de financiación, demoras en las expropiaciones y algunas etapas de inactividad tardó varias más en completarse, aproximadamente siete décadas después de legislado y proyectado.

Si bien la propuesta de la creación del bulevar de circunvalación como manera de contener la expansión indiscriminada de la ciudad denota un modelo ordenador y abstracto, su posterior ornamentación, jardinería y arbolado, la edificación que identifica alguno de sus tramos y los posteriores edificios públicos y plazas que encontramos en su trayecto resuenan a los *grands boulevards* parisinos diseñados por el barón Georges-Eugène Haussmann, cuyo proyecto para París durante el régimen de Napoleón III se transformó en modélico para las ciudades occidentales. Es así que, en el marco de la denominada «política de parques, plazas y jardines», se encarga al francés Carlos Thays, arquitecto paisajista, discípulo de Édouard André y de Jean-Charles Adolphe Alphand (quien fuera colaborador de Haussmann), el diseño ornamental del equipamiento y el enjardinado del Bulevar Artigas que fue concretado por su compatriota Carlos Racine.

2. El ancho del bulevar se construyó de 40 metros, con dos retiros laterales de cuatro metros cada uno. El decreto del 31 de agosto de 1878 preveía un ancho de 50 metros.



FIGURA 2. AVENIDA BULEVAR GENERAL ARTIGAS. BARRIOS PARQUE RODÓ Y POCITOS (C. 1916).

Hoy el bulevar es una de las vías de conexión más importantes de la ciudad; se entronca a los accesos de Montevideo vinculándose a distintas rutas del país, está en continua transformación, ha variado su equipamiento, así como los edificios que lo enmarcan, los espacios públicos y plazas que se generaron en su recorrido y la relación acera-calzada en algunos tramos.³

También es una de las vías con mayor valor edilicio y paisajístico; principalmente en el tramo de su recorrido desde la rambla de Punta Carretas hasta Luis Alberto de Herrera se encuentran algunos de los principales parques, plazas y monumentos de la ciudad. Al Parque de las Instrucciones del año XIII «Club de Golf» (1934),⁴ la plaza y monumento a José Pedro Varela (1918),⁵ el Parque José Batlle y Ordóñez (1881-1911),⁶ el Parque de las Esculturas (1996), esculturas de alto valor artístico como la réplica del monumento a Bartolomé Colleoni (1958),⁷ el Obelisco a los Constituyentes (1938)⁸ y el Monumento a Luis Batlle Berres, situado en la inflexión del bulevar (1967), se suman edificios de valor patrimonial como la Facultad de Arquitectura (1946),⁹ la casa Souto (1928),¹⁰ la casa Barreira (1941),¹¹ el Palacio Pietracaprina (1913),¹² el Hospital Pereira Rossell (c. 1936),¹³ el Hospital Italiano Umberto I (1890)¹⁴ y el edificio Libertad (1985),¹⁵ entre otros. También se observan tramos de interesante arquitectura residencial, perteneciente a distintas afiliaciones arquitectónicas.

3. El último ensanche de calzada comenzó en enero de 2014 y abarca el trayecto comprendido entre las calles Martín Fierro y Luis Alberto de Herrera.

4. En 1911, a partir de un decreto, los terrenos se convirtieron en parque municipal. En 1922 se otorgó la concesión de los terrenos al Club de Golf del Uruguay y en 1934 se inauguró el campo de golf diseñado por el inglés Allister Mackenzie.

5. Se encuentra en Bulevar Artigas entre Avenida Brasil y Canelones. El autor del monumento es Miguel Blay.

6. En 1891 el paisajista Édouard André se encargó de la concepción del parque. En 1907 se creó el espacio público por donación y adquisición de terrenos por la Junta Económica Administrativa de Montevideo, y en 1911 el paisajista Carlos Thays realizó el proyecto y las plantaciones.

7. El original fue realizado en el siglo XV por el escultor Andrea Di Cioni «Verocchio». La réplica inicialmente se ubicó en el costado Este de la explanada del Palacio Municipal y en 1972 fue trasladada al cantero central de Bulevar Artigas y Bulevar España, frente a la Facultad de Arquitectura.

8. Se encuentra en el cruce de Bulevar Artigas y las avenidas 18 de Julio y Dr. Luis Morquio. Su autor es el escultor José Luis Zorrilla de San Martín.

9. Se encuentra en Bulevar Artigas 1031 y Bulevar España. Proyecto de los arquitectos Román Fresnedo Siri y Mario Muccinelli, ganador de un concurso en 1938, se inauguró en 1946.

10. En Bulevar Artigas 541 esq. García de Zúñiga. Proyecto de los arquitectos Carlos Gómez Gavazzo y Carlos Molins.

11. En Bulevar Artigas 1257 esq. Guaná. Proyecto del arquitecto Román Fresnedo Siri.

12. En Bulevar Artigas 1410 esq. Av. General Rivera. Proyecto del arquitecto Camilo Gardelle.

13. Los consultorios externos del Hospital Pereira Rossell se encuentran en Bulevar Artigas 1550 esq. Lord Ponsonby. Proyecto de los arquitectos Carlos Surraco y Óscar Brugnini.

14. En Bulevar Artigas entre Avenida Italia y Jorge Canning. Proyecto del ingeniero Luigi Andreoni.

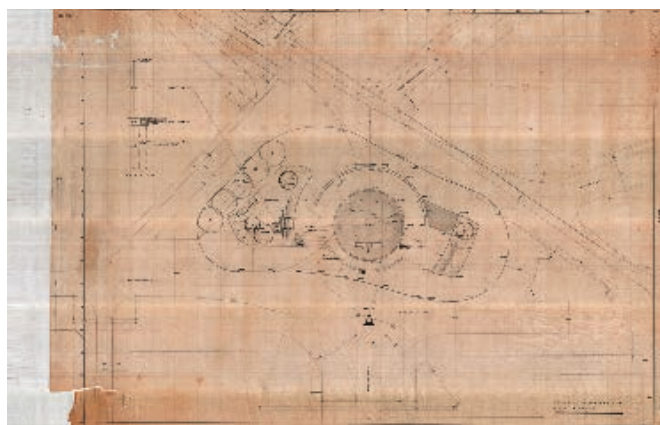


FIGURA 3. MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES. R. FRESNEO SIRI. PLANTA GENERAL (1966).

Por otra parte, el diseño de la jardinería del cantero central, proyectado por Racine, contribuye a otorgarle una identidad y un valor paisajístico destacado.

Indudablemente, el diseño del bulevar en ángulo recto es un hecho singular, y, aunque su concreción fue el resultado del esquematismo característico del urbanismo de la época, resulta inconcebible, desde una perspectiva actual, que su punto de inflexión no haya recibido un tratamiento especial desde el proyecto ni durante su largo proceso de construcción. No fue hasta mediados de los años sesenta que la Dirección Nacional de Vialidad comenzó a trazar el espacio libre, el *round point* que se conforma en el cruce, en el que posteriormente el arquitecto Román Fresnedo Siri implantó su proyecto para el Monumento a Luis Batlle Berres.¹⁶

Monumento a Luis Batlle Berres

Hito urbano: entre la arquitectura y el arte

El Monumento a Luis Batlle Berres¹⁷ se inauguró el 15 de julio de 1967, exactamente tres años después de su fallecimiento, y fue proyectado por el arquitecto Román Fresnedo Siri.¹⁸ Se encuentra en un punto significativo de Bulevar Artigas, en su vértice, en el espacio que se genera cuando gira 90 grados. El monumento y su espacio de emplazamiento conforman la articulación de los dos

tramos del bulevar y de las otras vías que llegan hasta allí. Debido a sus características formales y a su escala, constituye un mojón en la ciudad y un remate que ofrece distintas y amplias visuales. Se trata de una obra que marcó una inflexión en la tradición monumental vigente hasta entonces.

En primer lugar, el carácter abstracto del monumento lo distinguía de la mayoría de las esculturas en el espacio público montevideano, que se caracterizaban por conservar formas y lenguajes academicistas y figurativos. Entre 1950 y 1960, las esculturas e intervenciones artísticas que se realizaban en Montevideo reflejaban la oposición entre *abstracción* y *figuración*, en simultáneo a lo que ocurría en salones y exposiciones, aunque con menos fuerza. En el espacio público paulatinamente comenzaron a aparecer obras vinculadas con las nuevas tendencias, que ya habían empezado a manifestarse con brío en el ámbito de las artes plásticas desde los años cuarenta. Por ejemplo, el informalismo en los murales de Leopoldo Nóvoa en el Estadio Luis Tróccoli, en el Cerro (1962-1964), y la abstracción y el organicismo en el Monumento a los Caídos de la Armada, en la Plaza Virgilio, obra del escultor Eduardo Díaz Yepes (1960). También, el arte constructivo y el cinético en varias de las esculturas de la Bienal Internacional de Escultura al Aire Libre en el Parque Roosevelt (1969), la abstracción de las esculturas en chatarra de Germán Cabrera, varias integradas a la arquitectura, como la del edificio El Positano (1962) o el constructivismo del mural de Edwin Studer en el Urnario Municipal del Cementerio del Norte (1959),¹⁹ entre otras obras y murales abstractos incorporados a edificios públicos y privados. Pero al mismo tiempo continuaron implantándose en la ciudad esculturas de carácter academicista y figurativo: el Monumento a Rivera, del artista argentino José Fioravanti y el arquitecto Carlos de la Cárcova, en Tres Cruces (1974); el Monumento a Luis Alberto de Herrera en la calle General Flores (1970) y el Monumento al general José de San Martín en la plaza delimitada por Av. Agraciada, Asencio y Uruguayana (1963), ambos de Edmundo Prati; y el *Entrevero*, de José Belloni, en la Plaza Fabini (1967), aunque en este último se observan insinuaciones modernas en su homenaje a los hombres comunes y anónimos que lucharon en las guerras civiles de la patria y en la introducción de una idea diferente de movimiento.

15. En Av. Luis Alberto de Herrera 3350 esq. Bulevar Artigas. Proyecto de los arquitectos Uruguay Herrán, Francisco Villegas Berro, Américo Medici, Álvaro Puentes y Enrique Trucco.

16. La planimetría del «Proyecto de Remodelamiento de Bulevar Artigas y Av. Larrañaga» data de 1965. El arquitecto Fresnedo Siri se basa en ese plano para la implantación del proyecto en su versión definitiva. El plano se encuentra en el Archivo del IHA.

17. Luis Batlle Berres (1897-1964) fue presidente de la República en el período 1947-1951 y presidente del Consejo Nacional de Gobierno (régimen colegiado) en el período comprendido entre marzo de 1955 y marzo de 1956.

18. Román Fresnedo Siri (1903-1975) fue un arquitecto uruguayo de destacada trayectoria. El edificio de la Facultad de Arquitectura, el Palacio de la Luz, el Sanatorio Americano, y la Organización Panamericana de la Salud en Washington son algunos de sus proyectos más conocidos.

19. Además de los artistas ya mencionados, Germán Cabrera, Eduardo Díaz Yepes, Leopoldo Nóvoa, Edwin Studer, también María Freire, Pedro César Costa, Octavio Podestá, Mabel Rabellino y Nerses Ounian comenzaban a incursionar en el campo de la escultura abstracta.



FIGURA 4. MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES RECIÉN INAUGURADO (1967).

Por otra parte, el Monumento a Batlle Berres transgrede estilos y lenguajes habitualmente aceptados para las obras representativas en homenaje a figuras públicas. José Pedro Argul expresaba en 1966, un año antes de la inauguración del monumento:

[...] En los días que escribimos este estudio de la historia de la escultura uruguaya, mientras se llama a los artistas que ensayan un arte viviente, incluso el que totalmente rompe con la tradición figurativa para integrar los envíos a las justas internacionales de arte y representar honrosamente al país, señalando el grado avanzado de su cultura, los encargos directos a los escultores –especialmente monumentos– se dirigen y los concursos se integran, con un arte

de figuración en decadencia que sólo los mediocres pueden ejecutar, es decir, los cumplidores de encargos que satisfacen los gustos patrocinadores y no se inquietan por lo que es verdadera creación [...]²⁰

Sin embargo, el Monumento a Batlle Berres, que fue un encargo directo a Fresnedo Siri, escapa a esta visión. El arquitecto era amigo de la familia Batlle y compartía con el político el gusto por la música y por la navegación: ambos eran socios del Rowing Club y solían frecuentarse en el trato familiar. Además del reconocimiento de la calidad profesional de Fresnedo Siri, seguramente el vínculo personal haya reforzado la confianza en el arquitecto —quien ya había proyectado la tumba de Batlle Berres en el Cementerio Central— y la aceptación sin reparos de un proyecto muy arriesgado para la época desde el punto de vista artístico, estructural²¹ y de implantación urbana.

Conceptualmente, el monumento se encuentra en la frontera entre la arquitectura y el arte. Se inscribe en lo que Leopoldo Artucio describía en su texto de 1971 acerca de la consideración de las obras artísticas en el espacio público como parte indisoluble de la arquitectura y de la ciudad:

Se han esfumado las fronteras entre las artes [...] La escultura por cuyo interior se puede andar (arte «*Walking*») llega a ser arquitectura cuando se transforma en habitable como en la estructura espacial para verano que construyera Bloc en Almería.²² Blanca y compleja en sus formas interiores y exteriores, significa la movilidad del hombre mismo y la anulación de límites entre escultura y arquitectura, tan diferenciadas en las estéticas tradicionales.²³

Varios arquitectos uruguayos, a partir de la década del 30, se habían interesado en el vínculo con las artes plásticas, ya sea por la influencia de la figura de Joaquín Torres García, que regresó a Uruguay en 1934, o por la intención de estar a tono con el debate en torno a la «síntesis de las artes» que se desarrollaba a nivel internacional. Fresnedo Siri ya había integrado las artes plásticas en varias de sus obras. En el edificio de la Facultad de Arquitectura (proyectado junto con el arquitecto Mario Muccinelli en 1938) creó espacios dedicados especialmente a ser soporte de distintas manifestaciones artísticas; en el Palacio de la Luz (1946) proyectó

20. José Pedro Argul, *Las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966), 251.

21. Su hijo Jorge Batlle recuerda conversaciones con Fresnedo Siri en las que se mencionaba «la dificultad para realizar esas formas que asemejaban los brazos en alto de Luis Batlle». Conversación telefónica con Jorge Batlle, 7 de mayo de 2015.

22. Se trata de la casa que el arquitecto belga André Bloc construyó en Almería en 1964 para utilizarla como su lugar de residencia.

23. Leopoldo C. Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, 1971), 41.

espacios específicos para la ubicación de obras de arte, la mayoría definidas mediante un llamado a concurso público; y en el Sanatorio Americano (1946-1948) realizó un gran mural en una pared curva de ladrillo visto, a la entrada del edificio. Sin embargo, en el Monumento a Luis Batlle Berres dio un paso más en esa relación. Si bien en las otras obras mencionadas se revela una postura de «integración de las artes» en la que las «artes menores» se subordinaban al «arte mayor», la arquitectura, en el monumento logra una perfecta «síntesis de las artes»²⁴ en una obra que caracteriza un sector de la ciudad y se convierte en un ejemplo de disolución de límites entre arte, arquitectura y paisaje.

24. Sobre la distinción entre «síntesis de las artes» e «integración de las artes» ver: Francisco Liernur, *Trazas de futuro. Episodios de cultura arquitectónica de la modernidad de América Latina* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008).

Liernur lo explica en el capítulo «Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la síntesis de las artes en el Río de la Plata (1936-1956)» al tratar la obra de Mario Payssé Reyes, pero puede trasladarse al caso de Fresnedo Siri.

25. Laura Alemán, «Monumento a Luis Batlle Berres», *Dossier*, n° 11 (noviembre-diciembre 2008): 109.

26. Sobre las «constantes formales» en la obra de Fresnedo Siri, ver: Juan Artcardi, «Propuestas urbanas de Román Fresnedo Siri». Tesina para el Programa de Doctorado Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid y Facultad de Arquitectura, Universidad de la República: 2004 (inédito). En el Archivo del IHA.

Formalmente el Monumento a Batlle Berres es una parábola de hormigón armado que se apoya en forma descentrada en una fuente circular de 30 metros de diámetro interior. Alrededor, dos muretes bajos en forma de semicírculos concéntricos y una placa con una frase del ex presidente completan el conjunto.

La parábola, de treinta y tres metros de alto en hormigón armado revestido en fulget, se eleva vertical, rotunda, enfática. En su base yace, horizontal, otra parábola: la que dibujan en el estanque circular los surtidores de agua. Una es sólida, real, evidente; la otra es líquida, virtual, ilusoria. Así dialogan, en falsa homotecia, como si una fuera la proyección abatida de la otra.²⁵

El arco parabólico es una forma que ya había sido ensayada por Fresnedo Siri en proyectos anteriores —aunque no construidos—, como la estructura del puente ferroviario de la ciudad industrial del Rincón del Bonete (1938) y la primera propuesta de la tribuna de socios del concurso del Hipódromo Centauro de Porto Alegre (1951). En ambos casos la parábola se proponía con una disposición invertida con respecto a la que se usó en el Monumento a Luis Batlle Berres. También aparece la parábola en la estructura de las sillas presentada al concurso Organic Design in Home Furnishings (Museum of Modern Art, Nueva York, 1940), en la planta en varios anfiteatros y en el mausoleo de la familia Martirena. En su polifacética actividad, Fresnedo Siri también diseñó barcos en los que la forma parabólica se encuentra en la base de las costillas de los cascos navales. En el mural del Sanatorio Americano también se observa la recurrencia a dicha forma.²⁶

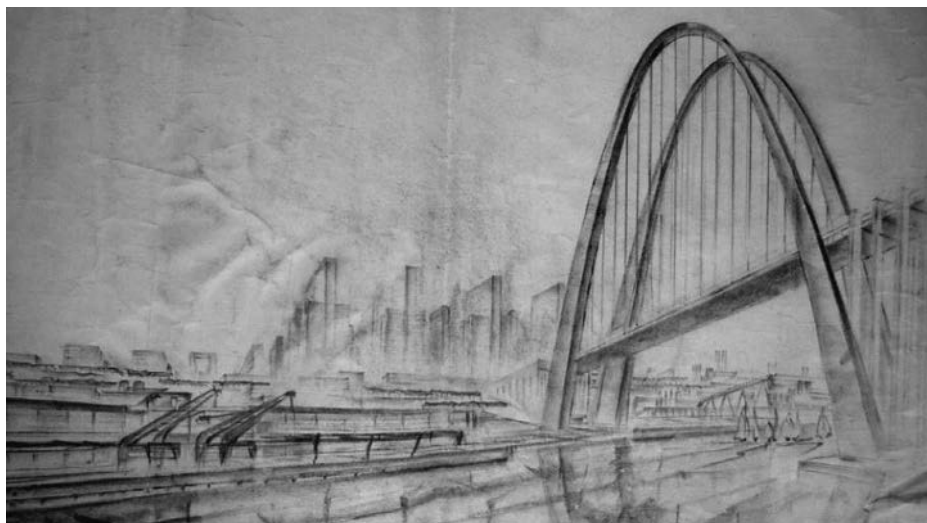


FIGURA 5. URBANIZACIÓN RINCÓN DEL BONETE. R. FRESNEO SIRI. CROQUIS (1938).

Una gran invisibilidad

Resulta sorprendente que la inauguración de un monumento de semejante escala, proyectado por tan destacado arquitecto y localizado en un lugar clave de la ciudad no haya tenido relevancia en el ámbito artístico ni en el arquitectónico; por el contrario, más bien se lo trató como un hecho político. Por ejemplo, en la sección de arte del semanario *Marcha* no se le dedicó una crítica ni una mención y solamente aparece en la sección «Agenda», el día de su inauguración, la siguiente reseña:

«Dos brazos levantados hacia el infinito», fue lo que el arquitecto y escultor R. Fresnedo Siri concibió como idea para el monumento en memoria de Luis Batlle Berres, inaugurado hoy, al cumplirse tres años de su fallecimiento, en Br. Artigas y Larrañaga. Los brazos son de granito y miden 33 metros de altura. En la inauguración hablaron Carlos Fischer, por la lista 15, el presidente de la Junta Departamental de Montevideo, edil Luis Machado, y el intendente Glauco Segovia. Otros actos recordatorios se celebraron en el mismo día en el Cementerio Central, el parlamento y diversos baluartes partidarios.²⁷

27. *Marcha*, 22 de julio de 1967.

Tampoco se han encontrado referencias al monumento en publicaciones sobre arquitectura de la época, por lo que no es posible apreciar su valoración en el ámbito de la crítica arquitectónica o la academia en aquel entonces, más allá de que las obras anteriores del autor eran reconocidas y valoradas.

Además, la gran huelga de la prensa que se inició a principios de julio de 1967 y que se extendió por 114 días también fue un obstáculo para la difusión del evento, por lo que no hay notas, crónicas, fotografías ni críticas en los medios de prensa, excepto la breve reseña transcrita del semanario *Marcha*, cuyos trabajadores no estaban adheridos a la huelga. Es así que tampoco se puede tener una impresión certera sobre el impacto que causó la obra en ese entonces a nivel nacional.

Una vez finalizada la huelga, el diario *Acción*, fundado por Luis Batlle Berres en 1948 y dirigido, después de su fallecimiento, por su hijo Jorge Batlle, solamente publicó una fotografía del monumento con una muy breve nota al pie:

Inaugurado durante el silencio de la prensa, el Monumento con que la Ciudad de Montevideo honra a la memoria de Luis Batlle, se ha integrado ya desde Bulevar y Larrañaga a la fisonomía urbana, a la que presta la dinámica espacial de su parábola, en un símbolo audazmente pensado por Fresnedo Siri, de la mentalidad y acción avizora de futuro que caracterizó al gobernante y líder desaparecido.²⁸

Dimensión significativa

Su abstracción ha dado lugar a varias interpretaciones, a diversas lecturas sobre su significado, aunque el autor no dejó lugar a dudas sobre su intención:

28. «Monumento a Luis Batlle», *Acción*, Montevideo, 26 de octubre de 1967.

29. Texto de Román Fresnedo Siri que se incluye en los planos del proyecto. IHA, donación de la familia Fresnedo.

El monumento expresa la aspiración de Batlle hacia un mejoramiento de las condiciones espirituales y materiales del pueblo uruguayo. Plasma esa aspiración de una manera permanente en una figura simbólica que abre sus brazos al infinito para recordar que esta aspiración es una meta en evolución y constante superación.²⁹

Es interesante lo que expresa María del Carmen Magaz en relación con la variación de la dimensión significativa de los monumentos conmemorativos:

En cuanto a la función y el mensaje que tienen los monumentos conmemorativos para transmitirnos, se generan variadas interpretaciones. Por supuesto el mensaje para la posteridad se asocia a los ideales y mentalidades de quienes los erigieron. Pero, nos preguntamos, cómo sobreviven y mantienen un diálogo con el habitante contemporáneo: ¿Queremos que sus ideales sigan siendo los nuestros? ¿Reafirmamos esos valores en el presente?...³⁰

En la actualidad nos preguntamos si aquella intención de homenaje que impulsó la erección del monumento a Batlle Berres sigue teniendo andamiaje. Debido a la incompreensión de su forma –¿dónde estaba Luis Batlle en la escultura?– y dada la necesidad de descubrirle un sentido, popularmente se lo comenzó a llamar «los cuernos de Batlle», apelativo que quizá al principio respondía a una intención burlona o despectiva, seguramente impulsada por sus adversarios políticos, pero que luego se instaló como algo natural.³¹ Hoy en día, ¿la mayoría sabe a qué Batlle rinde homenaje? Quizá se piense en «otros Batlle», más conocidos por las nuevas generaciones. Es probable que en la actualidad haya perdido su valor simbólico original.

Espacio público/poder político y económico: reflexión final ineludible

El espacio que se conforma a partir de la construcción del Monumento a Luis Batlle Berres es un lugar clave no solamente por su emplazamiento, en la desviación del bulevar, sino por el contexto que lo rodea. Años después de su inauguración, en 1985 se inauguró el Edificio Libertad³² en la esquina de José Pedro Varela y Luis Alberto de Herrera, sede del Poder Ejecutivo hasta 2009, obra de los arquitectos Herrán, Villegas Berro, Medici, Puente y Trucco, y, poco más de una década después, el Parque de Esculturas, en 1996.

El Parque de Esculturas se creó por iniciativa de la Presidencia de la República, durante el segundo gobierno de Julio María Sanguinetti, y fue proyectado por los arquitectos Enrique Benech

30. María del Carmen Magaz, *Escultura y poder en el espacio público* (Buenos Aires: Acervo Editorial Argentina, 2007), 10.

31. Por ejemplo, el cantante uruguayo Martín Buscaglia menciona a los cuernos de Batlle en su canción «Oda a mi bicicleta».

32. El proyecto del edificio fue realizado en la década del setenta y estaba destinado a ser la sede del Ministerio de Defensa Nacional. Cuando se reinstauró la democracia, en 1985, año que culminaron las obras, el entonces presidente de la República Julio María Sanguinetti destinó el edificio a la sede del Poder Ejecutivo y Presidencia de la República, con el nombre de «Libertad».

33. En 1989 se habían implantado en el lugar la obra de Salustiano Pintos y la de Manuel Pailós. En 1996 se les encarga especialmente esculturas para este proyecto a los artistas Pablo Atchugarry, Gonzalo Fonseca, Mario Lorieto, Francisco Matto, Octavio Podestá, Guillermo Riva-Zucchelli, Enrique Silveira y Jorge Abbondanza. Se implanta la de Germán Cabrera, realizada en 1948. En 1998 se instala una escultura de Ricardo Pascale; en el 2000, obras de María Freire y Nelson Ramos, y en 2002, una de Alfredo Halegua.

34. El carácter contemporáneo del proyecto lumínico *Evanescencias*, ideado por Benech y Danza, es irrefutable. Años después se utilizó el mismo efecto en *Tributo a la luz*, que se realiza cada año para recordar a las personas que murieron en los atentados del 11 de setiembre de 2001. (Agradezco al arquitecto Enrique Benech por la entrevista concedida y los datos aportados).

35. Se han publicado diversos artículos sobre el estado de deterioro del Parque de las Esculturas. El más reciente: «Parque de las Esculturas. El arte al descuido», *Espectador.com* (8 de mayo de 2015; citado el 18 de mayo de 2015), disponible en <http://www.espectador.com/sociedad/315143/parque-de-las-esculturas-el-arte-al-descuido>.



FIGURA 6. EL DEDO. NELSON RAMOS (1999).

y Marcelo Danza. Allí se reúnen las esculturas de catorce artistas plásticos uruguayos,³³ que conforman, junto con el monumento, un espacio urbano donde dialogan el arte, la naturaleza y la arquitectura. Es de destacar también el proyecto lumínico, que constaba de ciento cincuenta luminarias embutidas en el césped y un haz de luz azul de xenón que surgía del parque, atravesaba la parábola de hormigón y recorría el bulevar de norte a sur, vinculando el conjunto con el resto de la ciudad, en el marco de una resolución puramente contemporánea.³⁴

Desde el traslado del Poder Ejecutivo a su nuevo edificio, en la Plaza Independencia, el entorno del monumento, sobre todo las esculturas del parque, ha sufrido un proceso de deterioro, debido a que nadie se ha responsabilizado por su mantenimiento.³⁵ La situación ha comenzado a mejorar, ya que el cuidado del césped, el arbolado y las luminarias, así como la vigilancia de las inmediaciones y el cuidado del monumento a Luis Batlle Berres, están a cargo del Nuevocentro Shopping –inaugurado en octubre de 2013– a raíz de un convenio con la Intendencia de Montevideo. No obstante, el acuerdo no incluye el mantenimiento de las esculturas que han sido vandalizadas.

La reforma del Edificio Libertad, que albergará al nuevo Centro Hospitalario Libertad, y la construcción de un *shopping center*,



FIGURA 7. EURITMIA. OCTAVIO PODESTÁ (1996).

primer centro comercial alejado de la zona costera de la ciudad, seguramente generarán una nueva centralidad urbana, tal como ha pasado con las zonas en las que se encuentran los otros grandes centros comerciales de la ciudad, en Carrasco, Pocitos, Punta Carretas y Tres Cruces. Su propio nombre, «Nuevocentro», expresa esa intencionalidad.

Debido a la proximidad temporal del fenómeno, no se conoce aún la dimensión de su impacto, aunque ya puede apreciarse que se ha deteriorado la calidad territorial y paisajística, fundamentalmente por la escala y el diseño arquitectónico del centro comercial y de sus torres (en construcción). Sin embargo, no puede negarse que la zona se está transformando y adquiriendo un nuevo dinamismo. A propósito de este tipo de fenómenos, la argentina Beatriz Sarlo expresa:

El shopping es todo futuro: construye nuevos hábitos, se convierte en punto de referencia, acomoda la ciudad a su presencia, acostumbra a la gente a funcionar en el shopping. [...] la ciudadanía se constituye en el mercado y, en consecuencia, los shoppings pueden ser vistos como los monumentos del nuevo civismo: ágora, templo y mercado como en los foros de la vieja Italia romana...³⁶

36. Beatriz Sarlo, «Ciudad», en *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina* (Buenos Aires: Seix Barral, 2004), 16.

Así como el proyecto urbano mediante el que se creó Bulevar Artigas constituyó una acción política, el Monumento a Luis Batlle Berres también lo ha sido. No es de extrañar, ya que el arte público y el poder en los espacios simbólicos de la ciudad han sido una constante a lo largo de la historia. El poder de turno ha jugado un rol determinante en los elementos representativos y conmemorativos de los espacios públicos de la ciudad. En este caso también entra en juego el poder económico con la instalación del nuevo centro comercial.

La cuestión radica en qué pasará en este lugar que tiene memoria urbana. Ya se han generado alteraciones a consecuencia del impacto del centro comercial. Esto obligó a concretar obras viales en la zona. Además del importante impacto vial, posiblemente el barrio se transforme debido a otros tipos de impacto territorial: ambiental, económico y social. El incremento del tránsito vehicular está alejando aun más el espacio público del monumento de la escala barrial, pero también se está desdibujando su función como nodo urbano; el *shopping* está asumiendo ese rol. Nuevamente recurrimos a Sarlo:

La ciudad no existe para el shopping, que ha sido construido para reemplazar a la ciudad. Por eso el shopping olvida lo que lo rodea: no sólo cierra su recinto a las visitas de afuera, sino que irrumpe, como caído del cielo, en una manzana de la ciudad a la que ignora; o es depositado en medio de un baldío al lado de una autopista, donde no hay pasado urbano. Cuando el shopping ocupa un espacio marcado por la historia (reciclaje de mercados, docks, barracas portuarias, incluso reciclaje en segunda potencia: galerías comerciales que pasan a ser shoppings-galería) lo usa como decoración y no como arquitectura...³⁷

En este caso el poder económico está transformando esta parte de la ciudad, que está urdiéndose por las lógicas más elementales del mercado. Se espera que la administración pública pueda atenuar la banalización del espacio a la que están sometidos casi todos los lugares en los que poderosos inversores han instalado los grandes centros comerciales como este. Aunque el monumento haya perdido su valor simbólico original, no caben dudas acerca de su valor urbanístico. Con el paso del tiempo, se



FIGURA 8. VISTA ACTUAL DEL MONUMENTO A LUIS BATLLE BERRES Y DEL NUEVOCENTRO SHOPPING. (2015).

ha logrado que el colectivo de la población identifique a esta zona de la ciudad con el Monumento a Luis Batlle Berres. Será lamentable, aunque es muy probable que ocurra, que la gente comience a identificar este sector de la ciudad con el Nuevocentro Shopping y deje de referirse a él como la zona de «los cuernos de Batlle».

Fuente de las imágenes

1. *Recuerdo de Montevideo* (Montevideo: Galli y C^a editores, 1875).
2. Foto: Centro Fotográfico Municipal. Autor: Sd/IM.
3. Archivo IHA, donación Fresnedo. (Farq-Udelar).
4. Archivo IHA, donación Fresnedo. (Farq-Udelar).
5. Archivo IHA, donación Fresnedo. (Farq-Udelar).
- 6 y 7. Fotos: Federico Goldwasser.
8. Foto: Miriam Hojman.