



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 5 - NÚMERO 4 - JULIO DE 2018
MONTEVIDEO - URUGUAY

MONUMENTALIDAD Y CONMEMORACIÓN

Espacio público y sujeto colectivo en dictadura y democracia posautoritaria

MIRIAM HOJMAN

A partir de la reinstauración de la democracia en Uruguay, en 1985, algunos espacios públicos de la ciudad de Montevideo se convirtieron en lugares promotores del intercambio social, representativos de la nueva vida en libertad. Esta característica se había perdido durante el período de la última dictadura (1973-1985), en el que se diseñaron plazas como imagen de la ciudad oficial que se convirtieron en espacios de dudosa calidad urbana. Son ejemplo de ello: la Plaza del Ejército (inaugurada en 1976), el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia (inaugurado en 1977) y la Plaza de la Bandera (inaugurada en 1978).

La propia gestión pública contribuyó —por acción directa u omisión— a agudizar el creciente deterioro comunitario y ambiental de la ciudad: desfiguración de plazas; talas o podas desmedidas de calles arboladas; cambios de toponimias; creciente y patológica búsqueda de espacios monumentales, ceremoniales, declamatorios y en definitiva, represivos.¹

Sin embargo, en los años siguientes a la restauración democrática se construyeron plazas y memoriales que, además de recuperar el rol del espacio público como calificador urbanístico y de uso ciudadano, constituyen ejemplos de buena práctica arquitectónica en un contexto de asentamiento de la democracia y en un Montevideo gobernado por la izquierda con «una ambición socialista y un énfasis en las prácticas pretendidamente calificadoras de

1. Mariano Arana y Fernando Giordano, «Montevideo entre la participación y el autoritarismo», en *Repensando la ciudad de América Latina*, eds. Jorge Hardoy y Richard Morse (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1988), 16.

2. Diego Capandeguy, «Montevideo: espacialidad pública contemporánea y las trayectorias del proyecto», en *Montevideo a cielo abierto. El espacio público* (Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo; FARQ-UdelaR; Junta de Andalucía, 2003), 265.

3. Particularmente el uruguayo Yamandú Acosta y la argentina Nora Rabotnikof.

4. Yamandú Acosta, *Filosofía latinoamericana y democracia en clave de derechos humanos* (Montevideo: Nordan Comunidad, 2008), 159.

5. Acosta cita el aporte de Immanuel Kant —en su *Crítica de la razón pura*— que para este trabajo recogemos, en cuanto a que el espacio y el tiempo —las formas *a priori* de la sensibilidad— no tienen independencia del sujeto que las conoce, sino que, por el contrario, es el propio sujeto el que dota al objeto de estas formas que él posee *a priori*. Así, el espacio público es el que se constituye según el modo en que lo establece la ciudadanía —si se considera el sujeto como actor político— y no como lugar dado *a priori* para ser ocupado por ella.

6. Nora Rabotnikof, «El espacio público: caracterizaciones teóricas y expectativas políticas», en *Filosofía política. Ideas políticas y movimientos sociales*, ed. F. Quesada (Madrid: Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Editorial Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997), 149.

lo público».² En ese sentido, la Plaza Primero de Mayo —Mártires de Chicago— (inaugurada en 1996), el Monumento al Holocausto del Pueblo Judío (inaugurado en 1994) y el Memorial de los Detenidos Desaparecidos (inaugurado en 2001) son los ejemplos más representativos.

En el presente texto se hará el análisis de los espacios públicos construidos durante la dictadura y la posterior etapa democrática en Montevideo, incluyendo elementos urbanísticos, arquitectónicos y artísticos. Se recurrirá a distintos autores, principalmente a referentes de la filosofía política latinoamericana que vinculan espacio público y ciudadanía,³ para obtener, a partir de la comparación de la relación entre sujeto colectivo y espacio público y de la puesta en contexto de los casos seleccionados en ambos períodos, elementos que permitan descubrir aspectos de la historia política reciente del país desde la construcción de lo público.

Partiremos de una de las presunciones que hace Yamandú Acosta en su análisis de la problemática: «Ni los “sujetos colectivos” ni los “espacios públicos” están predeterminados de manera independiente el uno respecto del otro».⁴ El autor enmarca esta afirmación o presunción en el período posautoritario de la región y en una mirada en la que las tensiones individuo/sujeto, individual/colectivo y privado/público son puntos de partida para el análisis de las relaciones entre política y ética en América Latina.⁵

La tesis de Acosta asume que el espacio público de la ciudad durante la transición democrática se constituyó en el contexto del *Estado democrático de derecho de seguridad mercantil*, que consolidó parte de ese *espacio* para afirmar, legitimar y consolidar los intereses privados. Sin embargo, se optó en este trabajo por elegir ejemplos de intervenciones en el Montevideo posdictadura, en los que se plantea la hipótesis de que en estos lugares se recupera la idea del «espacio público como lugar de constitución y expresión de la ciudadanía» que plantea Nora Rabotnikof,⁶ a diferencia de los espacios públicos destinados a testimoniar el país que proponía crear el gobierno dictatorial.

Dictadura y construcción del «nuevo Uruguay»

El gobierno militar, utilizando distintos mecanismos, intentó imponer por medio del control de la escena pública su idea de la construcción de «un nuevo Uruguay». No alcanzaba con disolver las cámaras y las juntas departamentales, prohibir los partidos de izquierda y las agremiaciones sindicales, intervenir el sector educativo y aplicar restricciones a la prensa, sino que se debía apelar a otros recursos para convencer y transmitir a la población «el rescate de la República y su encauce hacia un porvenir presidido por los signos del crecimiento, el bienestar y el orden».⁷

Para ello, los militares se empeñaron en construir un nuevo repertorio de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse,⁸ aunque tomadas de los recursos simbólicos referidos a la historia del país; como expresan Isabella Cosse y Vania Markarian, se hace «un uso político de la historia».⁹ En ese afán por construir el nuevo imaginario de país se apeló a diversos modos de difusión y vínculos con la población, nuevas políticas culturales en las que, además de una nueva propuesta gráfica publicitaria, los informativos para cine —*Uruguay hoy*— y otros medios de comunicación, se incluyeran también las grandes obras en el espacio público para transmitir esas ideas.

Siguiendo a estas autoras, uno de los más destacados esfuerzos del gobierno de la dictadura por conformar espacios alternativos de ratificación y reformular los contenidos y modalidades de la identidad nacional puede registrarse en las políticas de celebración de los 150 años de la Cruzada Libertadora durante el año 1975, el «Año de la Orientalidad».

Abolidas las modalidades usuales de participación social y ciudadana, los nuevos actores políticos, ahora en el poder, buscaron sustituir las viejas formas de procesar las demandas sociales. Para ello, el espacio público fue saturado por las voces de militares y civiles golpistas que redefinieron antiguas modalidades e instituyeron otras.¹⁰

En ese contexto, en el que la ciudadanía ya no podía constituirse libremente en el espacio físico, las fuerzas militares buscaron formas de reinterpretación del espacio público, al que utilizaron para

7. Dinarp, *Uruguay 1973-1981. Paz y futuro* (Montevideo, 1981).

8. En 1975 se creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp): «organismo coordinador y rector de las relaciones públicas del Estado», en realidad un nuevo centro para el control autoritario sobre la sociedad civil. Gerardo Caetano y José Rilla, *Breve historia de la dictadura* (Montevideo: Banda Oriental, 2005), 35.

9. Isabella Cosse y Vania Markarian, 1975: *Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura* (Montevideo: Trilce, 1996).

10. Cosse y Markarian, 1975: *Año de la Orientalidad*, 21.

imponer sus símbolos y rituales. El gobierno militar ejerció el autoritarismo también para establecer los espacios donde transcurría la vida del ciudadano. Es así que, entre diversas iniciativas de modificación del entorno urbano, se decide construir la Plaza del Ejército y el Mausoleo de Artigas. Unos años más tarde, pero en este mismo sentido, se construye la Plaza de la Bandera. Tres monumentos que representan elementos vinculados a la nueva identidad que se aspiraba a construir: la patria, su prócer y el Ejército.

Plaza del Ejército

La Plaza del Ejército, inaugurada el 12 de octubre de 1976, es una de las obras públicas conmemorativas propuestas en el marco del Año de la Orientalidad. En ella el Ejército se homenajea a sí mismo. Su proyectista fue el arquitecto Roberto Elzaurdía, entonces subdirector de Paseos Públicos de la Intendencia de Montevideo. Ubicada en la intersección del bulevar José Batlle y Ordóñez y la avenida General Flores, la plaza es de planta circular y en su centro se encuentra una columna maciza de hormigón de 25 metros

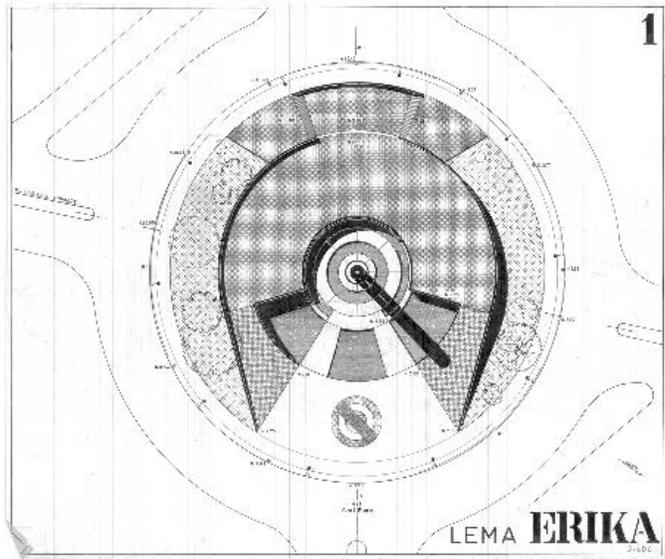


FIGURA 1. PLAZA DEL EJÉRCITO. ROBERTO ELZAURDÍA. PLANTA, PROYECTO DE 1974.



FIGURA 2. PLAZA DEL EJÉRCITO. ROBERTO ELZAURDIA. VISTA GENERAL.

de altura por 2,5 metros de diámetro, dividida en 15 segmentos, con su fuste curvado que representa un hiperboloide. Hacia el norte hay un muro semicircular concéntrico a un estanque que rodea el motivo central (F. 1 y 2).

Se trata de una intervención en el espacio público que contiene áreas de circulación y contemplación sin tomar en cuenta el habitar del ciudadano y el disfrute de los espacios abiertos. Todos sus elementos refuerzan el sentido de autoglorificación. Están dispuestos para que el monumento central —la columna hiperboloide con el escudo nacional y el enunciado «La Patria a sus defensores»— sea inevitablemente admirado, debido a la disposición de los bancos y las vías de tránsito que circunvalan la plaza y dificultan el acceso al peatón. Ni siquiera sus áreas verdes son destinadas al esparcimiento; es una plaza cerrada en sí misma.

Todos los elementos que la componen están destinados a representar lo que el régimen creía transmitir de sí mismo: grandeza, fuerza y austeridad, simbolizadas por las grandes dimensiones de la plaza, la altura del monumento, la ubicación en un cruce estratégico de dos importantes ejes viales, la prolongación vertical del monumento que tiende hacia el infinito,¹¹ los materiales

11. «Idea de protección o paternalismo, tendencia a la permanencia de un régimen que se ve sólido, inamovible y eterno». José Pereyra y Líber Romero, *La plaza del Ejército o el deseo de perdurar. Interpretación en base del discurso del ejército*. Trabajo inédito, Instituto de Profesores Artigas, 2001.

12. «Símbolo de la faceta industrializadora que la dictadura quería dar de sí misma. Tengamos en cuenta la contemporaneidad con la represa de Palmar, Salto Grande o la propia UTU mecánica que fue construida en la misma época. Al mismo tiempo que el hormigón armado es utilizado en forma mayoritaria en los planes de vivienda». Pereyra y Romero, *La plaza del Ejército*, 2001.

13. «El gobierno dictatorial quiere mostrar la honradez de sus hombres (los militares) frente a la corrupción de la política anterior [...] Ellos son el orden frente al caos anterior». Pereyra y Romero, *La plaza del Ejército*, 2001.

utilizados —hormigón¹² y cuarzo— sin ornamentos, en su estado más puro.¹³

Esta plaza, fiel representación de las concepciones ideológicas de la dictadura, con una arquitectura monumental característica de los regímenes totalitarios, constituye un fiel testimonio de esa época y es así considerada por la ciudadanía, que no la habita ni la reconoce como un espacio para sus distintos modos de expresión.¹⁴

Mausoleo de Artigas

En 1974 se dispuso la erección y el llamado a concurso público a proyectos para el Mausoleo de Artigas —inaugurado el 19 de junio de 1977—, cuyos ganadores fueron los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro Morón. El resultado es una adecuada propuesta en relación con la calidad arquitectónica de su espacio interior, aunque no con la propuesta a nivel urbano ya que su construcción

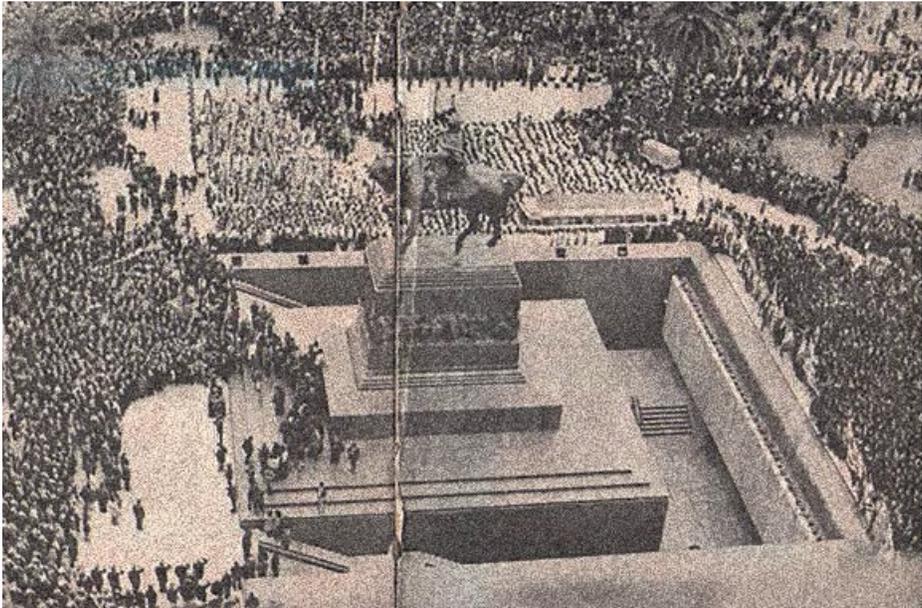


FIGURA 3. MAUSOLEO DE ARTIGAS. LUCAS RÍOS Y ALEJANDRO MORÓN. VISTA DE LA INAUGURACIÓN EL 19 DE JUNIO DE 1977.



FIGURA 4. MAUSOLEO DE ARTIGAS. LUCAS RÍOS Y ALEJANDRO MORÓN. VISTA DEL INTERIOR.

interrumpe el espacio dinámico que proponía el eje peatonal de la Plaza Independencia.

Se trata de una cripta subterránea de 20 metros de ancho, 24 metros de largo y 8 metros de altura, ubicada detrás del Monumento a Artigas, a la que se accede por dos grandes escalinatas situadas a los costados del monumento. La urna que alberga los restos de Artigas se ubica bajo un lucernario que en el exterior está cubierto por un elemento de forma piramidal. En las paredes con letras de hormigón se escriben episodios de la vida del prócer.

Tampoco este espacio formó ni forma parte del modo en que se ha constituido y expresado la ciudadanía, además de alterar un lugar que ya estaba consagrado a venerar la memoria de Artigas: «Alterar el lugar del culto al prócer también es alterar la nación. Las intenciones fundamentales que los militares plantean están simbolizadas en esta inauguración».¹⁵

Precisamente, en su inauguración (F. 3) se ve al «pueblo» en un acto masivo, característico de ese período. Este lugar se reafirmó como sede de actos oficiales, pero alejó a la población de su uso cotidiano.

El Mausoleo permanece en el imaginario colectivo como símbolo de ese período nefasto en la historia del país, contrastando con la idea a la que se aspiraba:

El Mausoleo tenía que llenar las condiciones de espiritualidad imprescindibles; de lógico recogimiento y sobre todo de perennidad, porque todas las futuras generaciones de orientales se educarán en la admiración de este Mausoleo. Vale decir, que su grandiosidad no estará solamente en sus dimensiones y en las características ciertamente extraordinarias, casi alucinantes de la obra, sino en el alma de que estará impregnada.¹⁶

14. Resulta elocuente la encuesta realizada a los vecinos de la plaza en relación con su utilización: 80% respondió que no es utilizada, 95% respondió que su uso principal es por parte de los indigentes; la opinión de 98% de los encuestados es negativa y 90% respondió que no la usa porque es de difícil acceso debido al tránsito perimetral. Ver: Gonzalo Núñez, *Mapa (Re)activo. Infografías multicapa del espacio público* (Montevideo: Diploma de Especialización en Investigación Proyectual, FADU-UdelaR, 2015), 80.

15. Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario* (Montevideo: Trilce, 2001), 36.

16. «El miércoles exhiben modelo del Mausoleo de Artigas», *El País* (28 de enero de 1975).

Esta obra ha sido abordada por los historiadores que estudian el período, a fin de analizar el discurso político de la dictadura y su afán de imponer a la ciudadanía su imaginario de país. Por ejemplo, Cosse y Markarian interpretan la decisión de construir el Mausoleo y su concreción como uno de los tantos gestos destinados a modificar la relación de la comunidad con su pasado, afectando a los habitantes de Uruguay, más allá de sus posiciones frente al régimen. Analizan también, por medio de esta obra, la posición del entonces presidente, Juan María Bordaberry, con respecto a los partidos políticos: «Esta es una obra a la que yo le atribuyo gran importancia. Yo creo que en nuestro país, las luchas políticas y partidarias, fueron sacando el centro de la atención de la figura unificadora de Artigas, para pasarlo a las figuras de nivel partidario; las antiguas y las más recientes»,¹⁷ afirma, haciendo explícita así su aspiración de disolver los partidos políticos en la constitución de un nuevo Estado uruguayo.

La inserción del Mausoleo en la Plaza Independencia ha transformado el entorno al Monumento a Artigas en un espacio urbano de características monumentales típicas de los regímenes fascistas. Por ejemplo, la construcción de las anchas escaleras a los lados del monumento ha acentuado la magnificencia de la estatua ecuestre —tan recurrente en aquellos años para exaltar a los héroes de la patria— al alejarla de la gente mediante un cerco.

Uno de los intentos de resignificarlo es el proyecto de ley presentado en el año 2000 para la selección de las frases representativas del pensamiento de Artigas a esculpirse en el Mausoleo. Legisladores de todos los partidos políticos han coincidido en que la eliminación de las frases previstas en el proyecto ganador constituye un atropello (F. 4).¹⁸

En ese sentido, Eduardo Galeano escribió el siguiente relato, titulado «Artigas»:

La arquitectura de la muerte es una especialidad militar.

En 1977, la dictadura uruguaya erigió un monumento funerario en memoria de José Artigas.

Este enorme adefesio fue una cárcel de lujo: había fundadas sospechas de que el héroe podía escaparse, un siglo y medio después de su muerte.

17. Cosse y Markarian, 1975: *Año de la Orientalidad*, 65.

18. Ver proyecto en *Hábitat*, n° 29 (agosto 1977): 10.

Para decorar el mausoleo, y disimular la intención, la dictadura buscó frases del prócer. Pero el hombre que había hecho la primera reforma agraria de América, el general que se hacía llamar ciudadano Artigas, había dicho que los más infelices debían ser los más privilegiados, había afirmado que jamás iba a vender nuestro rico patrimonio al bajo precio de la necesidad, y una y otra vez había repetido que su autoridad emanaba del pueblo y ante el pueblo cesaba.

Los militares no encontraron ninguna frase que no fuera peligrosa. Decidieron que Artigas era mudo.

En las paredes, de mármol negro, no hay más que fechas y nombres.¹⁹

19. Eduardo Galeano, *Espejos: una historia casi universal* (Montevideo: Siglo XXI, 2008), 183-184.

Plaza de la Bandera



FIGURA 5. ARTÍCULO DE Prensa SOBRE LA INAUGURACIÓN DE LA PLAZA DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL EL 15 DE DICIEMBRE DE 1978.



FIGURA 6. SELLO POSTAL ALUSIVO A LA INAUGURACIÓN DE LA PLAZA DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL. MONUMENTO A LA BANDERA. DISEÑO: ÁNGEL MEDINA MEDINA. IMPRENTA NACIONAL, 1978.

El 15 de diciembre de 1978 se inauguró, en la zona de Tres Cruces, la Plaza de la Nacionalidad Oriental —rebautizada como Plaza de la Democracia en 1985, aunque a nivel popular se conoce como Plaza de la Bandera—, proyectada por el arquitecto Alejandro Morón.

Si bien en 2014 se remodeló y cambió su función con el objetivo de modificar su significado, está asociada a los símbolos más representativos de la dictadura.²⁰ Allí se habían realizado las conmemoraciones oficiales del Día de los Caídos en Defensa de las Instituciones —antes Día de los Caídos en la Lucha contra la Subversión— todos los 14 de abril, hasta que Tabaré Vázquez asumió la presidencia de la República en 2005.

Este lugar, tal como los ya analizados, representaba otro de los intentos del gobierno militar por configurar un sitio en el que la ciudadanía rindiera homenaje a los emblemas que crearían la nueva identidad nacional. En su discurso inaugural, el entonces intendente Óscar Rachetti expresaba:

Y este pabellón, este inmenso pabellón que como único elemento estructural corona con sencillez la Plaza de la Nacionalidad Oriental debe constituir un símbolo precioso y significativo de nuestra conciencia nacional unida y ferviente. Lugar —además— donde las fuerzas del país vendrán a condecorar con su presencia el espíritu que la anima como hoy condecoramos con nuestro homenaje a estos símbolos de las fuerzas positivas de

20. En este trabajo se analiza el proyecto original, hoy en día ha cambiado su carácter y su relación con el ciudadano.

la seguridad, de la inteligencia y del trabajo, que representan los grandes centros de actividad desde donde irradiarán los grandes destellos del progreso de este país.²¹

La plaza es parte de una solución urbanística que permitió organizar la circulación vehicular para el cruce de la avenida 8 de Octubre con Avenida Italia y con Bulevar Artigas. El proyecto original tiene características de las obras de los regímenes totalitarios: la simetría y la relación del espacio amplio horizontal con el elemento vertical —como ocurre en la Plaza del Ejército—, que representa el verticalismo del Estado frente a la sociedad de masas, propio de los gobiernos autoritarios del siglo XX.

A pesar de situarse en una zona muy concurrida, no era referencia ni para la población ni para el turismo. Tampoco era lugar de convocatoria para ningún acto patrio, dado que se consideraba símbolo del período dictatorial y carecía de calidad arquitectónica y ambiental.

El proyecto de la dictadura no logró sobrevivir ni imponer la lectura del pasado que pregonaba. La plaza, por su simbolismo, no ha podido sustraerse, borrar su marca, de quienes la hicieron. No es un monumento popular, la sociedad no lo incorporó como espacio público, nunca convocó a actos multitudinarios, a pesar de que fue pensado para honrar a la bandera nacional.²²

Aquí también se acudía a elementos de fuerte carga simbólica: nacionalidad y orientalidad, encarnados en la bandera. La estrategia que los militares usaron para la memoria se basó en la imposición y la reiteración, con el objetivo de que la ciudadanía asimilara los símbolos patrios que se vinculaban a forjar la identidad del «nuevo Uruguay».

«Estetización de la política»

Las tres plazas/monumentos analizadas son propuestas urbanas refundantes, destinadas a construir una nueva nación: un nuevo presente y también un nuevo pasado. Si se analizan las inauguraciones y algunos de los actos que el gobierno militar convocaba en

21. «Majestuosa bandera en la Plaza de la Orientalidad», *El Soldado*, n° 44 (diciembre 1978): 29, citado en Marchesi, *El Uruguay inventado*, 76.

22. Gerardo Caetano, citado en Miguel A. Campodónico, «Espacio público y memoria colectiva», *El Observador* (9 de mayo de 2009).

estos lugares, es posible observar similitudes con los actos nazis y totalitarios característicos de las primeras décadas del siglo XX. Walter Benjamin analiza y critica los efectos catastróficos que resultan de la «estetización de la política»:

El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales. Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra.²³

Mediante la estética, los actos masivos que tuvieron lugar durante el régimen nazi trataban de transformar una tendencia política nefasta en un espectáculo embriagador. Como expresa Neil Leach, «con la estetización se produce un desplazamiento social y político en el que las preocupaciones éticas son reemplazadas por las preocupaciones estéticas».²⁴

Esto se vio reflejado en las inauguraciones de las tres plazas. En la de la Bandera (F. 5), «sucesivas ejecuciones de la Diana de Palleja por cinco de las 22 bandas actuantes en la ceremonia, acompañaron el ascenso de la enseña patria, mientras poderosos reflectores la enfocaban destacándola sobre el fondo negro de un cielo encapotado», expresaba el artículo de *El Día* en la jornada siguiente a la inauguración, en el que se narra todo lo acontecido, incluyendo discursos y desfiles militares y policiales a pie y a caballo. La inauguración de la Plaza del Ejército parece haber sido aun más espectacular: «Se realizó cuando cae el día y la razón deja paso a lo irracional y a lo emotivo, se reúne una multitud, en donde escasean los civiles, para contemplar un espectáculo de luces, música y colores, acompañados de un discurso que apela a las fuerzas vivas».²⁵ La inauguración del Mausoleo tuvo un marco estético característico de los regímenes militares, en este caso exaltando más aun el monumento al «Héroe de la Patria».

23. Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 55-56.

24. Neil Leach, *La an-estética de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999).

25. Pereyra y Romero, *La plaza del Ejército*.

De todas maneras, los esfuerzos del gobierno militar por generar espacios públicos monumentales para expresar una visión idealizada de país y convocar a la ciudadanía para que acompañe ese proyecto de nación no contaron con apoyo popular. Ejemplo de ello es el acto multitudinario del 27 de noviembre de 1983, realizado al pie del Obelisco a los Constituyentes de 1830, una concentración de masas sin precedentes en la historia del país, que obviamente no se desarrolló en ninguno de los tres espacios públicos monumentales construidos por el gobierno militar.

Democracia y memoria

A partir de 1985 y con la vuelta a la democracia, Uruguay registra transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad, lo que se ve acompañado por las manifestaciones artísticas y arquitectónicas del momento. Tanto en Uruguay como en los demás países de América Latina que sufrieron dictaduras militares, se pone en el tapete la temática de la memoria y el olvido: se busca la verdad en relación con los desaparecidos, así como la justicia por las violaciones de los derechos humanos, apelando a la responsabilidad colectiva.

Hugo Achugar se plantea el miedo a la eliminación de la memoria local no solamente a partir del poder hegemónico de la academia del Primer Mundo,²⁶ sino porque los jóvenes puedan elaborar un lugar de la memoria totalmente ajeno al suyo y borrar algo que había parecido fundamental para su generación. Se pregunta lo siguiente:

Podría llegar a ocurrir que el monumento que se construyó en Uruguay como «Memorial para los detenidos/desaparecidos durante la dictadura» no significara nada para los más jóvenes. O peor aun, que significara algo que pertenecía al mundo de los viejos; es decir, al mundo de los otros. Y en este caso los otros éramos nosotros, los viejos para quienes la dictadura, democracia, política, etcétera, tenían sentido por el simple hecho de que habían formado parte de nuestra experiencia de vida.²⁷

Para contrarrestar el miedo a la pérdida de la memoria y transmitir a las generaciones venideras las consecuencias de

26. El «Commonwealth teórico», que excluye la memoria o toda agenda político-teórica que no fuera el vigente en torno a sus universidades. Ver: Hugo Achugar, «El lugar de la memoria. A propósito de monumentos», en *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (Montevideo: Trilce, 2004), 129.

27. Achugar, *El lugar de la memoria*, 129.

tragedias pasadas, las sociedades recurren a determinados símbolos evocadores. Se apela a una «memorialización», por la necesidad de construir estructuras duraderas como objetivación de la memoria, en un mundo que se caracteriza por la «inestabilidad del tiempo y la fracturación del espacio».²⁸ De este modo cobran fuerza nuevamente los monumentos y memoriales en el espacio público, cuya materialidad se opone a la cultura dominada por la imagen efímera en la pantalla de televisión e internet y por la intangibilidad de las comunicaciones.

Los autores de los memoriales que se abordarán a continuación enfrentaron el desafío de idear objetos y espacios evocadores de tragedias —el Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial, las desapariciones forzadas durante la dictadura militar uruguaya y los asesinatos de obreros durante la manifestación por la jornada laboral de ocho horas el 1º de mayo de 1886 en Chicago, Estados Unidos—, tendientes a activar la memoria y el «nunca más» a partir de la unión de la arquitectura, el arte y el paisaje.

Las tres iniciativas que abordaremos surgieron en el período que el historiador Gerardo Caetano²⁹ denomina *ciclo de las reformas*, comprendido entre los años 1990 y 2000, y marcado por los gobiernos del Partido Nacional —con la presidencia de Luis Alberto Lacalle, de 1990 a 1994— y el Partido Colorado —con la segunda presidencia de Julio María Sanguinetti, de 1995 a 2000—. A nivel departamental transcurrían los primeros diez años de gobierno frenteamplista en la historia del país —con la intendencia de Tabaré Vázquez, de 1990 a 1995, y la primera administración de Mariano Arana, de 1995 a 2000—.

En Uruguay, las nuevas memorias originadas por los hechos mencionados han puesto en duda las anteriores políticas del recuerdo, así como los acontecimientos o personas a los que se evocaba en el marco de la *Historia oficial*. La monumentalización de la memoria ha estado siempre presente en el país como forma de construir o consolidar la identidad nacional del ciudadano.

De hecho, a finales del siglo XX ya no se recurre a la iconografía o a la literalidad del símbolo³⁰ para la representación de la memoria como se solía hacer en el siglo XIX y hasta mediados del XX, o a la monumentalidad y exaltación de los emblemas patrios como se había hecho en la dictadura. Por el contrario, es mediante el manejo de los materiales y sus texturas, del tratamiento formal

28. Achugar, *El lugar de la memoria*, 24.

29. Gerardo Caetano, «Introducción general. Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de izquierda (1985–2005)», en dir. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay 1985–2005* (Montevideo: Taurus, 2005).

30. Hasta la última década del siglo XX la imagen figurativa en los monumentos públicos fue, salvo excepciones, la elegida para realizar los homenajes y lograr la comprensión de la población, incluso cuando la abstracción predominaba en el arte hegemónico a nivel mundial.

y de la adaptación a las condicionantes físicas del lugar y sus habitantes, que se comienza a jugar un rol comunicativo prescindiendo de lo alegórico representativo.

El escenario histórico, político y social es totalmente distinto; el modo de representar el recuerdo también cambia, en un país donde los individuos aspiran a construir su proyecto en función de sus propias memorias.

Plaza Primero de Mayo

En 1992, durante el primer gobierno de izquierda de Montevideo —administración de Tabaré Vázquez— se llamó a concurso público de proyectos para construir una plaza conmemorativa del Primero de Mayo en un área importante de la ciudad que había permanecido desestructurada durante mucho tiempo. El concurso se convocó en 1992 y la obra se construyó entre 1994 y 1996. El proyecto ganador fue el del arquitecto Francesco Comerci.



FIGURA 7. PLAZA PRIMERO DE MAYO. FRANCESCO COMERCI.

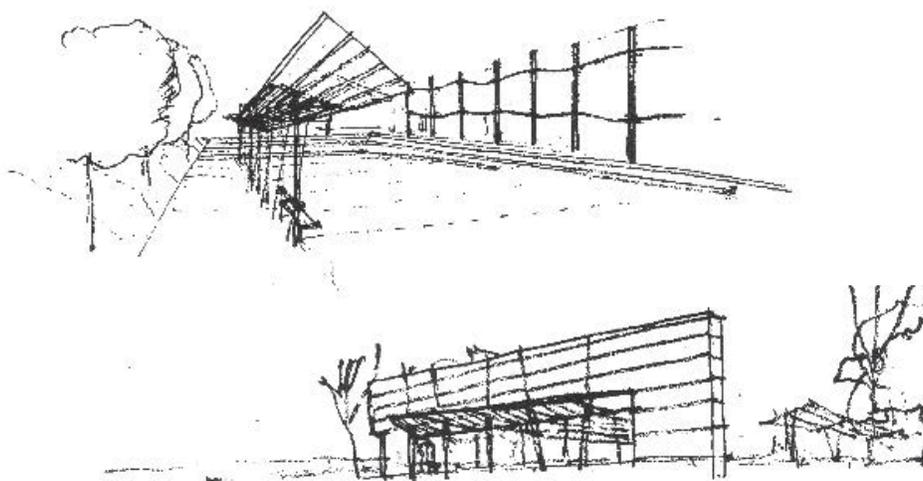


FIGURA 8. PLAZA PRIMERO DE MAYO. FRANCESCO COMERCI. CROQUIS.

La plaza se ubica en el predio delimitado entre Avenida de las Leyes, General Flores, Yatay y la prolongación de José L. Terra. Se conforma por dos sectores: el principal, amplio, seco, enmarcado por elementos arquitectónicos —muro/pórtico de hormigón, pérgola metálica liviana, malla vertical transparente, 12 columnas altas y esbeltas a modo de agujas— con distintos significados y funciones que a la vez tamizan y abren el vínculo de la plaza con la ciudad; el otro sector, verde, arbolado, se relaciona con el área de escala más barrial del entorno (F. 7 y 8).

El jurado destacó en el proyecto ganador la «fuerte expresividad que convierte a todo el conjunto en un gran monumento», y es así como lo considera su autor: «Tenía que generar un momento de tensión que era lo que me pedía el programa, había una cosa que yo tenía clara, no quería hacer un monumento con plaza ni una plaza con monumento».³¹ Por el contrario, se trata de una intervención urbana con diseño arquitectónico.

Su significativa y estratégica ubicación, el tema del homenaje y un proyecto que se alejaba de lo que hasta ese momento se entendía por una «plaza tradicional» fueron factores que generaron debates sobre su diseño en muchos ámbitos —incluidos los medios de comunicación—.

31. Francesco Comerci (2004), en Miriam Hojman, *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2009), 118-119.

No hay que olvidar que este proyecto se implantó en un lugar especialmente sensible para la sociedad. Sensible en sus significados, en el tiempo y en el lugar urbano que ocupaba. La arquitectura quedó expuesta a un juego social y político que nada ni nadie supo bien cómo moderar.³²

Esta es una de las diferencias con respecto a los monumentos ya mencionados: se ha podido debatir en torno a esta plaza construida en la época posdictadura. A pesar de las críticas, además del acto central del PIT-CNT en conmemoración del Día de los Trabajadores, que se celebra en ese espacio cada año desde su inauguración, la plaza habilita diversos usos —como los espectáculos de Carnaval— y es frecuentada por *skaters* y patinadores, niños en bicicleta, adultos mayores que ocupan los bancos de hormigón. Una de las intenciones principales de su diseñador fue precisamente que las personas se apropiaran de la plaza.

Como ya se mencionó, del lado de la continuación de la calle José L. Terra cuenta con una zona verde, arbolada, que el proyectista describe de la siguiente manera:

Es la encargada de ir a buscar las relaciones barriales, porque el barrio había quedado desnudo con las expropiaciones y el vecino se quedó frente a un vacío. El parque busca equilibrar las relaciones de la calle, tiene esa intención, y que a su vez apoya a una gran pérgola³³

No se puede negar la influencia que esta obra ejerció en la concepción de los espacios públicos de Montevideo, tanto en el ámbito universitario —docentes y estudiantes de arquitectura— como en el profesional, y seguramente en el ciudadano común.

Aunque ha suscitado opiniones encontradas, no cabe duda de que la plaza se aparta de los espacios públicos concebidos en la época de la dictadura: no recurre a la monumentalidad ni a la exaltación de símbolos alusivos al motivo que se conmemora, sino que integra elementos simbólicos y expresivos con el manejo de texturas y colores, en un espacio urbano contemporáneo, que debe ser recorrido y observado desde distintos puntos de vista para ser descubierto y comprendido.

32. Juan Carlos Apolo, «El Concurso, un evento, un juego con las ideas», *Elarqa*, n° 22 (agosto 1997).

33. Francesco Comerci, «La plaza 1° de Mayo, una obra que trae polvareda», *Posdata* (19 de enero de 1996): 28.

Monumento al Holocausto del Pueblo Judío

El objetivo principal de erigir un monumento para conmemorar el Holocausto del pueblo judío³⁴ en Montevideo fue crear conciencia colectiva y expresar un mensaje que superara lo estético, utilizando la arquitectura para activar el recuerdo y la memoria. Un mensaje capaz de transmitir que la barbarie no puede extinguir creencias, ideas o valores.

Si bien se propuso un memorial evocador del Holocausto del pueblo judío, también se buscó simbolizar en él «el recuerdo de éste y otros horrores cometidos contra seres humanos, por el solo hecho de pertenecer a un pueblo, profesar ideas, o practicar una religión determinada».³⁵

Desde el proceso inicial se quiso dar al monumento un carácter amplio, universal, representativo de todas las comunidades que en algún momento de la historia fueron agredidas y en algunos casos exterminadas. Por lo tanto, las bases del concurso público nacional, realizado en 1993, plantearon la reducción al máximo o la exclusión de aditamentos significativos o simbólicos, excepto leyendas con textos alusivos a la esperanza, la fe, la

34. En 1992, a iniciativa del Poder Ejecutivo y con la aprobación del Parlamento mediante el artículo 252 de la Ley 16.320, bajo la presidencia del Luis Alberto Lacalle, se decide construir el memorial y se designa una comisión de honor integrada por 80 personas, entre las que se encuentran sobrevivientes del Holocausto como Ana Vinocur y Chil Rajchman, varios integrantes de la colectividad judía y personalidades del ámbito político, religioso y cultural de Uruguay. Al mismo tiempo se crea por decreto una comisión ejecutiva a cargo de las gestiones y actuaciones en todo lo relativo al memorial y al llamado a concurso público para su realización. En 1993 la Intendencia Municipal de Montevideo, bajo el gobierno de Tabaré Vázquez, cedió el espacio requerido para su emplazamiento: el tramo delimitado por la rambla Presidente Wilson, al este de la punta Shannon. Ese año se llevó a cabo el llamado a concurso público, al que se presentaron 20 anteproyectos. Los integrantes del jurado del concurso fueron los arquitectos Alberto Valenti, Carlos Hojman, César Barañano y Ángela Perdomo, y el profesor Ángel Kalenberg. El asesor fue el arquitecto Antonio Cravotto. En 1995 fue declarado Monumento Histórico Nacional.

35. Del programa elaborado para el concurso.



FIGURA 9. MONUMENTO AL HOLOCAUSTO DEL PUEBLO JUDÍO. GASTÓN BOERO, FERNANDO FABIANO Y SILVIA PEROSSIO.

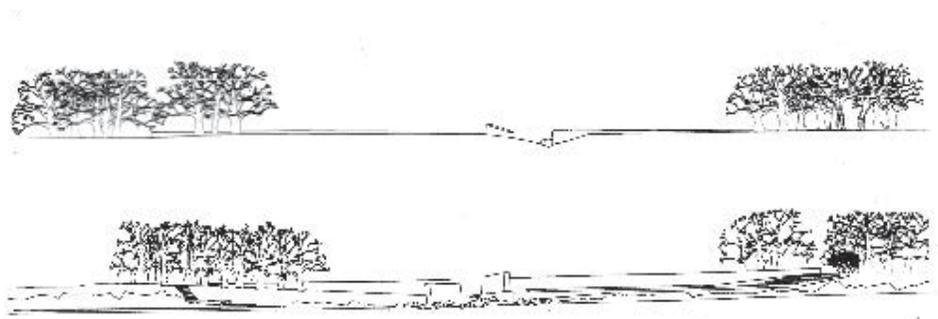


FIGURA 10. MONUMENTO AL HOLOCAUSTO DEL PUEBLO JUDÍO. GASTÓN BOERO, FERNANDO FABIANO Y SILVIA PEROSSIO. FACHADA RAMBLA Y FACHADA RÍO.

paz y el amor. Como segundo propósito se establecía la salvaguarda de los valores naturales e histórico-culturales del sitio. En relación con la inserción en el terreno, se planteó que el memorial debía mantener la armonía y el equilibrio existentes en el tramo de la zona costera propuesta. En ese sentido, se hacía especial hincapié en el respeto por los niveles del predio, la visión de la costa por parte de los transeúntes peatonales y vehiculares, las formaciones rocosas y todos los aspectos que pudieran afectar los valores paisajísticos y ambientales del lugar.

El equipo ganador del concurso —integrado por los arquitectos Gastón Boero, Fernando Fabiano y Silvia Perossio, con el asesoramiento del paisajista e ingeniero agrónomo Carlos Pellegrino— sintió que la principal decisión proyectual era evitar transformar la conmemoración de los actos de exterminio en un gesto grandilocuente. Diseñaron entonces un espacio que invitara a los visitantes a conectarse con la vida mediante la introspección. Más que promover la estética del horror o el recordatorio del exterminio, se tendió a crear un lugar donde el hombre reflexionara sobre aquellos actos.

El lugar de aquello que no debió tener lugar. No será el lugar de las palabras ni el de las imágenes. Apelará a otra forma de elocuencia, sin riesgo de poder sentirse ajeno. Se trata finalmente de rescatar, con la máxima austeridad, una reflexión sobre el silencio ante lo inaceptable y ello más aún si referido a todo genocidio, a todo crimen del hombre contra el hombre.³⁶

De acuerdo a lo planteado en las bases, el proyecto contempla los valores del paisaje donde debía insertarse el memorial. La linealidad de la rambla y las visuales de la costa no se interrumpen en ningún momento, sólo se advierte una tenue línea horizontal que armoniza con el horizonte.

El memorial está dividido en dos áreas diferenciadas: por un lado, la orientada hacia la rambla; por otro, la que se ubica de cara al Río de la Plata. Ambas están delimitadas por un largo muro de piedra, enterrado, que simboliza la historia del pueblo judío, interrumpida abruptamente con el Holocausto representado por dos grandes muros inclinados. La materialidad del muro evoca a la vez el Muro de los Lamentos y los mampuestos de granito de la Rambla Sur, integrando la cultura judía y la montevideana (F. 9).

Desde la rambla el peatón y el automovilista divisan apenas una simple línea muy cercana al césped y unos grandes elementos de piedra inclinados que invitan a ver lo que sucede (F. 10). Al acercarse, el visitante encuentra un espacio completamente diferente, generado como consecuencia de excavar y remodelar la forma del terreno.

El proyecto se destaca por su fuerte significado, pero no recurre a elementos figurativos o alegóricos, sino que significa por sí mismo mediante el manejo de los materiales, el tratamiento de las formas y su ubicación en el paisaje. El memorial invita al recogimiento ineludible para reflexionar sobre lo ocurrido.

Sus lecturas pueden ser múltiples. Cada persona, con sus experiencias, sentimientos y conocimientos particulares, vive de diferente manera el lugar, que le despierta sensaciones inéditas en el momento preciso en que lo experimenta. Algunas personas lo usan para hacer un descanso luego de una caminata o como un lugar donde aislarse y conectarse más íntimamente con lo ocurrido.

Memorial en recordación de los Detenidos Desaparecidos

En Uruguay el tema de las desapariciones forzadas durante la dictadura militar pudo ser debatido y puesto a consideración en la década de 1990. Fue en un momento en que, según expresa Pelluffo Linari,

36. Memoria del proyecto ganador.

la articulación de los ámbitos democráticos en el país llegó a un punto de madurez que permitía pensar en la autonomía del arte y en sus relaciones con los espacios de poder, y cuando la propia participación ciudadana aparecía dispuesta, en todos los órdenes, a poner a prueba sus posibilidades de interlocución social y políticas directamente.³⁷

El objetivo principal del Memorial en recordación de los Detenidos Desaparecidos³⁸ fue dar un paso más en la reparación simbólica a las víctimas de las detenciones y la posterior desaparición de ciudadanos uruguayos durante la dictadura militar, como una forma de preservar su recuerdo en la memoria colectiva.

A pesar de lo doloroso del tema, no se buscaba hacer un monumento, un mausoleo o una tumba que reflejase tristeza sino un espacio público al que los ciudadanos pudieran acudir para reflexionar sobre lo sucedido y que, además, contribuyera

37. Gabel Peluffo Linari, «Uruguay posdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo», en dir. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples* (Montevideo: Taurus, 2005), 453.



FIGURA 11. MEMORIAL EN RECORDACIÓN DE LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS. MARTHA KOHEN, RUBEN OTERO, MARIO SAGRADINI, RAFAEL DODERA, DIEGO LÓPEZ DE HARO, PABLO FRONTINI. .

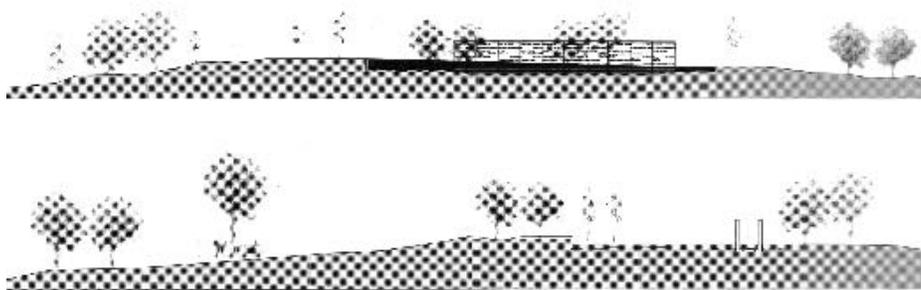


FIGURA 12. MEMORIAL EN RECORDACIÓN DE LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS. KOHEN, OTERO, SAGRADINI, DODERA, LÓPEZ DE HARO, FRONTINI, CORTES.

38. En 1998 surgió, a iniciativa de un grupo de ciudadanos y promovida por la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, el legislador Manuel Singlet y el intendente de Montevideo,

Mariano Arana, la idea de construir un memorial en recordación de los detenidos desaparecidos. Ese año se creó la Comisión Nacional Pro-Memorial, integrada por 33 personalidades vinculadas a diferentes ámbitos de la sociedad,

como la política, el arte, la religión, el periodismo y el deporte: Jacinta Balbela, Mario Benedetti, Jorge Brovetto, Tabaré Caputti, José Carbajal, José D'Elía, Elisa Dellepiane, Héctor Florit, Enzo Francescoli, Pablo Galimberti, Armin Ilhe, Ignacio Iturria, Daniel Kripper, Héctor Lescano,

Samuel Lichtenzstein, Carlos Maggi, Gregorio Martirena, Javier Miranda, Víctor Hugo Morales, Fernando Morena, Luis Pérez Aguirre, Juan Martín Posadas, Ruben Rada, Matilde Rodríguez Larreta, Liber Seregni, »»

a la cicatrización de una herida aún abierta en la sociedad uruguaya. Uno de los aspectos principales a considerar era el espíritu de fortalecer la esperanza en una convivencia de tolerancia y respeto, y la aspiración de llegar, en definitiva, a la justicia y a una paz colectiva.

Este memorial es también producto de un concurso público de anteproyectos, convocado en 1999. El equipo ganador fue el que conformaron los arquitectos Martha Kohén y Rubén Otero, el artista Mario Sagradini, el ingeniero agrónomo Rafael Dodera y Diego López de Haro y Pablo Frontini, entonces estudiantes de arquitectura. Emplazado en un claro del Parque Vaz Ferreira, en la falda del Cerro de Montevideo, se inauguró oficialmente el 10 de diciembre de 2001, con motivo del 53° aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Los proyectistas debieron enfrentarse a las dificultades que ofrecía el tema a representar, con el agregado de que el memorial estaría ubicado en un sector de la ciudad con características particulares.³⁹ Se trataba de una zona con un variado entorno paisajístico —la bahía, el Río de la Plata, el puerto, el bosque, el Cerro—, en la que era necesario adaptarse a la topografía.

Uno de los aspectos principales que se tomó en cuenta fue plantear el proyecto como una intervención urbanística en la que el entorno tenía que ser considerado y reinterpretado. Por lo tanto, se decidió ubicar el memorial lejos de la rambla, los ruidos y la vida cotidiana, ya que se debía generar un momento de reflexión y recogimiento, y en un claro del bosque, donde la roca afloraba y no había árboles.⁴⁰

Además de su acertada implantación —contemplando aspectos como el respeto por la vegetación, el mantenimiento de las visuales desde y hacia el mar, el acierto en el trazado del acceso, el cuidado en el diseño de los aspectos perceptivos diurnos y nocturnos, la revitalización de un área de la ciudad hasta ese momento desarticulada—, la propuesta expresa, con la mínima utilización de recursos formales, los objetivos simbólicos formulados en la convocatoria.

El memorial comienza a percibirse a medida que se transita por un camino ascendente y serpenteante de losas de concreto, señalado a cada lado por columnas de acero y policarbonato (F. 11). Una vez allí, se descubre la simplicidad de la propuesta: una plaza rectangular, apenas hundida, delimitada por un sencillo murete, donde la superficie fue descarnada hasta llegar a la roca viva, símbolo de la verdad que se quiere alcanzar: el destino de los detenidos desaparecidos. Emergiendo desde la roca se encuentra un pasaje conformado por dos dobles muros de vidrio en los que se grabaron los nombres de los 156 detenidos desaparecidos —que se mantenían en esa condición hasta el momento de su construcción—, sin un orden específico (F. 12).

Hay distintas maneras de acercarse y de experimentar el memorial. Por un lado, se puede llegar desde la calle secundaria —Inglaterra— o desde la rambla. También hay distintas maneras de hallarlo: la buscada y la encontrada. Asimismo, puede ser un espacio de tránsito, a la vez que de recogimiento y reflexión.

El memorial puede considerarse tanto un espacio interior como exterior. Ofrece un acercamiento pasivo para quien no quiera experimentar tanta angustia: puede mirarlo «desde afuera», sentado en el murete perimetral que limita la roca viva. Desde allí los nombres inscriptos en los muros transparentes se confunden entre sí. Pero quien desee hacer un acercamiento más comprometido puede ingresar al «corredor» y leer los nombres, fusionados y contrastados con la propia vida en movimiento, la naturaleza y el río. También hay dos lecturas a lo largo de la jornada: una de día y otra de noche. Mientras que de día los elementos transparentes conforman un recinto delimitado por las dos paredes de vidrio, de noche se transforman en una gran lámpara en la que sólo los nombres se reflejan y se los ve «flotando» en la oscuridad del parque.

Rodolfo Sienra Roosen, Manuel Singlet, Héctor Tosar, Eduardo Touyá, Víctor Vaillant, Idea Vilarriño, China Zorrilla y Alberto Zumarán. En 1999 la Comisión Nacional Pro-Memorial y la Intendencia de Montevideo convocaron a un concurso nacional de anteproyectos, al que se presentaron 42 propuestas. Los miembros del jurado del concurso fueron los arquitectos Juan Carlos Apolo, Juan Bastarrica y Ricardo Muttoni. El asesor fue el arquitecto Alejandro Baptista. Es Monumento Histórico Nacional desde 2014.

39. Fue elegido el Parque Vaz Ferreira, ubicado en la ladera del Cerro, por sus cualidades urbanísticas, sus connotaciones históricas y su condición de barrio obrero y popular.

40. Datos extraídos de la entrevista a Mario Sagradini y Rafael Dodera en el programa *Informe capital*, de TV Ciudad, 2003, y de la entrevista a Mario Sagradini y Ruben Otero en el programa *En perspectiva*, de la radio El Espectador.

Nueva monumentalidad

Los tres proyectos se asocian al concepto que comparten el arte y la arquitectura contemporáneos, al conformar espacios dinámicos que llegan a comprenderse después de haber sido recorridos y explorados. El usuario es participante activo de la obra; su percepción se vincula a la experiencia sensorial del espacio, de modo que se vuelve parte indisoluble del proyecto. Las tres obras son sitios para ser utilizados, sentidos y experimentados, en los que el «objeto» a ser contemplado es sustituido por el «entorno» a ser sentido; a diferencia de los monumentos analizados anteriormente, no se trata de estructuras para ser admiradas.

El recorrido es un elemento que comparten los dos memoriales; en ese pasaje el espectador cuenta con el poder de la memoria y de la asociación para recuperar una lectura más compleja. La memoria, como ya mencionamos, es lo central en los tres, representada de manera casi abstracta. El único aspecto que alude al hecho de manera explícita es la inclusión de los nombres en el Memorial de los Detenidos Desaparecidos —aspecto discutido, ya que paralelamente al proceso de construcción del memorial se esclareció la situación de algunas de las personas desaparecidas—. ⁴¹

La ocurrencia de actos de vandalismo —o agresiones producidas por la falta de tolerancia o el rechazo hacia la conciencia cívica mayoritaria del país, como las definió Mariano Arana— ⁴² reafirma la necesidad de estas obras y su absoluta vigencia. Más allá del impacto que puedan provocar esos actos, son hechos aislados que no empañan sino que fortalecen el sentido para el que estos memoriales fueron creados.

Sujeto colectivo y espacio público

Es indiscutible el lugar que los memoriales y la Plaza Primero de Mayo ocupan hoy entre los uruguayos, en especial entre los montevideanos. Esto responde no sólo a su significado sino a su origen colectivo —se realizan mediante el aporte de diversas fuerzas comunitarias— y a la calidad de sus arquitecturas. Además de representar hechos luctuosos, se han constituido en nuevos sitios,

41. Sagradini y Dodera, en entrevista para *Informe capital*.

42. Mariano Arana, en entrevista para *Informe capital*.

nuevos lugares para el recuerdo y la reflexión, pero también para el paseo y el disfrute de la ciudad, calificando ámbitos puntuales de la rambla, el Cerro y el barrio de la Aguada.

Los tres ejemplos construidos en la democracia posautoritaria representan la idea de nación de gran parte de la sociedad uruguaya, con el apoyo de los gobiernos —nacional y municipal— correspondientes, a diferencia de los construidos por el gobierno dictatorial, constituidos para proyectar la idea de nación que una parte pequeña de la sociedad quería imponer al resto. Son ejemplo de esto las comisiones de honor que se constituyeron para la construcción de los memoriales del Holocausto y de los Detenidos Desaparecidos, integradas por personas de distintos ámbitos de la sociedad y, sobre todo, de diferentes religiones y partidos políticos.

Podríamos concluir que a partir de estos ejemplos, plazas-monumentos constituidos en dos períodos cercanos en el tiempo pero alejados en las circunstancias, se verifica la hipótesis planteada. Mientras que los lugares que fueron proyectados y construidos durante la posdictadura recuperan la «idea de espacio público como lugar de constitución y expresión de la ciudadanía»,⁴³ los diseñados por el gobierno militar trataron de imponerse por la fuerza. Como expresa Acosta, «las dictaduras promueven desde el ejercicio del terrorismo de Estado su condición totalizadora de pilar de regulación (dominación, sumisión) destruyendo al ciudadano por su reducción a la condición de súbdito (Hobbes) que lo constituye».⁴⁴

El ciudadano tiene estos monumentos a su alcance, puede elegir rechazarlos o habitarlos. El ciudadano, como *súbdito*, no fue partícipe en la construcción de las intervenciones en el espacio público durante la dictadura, aunque trató de resistirse a su utilización. En cambio, en los tres ejemplos construidos en el período democrático posautoritario el ciudadano pudo reivindicar su individualidad e integrarse a lo colectivo, demostrar la pluralidad y expresar sus diferencias.

43. Rabolnikof, «El espacio público», 149.

44. Acosta, *Filosofía latinoamericana*, 181.

Fuente de las imágenes

1. *Departamento de Espacios Públicos de la Intendencia Municipal de Montevideo.*
2. *Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
3. *Dinarp, Uruguay: 1973-1981. Paz y futuro (Montevideo: Dinarp, 1981), 778-779.*
4. *Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
5. «Magnífico acto inaugural del Monumento», (El País 16 de diciembre de 1978).
6. *Archivo Administración Nacional de Correos.*
7. *Silvia Montero, 1999. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
8. *Elarqa, N° 9 (agosto 1993): 44.*
9. *Andrea Sellanes, 2013. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
10. *Arquitectura, N° 263 (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, noviembre 1993), 25.*
11. *Andrea Sellanes, 2018.*
12. *Elarqa, N° 35 (agosto 2000): 41.*