

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



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 7 - NÚMERO 6 - NOVIEMBRE DE 2020
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IHA - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2020, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

Comisión del Papel. Edición amparada en el Decreto 218/96

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Liliana Carmona / Martín Cobas /

Emilio Nisivoccia / Tatiana Rimbaud

COMITÉ EVALUADOR

Lucio de Souza, Andrés Mazzini, Aníbal Parodi (UdelaR, Montevideo)

CORRECCIÓN

María Cristina Dutto

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

Croquis de Mauricio Cravotto. Archivo Cravotto (mueble G-a).

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Mastergraf S.R.L.

Hnos. Gil 846, CP. 11.700, Montevideo, Uruguay



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Rodrigo Arim

RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA

DISEÑO Y URBANISMO

DECANO

Arq. Marcelo Danza

CONSEJO

ORDEN DOCENTE

Juan Carlos Apolo, Diego Capandeguy,

Laura Cesio, Fernando Tomeo, Cristina Bausero

ORDEN ESTUDIANTIL

Florencia Petrone, Maximiliano

Di Benedetto, Belén Acuña

ORDEN EGRESADOS

Patricia Petit, Teresa Buroni, Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (IHA)

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán, Mónica Farkas, Jorge Nudelman

INTEGRANTES DEL IHA

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Martín Cobas,

Jorge Nudelman, William Rey, Mariella Russi

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Mónica Farkas, Andrés Mazzini,

Mary Méndez, Emilio Nisivoccia,

Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Laura Cesio, Paula Durán,

Mauricio García, Santiago Medero, Alicia Torres

ASISTENTES

Mariana Alberti, Ana Apud, Sabina Arigón,

Magela Bielli, Gonzalo Bustillo, Pablo Canén,

Martín Fernández, Paula Gatti, Leonardo Gómez,

Miriam Hojman, Christian Kutscher, Jorge Sierra,

Mauricio Sterla

AYUDANTES

Laura Alonso, Fabio Ayerra, Karla Brunasso,

Soledad Cebey, Mauricio Cerri, Daniela Fernández,

Magdalena Fernández, Cecilia Hernández,

Álvaro Marques, Lucía Martinotti,

Nadia Ostraujov, Fabiana Oteiza, Lorena Patiño,

Magdalena Peña, Tatiana Rimbaud,

Elina Rodríguez, Marcelo Roux, Magdalena

Sprechmann, Mariana Ures, Alejandro Varela

PASANTES

Sofía Arca, Alejandra Giménez,

Elena Petit, Leticia Sambucetti

COLABORADORES HONORARIOS

Rafael Álvez, Andrea Armani, Bruno Barboza,

Luis Blau, Andreína Delgado, Rocío López,

Inés Manfredi, Valentina Marchese,

Juan Montans, Florencia Streccia

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

JORGE NUDELMAN

17



MELANCOLÍA Y METAFÍSICA

Arquitectura uruguaya en tiempos
de incertidumbre global

WILLIAM REY ASHFIELD

35



PATRIMONIO MODERNO EN URUGUAY

El Instituto de Historia de la Arquitectura,
un actor protagónico

LAURA CESIO

61



ATLAS RURAL

La trama católica detrás de la ciudad

MARY MÉNDEZ

85

CONCURSO, PROFESIÓN Y DESPUÉS

Las polémicas alrededor del edificio para el Instituto Profiláctico de la Sífilis en Uruguay, 1924–1926

TATIANA RIMBAUD

107

CANTEIROS AL SUR

Teoría y práctica de una arquitectura radical brasileña

PEDRO FIORI ARANTES

147

DOSSIER

179

**EL DETALLE ORNAMENTAL
EN LOS PROYECTOS DEL ARQUITECTO
MUÑOZ DEL CAMPO**

MAURICIO CERRI, MIRIAM HOJMAN,
JORGE SIERRA, FLORENCIA STRECCIA

PRÓLOGO

Verso versus verbo

En el texto leído en la presentación de Vitruvia n.º 5, el 19 de noviembre de 2019, que se tituló Pequeño simulacro filológico para presentar Vitruvia como acto subversivo (y versionado a continuación), obviamos la relación del verso con otra forma de aparición: lo perverso. Semejante osadía no es posible: la condición intelectual de quien escribe le impide introducir honestamente la cuestión psicoanalítica que se esconde detrás de la palabreja. Solamente unas insinuaciones.

Aun así, para la comprensión —y eventual, bienvenida, crítica— de algunos artículos de esta persistente entrega de Vitruvia, al lector que se introduzca entre sus páginas le será necesario proveerse de herramientas profilácticas adecuadas. Comprender, asimilar la melancolía (Rey), reconducir los dolores de la destrucción de nuestro pasado (Cesio), testear el impulso religioso (Méndez), manipular la enfermedad —¡la sífilis!— (Rimbaud). De nuestro invitado, siniestralidades de la sinistra brasileña (Arantes). He aquí los per-versos temas de nuestra sexta entrega (Muñoz del Campo, para aliviarse).

Subversión y perversión son palabras malditas.

Las usaron los dictadores para calificar despectivamente a los revolucionarios, a los luchadores sociales y a los intelectuales. Las usaron los moralistas.

Pero ¿qué significan perversión/subversión, de verdad?

La etimología de subversión indica dos componentes: el prefijo sub, que significa 'abajo', y vertere, que significa 'dar vuelta'. Es decir, poner arriba lo que estaba abajo. Lo inferior, hacerlo superior. Dejar a la vista lo que estaba escondido. La etimología de perversión casi significa lo mismo, pero per no indica un lugar, sino la voluntad de atravesar o ir hacia un lugar: ese espacio en que las cosas están cabeza abajo.

Vertere (que está en ambas) parece significar 'torcer' o 'doblar', lo que la haría asociarse con la palabra latina vermis, que significa 'gusano'.

Sin embargo, hace un año reivindicábamos específicamente la subversión intelectual: «no se nos escapa que subversión viene con una carga siniestra muy apta para el desprecio», común con la perversión: «remover la tierra, poner arriba los gusanos que viven en ella, posiblemente después de haberse alimentado de materia putrefacta». Y agregamos, sin entrar en detalles: revolver en el humus del inconsciente.

Sin embargo, podríamos hacer una interpretación alternativa que, aunque apócrifa, nos permita rescatar el acto subversivo/pervertido como esencia de lo que hacemos.

En primer lugar, podríamos ver el otro costado de la palabra versión, vertere, y asociarla con verso, con la cual también está emparentada.

Verso significa 'surco', 'línea': se ara la tierra dándole vuelta, justamente, desenterrando los gusanos, y también doblando, girando, midiendo el terreno. Arar, tarea que ya está en desuso, implica sabiduría geométrica.

Verso y verbo, a su vez, parecen estar muy emparentados, pero no lo están.

Verbo, como todos saben, significa 'palabra'.

Subversivo significaría, en caso de que admitamos esta falsa etimología, verso/verbo, dar vuelta los terrones de las palabras: desenterrar las versiones, desenterrar y dar vuelta lo ya escrito.

Eso es lo que nos toca como historiadores y como teóricos: meter las patas en el barro de las fuentes, los documentos, las obras..., apoyarnos en el arado de la investigación y la teoría,

empujar hasta dejar los riñones en las bibliotecas, y hacer, finalmente, aflorar el pasado. Hacerlo florecer. Sobre ese suelo roturado, roto literalmente, podemos cultivar y cosechar la crítica y las teorías.

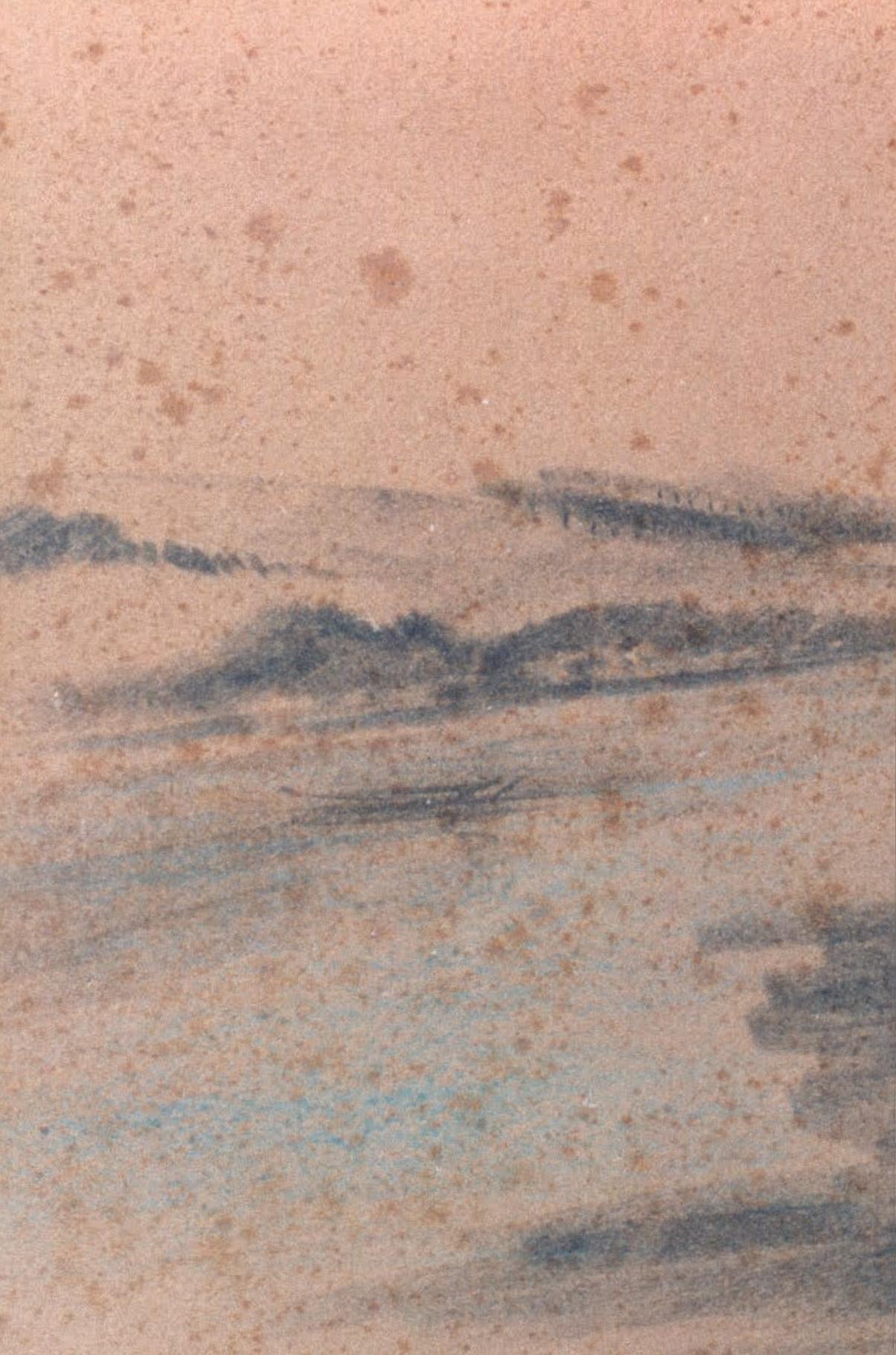
Por eso, reivindicemos la subversión. Para ventilar la historia, para dejar que llegue la luz a los enterramientos.

Vitruvia no es el lugar de lo políticamente correcto, ni de las referencias según la norma Chicago, ni de los correctores de estilo (dicho esto con mucho cariño). Ni de la filatelia, ni de la numismática. No somos coleccionistas de antigüedades. Y no queremos que se nos tome por fetichistas.

Nos toca ser, éticamente, subversivos ¿La perversión? Atrévase con Vitruvia.

JORGE NUDELMAN

Profesor Titular del IHA





artículos

MELANCOLÍA Y METAFÍSICA

Arquitectura uruguaya en tiempos de incertidumbre global

WILLIAM REY ASHFIELD

Este texto se centra en la representación arquitectónica más que en la arquitectura construida, propiamente. Su objetivo es identificar algunos patrones o tendencias que se transparentan en el plano representacional, explicitando procesos introspectivos propios de personas y colectivos sociales mayores que se manifiestan de una manera algo codificada, conformando un moderno *pathos-formel*¹ de la ciudad y sus construcciones.

En Uruguay, la representación del estado melancólico puede verificarse desde el siglo XIX, bajo la impronta de un romanticismo literario y pictórico.² Sin embargo, y en forma bien acotada, me referiré a una idea diferente de la melancolía, que se manifiesta en la representación de arquitecturas y ambientes urbanos en atmósferas singulares durante un período histórico algo acotado: la década de 1940.

La melancolía —entendida aquí como presencia o apariencia de signo sociocultural más que psicológico-personal³— y la metafísica manifestada en búsquedas de trascendencia y profundidad existencial alcanzarán durante esa época fuertes proyecciones tanto en la enseñanza académica como en el diseño y la representación de la arquitectura. Cuando esta presencia combinada —melancólica y metafísica a la vez— se refleje en distintos soportes de imagen y en algunas arquitecturas construidas, muchos críticos e historiadores creerán enfrentar una suerte de *reversa* o de *regreso al orden*, es decir, una actitud reaccionaria respecto a los cambios introducidos por el movimiento moderno durante décadas anteriores. Sin embargo, importa señalar que estos dos asuntos —melancolía y metafísica— son inherentes a la mentalidad

1. El término tan usado por Aby Warburg podría traducirse como 'fórmula emotivo-gestual', aunque su autor lo definió más exactamente como «movimiento externo intensificado». En esta fórmula ingresan aquellas emociones, sentimientos y estados como el dolor, el miedo o la propia melancolía, que operan sobre el cuerpo humano. Varias son las manifestaciones que podrían verificar este *pathosformel* melancólico, plasmado en un alto número de obras artísticas europeas a lo largo de varios siglos, como la figura que apoya la cabeza en una de sus manos, la mirada desconsolada y perdida, etc. Son todas ellas imágenes recurrentes en la representación de lo melancólico, que se transfieren en el tiempo, aparecen y reaparecen en la historia del arte. Pero hay también una representación de la arquitectura, de la ciudad y del paisaje bajo el signo de la melancolía que empieza a demandar —primero con Goya y más tarde con De Chirico— lo que llamaremos un *pathosformel de dimensión escénico-ambiental*.

2. Como antecedente, es posible identificar ambientaciones melancólicas en múltiples obras artísticas del siglo XIX uruguayo.>>

>> Tanto en la pintura como en el dibujo —sin descartar el ejercicio del grabado y la escultura—, diferentes retratos de personas y alegorías de «la raza» o la nación fueron concebidos bajo ese común denominador melancólico. Ejemplo de esto es la obra de Juan Manuel Blanes conocida como *El ángel de los charrúas*, concebida en el siglo XIX, donde se descubre una doble alusión a la melancolía: en su presencia explícita —como término escrito o literal— dentro del correlato poético previo de Juan Zorrilla de San Martín y, también, en el convencional gesto melancólico del personaje, contextualizado en un espacio nocturno. Pero si una parte importante de esas imágenes conecta con ciertas tendencias propias del romanticismo decimonónico —sobre todo imágenes asociadas a la figura humana y al paisaje—, una más tardía extensión al campo de las representaciones arquitectónicas y urbanas será verificable en el marco de una pintura moderna, ya en el siglo XX.

3. No obstante, es necesario recordar que aquella década fue, en nuestro país, un tiempo muy especial en materia de tensiones, marcado por un número importante de suicidios. A esto no fue ajeno el fenómeno de la guerra, que se sentía cada vez más cercana a partir de la batalla del Río de la Plata y la presencia del acorazado *Graf Spee*. En este sentido, afirmaba Real de Azúa que en el país se vivía «la convicción de que la guerra, tangible, física, podía llegar hasta aquí». Carlos Real de Azúa, «Política internacional e ideologías en el Uruguay», *Marcha*, n.º 966 (1959).

moderna y se manifiestan de manera recurrente en la producción de distintos actores culturales —poetas, músicos, artistas plásticos y arquitectos— desde el siglo XVIII en adelante, sin por ello anular su capacidad de crear, transformar y hasta revolucionar el ámbito cultural al que pertenecen. No obstante, es importante advertir acerca de una confusión frecuente —o de falsa analogía— entre conceptos como melancolía y nostalgia, así como también entre metafísica y adscripción a principios definitivamente inmutables. Se trata de términos —*melancolía* y *metafísica*— que en la modernidad tendrán alcances diferentes, con significados particulares en relación con las ideas de tiempo y progreso.

Para una mejor comprensión de las relaciones entre lo melancólico, lo metafísico y lo icónico, aludiré primero a ciertas investigaciones —necesarias e indispensables— que refieren al enlace histórico entre el humor saturnino y la capacidad creativa. De manera consecuente, intentaré establecer y analizar su presencia durante un período singular de la historia uruguaya, marcado por un contexto de transformaciones internacionales —guerra y cierta crisis moral asociada— que afectó la reflexión cultural y el *ethos* colectivo. Para esto abordaré distintas modalidades de la representación arquitectónica, provenientes de la escena artística y del ámbito propiamente disciplinar.

El patrón melancólico

Hay un patrón melancólico que se manifiesta recurrentemente en el arte. Este patrón es reconocible desde el Renacimiento por el referencial grabado de Alberto Durerero⁴ sobre el cual Erwin Panofsky y Fritz Saxl desarrollaron su conocido estudio *Saturno y la melancolía*.⁵ No obstante, es posible rastrear representaciones del estado melancólico desde tiempos más antiguos.

La melancolía sufrió una mala apreciación y valoración en tiempos medievales,⁶ razón por la que su representación decreció en dicha era, aunque sin desaparecer totalmente. Un valor más positivo adquirió durante el *Quattrocento* italiano, entendida como un potente vínculo entre ideación creativa y reflexión metafísica,⁷ que fue asociada incluso al moderno concepto de genio.⁸ No obstante, y para poder hablar desde una temporalidad más cerca-

na, debe recordarse que el protagonismo de la melancolía es cada vez más incontenible en ciertas manifestaciones modernas como la pintura de Goya, el cuento o la poesía de Poe —*El cuervo* es un verdadero canto al estado melancólico— y el irritable *spleen* baudelaireano, por citar solo algunos ejemplos. La idea del artista como extraño creador individual —incluso la idea del artista maldito, como Lautréamont—, despegado de la gran muchedumbre o masa social, recorre los escenarios culturales de la segunda mitad del siglo XIX, para instalarse como un problema psicopatológico, muy propio de artistas y literatos. Si bien a comienzos del siglo XX lo melancólico se transformará con la doctrina freudiana y adquirirá la condición de una enfermedad, nuevos estudios han revalorado la relación del humor saturnino con un sentido positivo de creación, como lo establece Joke J. Hermsen en su texto *La melancolía en tiempos de incertidumbre*.⁹

Este análisis permitirá ubicar a la melancolía —en términos sociales y culturales— como un paso más allá del simple estado de alteración psíquica individual.¹⁰ Desde Hegel en adelante, pasando por Kierkegaard, Heidegger y Sartre,¹¹ el *corpus* fundamental de la filosofía moderna no ha abandonado en forma definitiva la idea de la melancolía como un contundente factor creativo, entendiéndola incluso como elemento potencial para la individuación y distinción de artistas —léase también arquitectos— y obras.

Diferentes campos expresivos permiten transmitir esta matriz —las artes visuales y la iconografía ornamental— destacando la capacidad adquirida por la melancolía como factor de caracterización, especialmente en ámbitos como el paisaje, determinados espacios urbanos y lugares del contexto arquitectural. Asimismo, y dentro de este campo de realidades imaginadas, es necesario valorar la concomitante mirada metafísica que la acompaña, dado que la búsqueda de trascendencia mitiga ciertos vacíos morales en tiempos de conflictos y destrucción.

La vanguardia artística de los primeros años del siglo XX no eludirá este potencial melancólico, al desarrollar una producción marcada por elementos visuales distintivos, donde los grandes conflictos —sociales, políticos y militares— reforzarán aún más su presencia inocultable. Recorriendo diferentes caminos plásticos, autores como Munch, Klee, Grosz o De Chirico establecen un

4. Me refiero al grabado conocido como *Melancolía I*, concebido entre 1513 y 1514, que forma parte de la serie de ese autor identificada como Estampas Maestras. Aquel grabado no solo permitió reconocer y asumir un *pathosformel* del estado melancólico, sino que puso de manifiesto una nueva valoración del humor saturnino, inaugurando un cambio de relaciones entre arte y melancolía, de gran incidencia cultural hasta bien entrado el siglo XX. Pero, tal como lo exponen Fritz Saxl y Erwin Panofsky, la relación entre melancolía y creatividad —creatividad artística, literaria y sobre todo en el plano geométrico-arquitectónico— exige recorrer una huella histórica aún más larga, que nos conduce a un texto aristotélico denominado *Problema XXX*. Allí, Aristóteles se plantea una crucial interrogante: ¿por qué las personas creativas y excepcionales responden a una psicología melancólica? La pregunta también podría plantearse de manera más genérica y despersonalizada: ¿por qué existe una relación fuerte entre excepcionalidad y melancolía? Independientemente de su origen y de las terapéuticas referidas, el autor del *Problema XXX* concluye: «[...] todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad sino por naturaleza». Véase Aristóteles, *Problema XXX* (Barcelona: Acantilado, 2004).

5. A los iniciales trabajos de investigación de ambos autores se le sumó, más tarde, el investigador Raymond Klibansky. Véase Erwin Panofsky, Fritz Saxl y Raimond Klibansky, *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza Forma, 2004).

6. Algunas comprensiones antiguas de la melancolía, y también la establecida a lo largo de toda la Edad Media, cargarían a esta de una fuerte dimensión negativa, tal como lo expresan Panofsky y Saxl: «[...] el tipo melancólico se fue depreciando cada vez más, y en el futuro significaría, sin sombra de ambigüedad, una disposición mala, en la que se combinaban rasgos desagradables de la mente y el carácter con una disposición física pobre y nada atractiva [...]». Panofsky, Saxl y Klíbanky, *Saturno y la melancolía*, 87.

7. Me refiero, en particular, a la positiva interpretación de Marsiglio Ficino, quien trata el tema de la melancolía en su texto *De vita libri tres* (Venecia: Apud Gulie, Rovil, 1566).

8. Concepto que será frecuente, más tarde, en autores renacentistas como Pietro Aretino o Giorgio Vasari, quienes inevitablemente vincularán la relación saturnina o melancólica con la personalidad de muchos «genios artísticos».

9. Joke J. Hermsen, *La melancolía en tiempos de incertidumbre* (Madrid: Siruela, 2019).

10. No se descarta su uso para significar una enfermedad mental cuyas características parecen centrarse en las relaciones entre ansiedad, fatiga y depresión profunda. Sin embargo, es reconocible la melancolía como actitud cultural, como gusto y, en algunos casos, hasta como pose social.

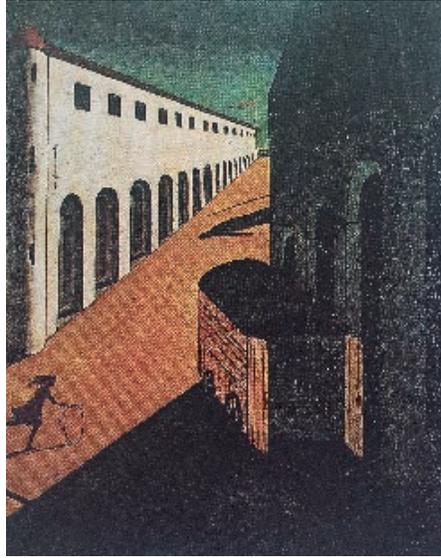


FIGURA 1. GIORGIO DE CHIRICO. *MISTERIO Y MELANCOLÍA EN LA CALLE*. 1914

fuerte diálogo entre angustia y producción artística al finalizar la primera guerra mundial. Pero en el ámbito específico de la arquitectura, sin embargo, la presencia de lo melancólico reconoce una serie más limitada de atmósferas y apariencias.

La escena extraña

Los estudios de Jean Clair sobre la melancolía en el arte del siglo XX¹² permitieron ver ciertos patrones en la representación de lo urbano —en particular, en el arte italiano de entreguerras—, al analizar la obra de Giorgio De Chirico, Mario Sironi y Carlo Carrá, entre otros. Clair recuerda que, en un verdadero paralelo temporal, De Chirico escribió un artículo titulado *Sull'Arte metafisica* coincidente con un pequeño ensayo de Sigmund Freud denominado *La inquietante extrañeza*¹³ (el original en alemán es *Das Unheimliche*), donde ambos refieren a un sentimiento de origen estético vinculado a una alteración del estado psíquico. Los dos artículos se centran en la extrañeza que es posible descubrir

cuando se asiste a un espacio conocido pero dominado por cierta amnesia temporal —una controlada *damnatio memoriae*—, o ciertas descontextualizaciones que llevan a percibir el lado melancólico y espectral de los objetos representados aun cuando estos nos resulten bastante familiares.¹⁴

De Chirico trabajará sistemáticamente esta idea en su obra plástica, siempre buscando una nueva metafísica dentro de un mundo marcado por el desmembramiento, donde ninguna *mathesis* podría explicar o reordenar entonces la realidad. El arte se presenta como el re-ordenador del cosmos, y así permite una metafísica singular cuya materia prima son los objetos plásticos que se re-contextualizan —¿descontextualizan?— en medio de nuevos espacios construidos. Esta metafísica, de base pictórica, establecerá su énfasis en la representación y caracterización del ámbito arquitectónico y urbano: oscuridad dominante, sombras dramáticas, anamorfosis, atmósferas silenciosas, sentimiento de extrañeza.

Estos asuntos son fácilmente asociables a una dimensión melancólica y quizá, por estricta metonimia, al dios Saturno, quintaesencia de ese estado en el que priman aspectos como la oscuridad y el dominio del negro —en fuerte alusión a la bilis negra—, la estación otoñal, el ámbito crepuscular, el equilibrio inestable, la soledad. Su vínculo con la idea del tiempo¹⁵ resulta clave para descubrir —especialmente en De Chirico— una vocación por capturar espacios donde lo temporal parece detenido. Lo mismo sucede en la obra plástica del otro maestro italiano, Mario Sironi, cuyas perspectivas urbanas ofrecen todos los elementos propios de la vida moderna —la arquitectura racionalista, la industria, el ferrocarril, el tranvía urbano, la fábrica, etcétera—, aunque conviviendo siempre con una pregnante dosis de ausencia de movimiento y profundos silencios.

Apariencia melancólica y construcción metafísica

Muchas veces me ha llamado la atención la representación de ciertas atmósferas logradas en imágenes arquitectónicas —perspectivas, croquis e incluso algunos cortes espaciales— de variados ejercicios académicos concebidos en la Facultad de Arquitectura de Montevideo durante los años cuarenta, en el contexto

11. Solo a manera de dato, es bueno recordar que su novela *La náusea* se llamó inicialmente *Melancolía*, nombre que prefirió su autor, pero que, por pedido de la editorial, fue cambiado.

12. Jean Clair, *Malinconia* (Madrid: La Balsa de Medusa, 1999).

13. Sigmund Freud, «Das Unheimliche», en *Obras recopiladas*, vol. 12 (Londres: Imago, 1947), 229–268.

14. Dice Freud en el mencionado artículo: «[...] una sofocante tarde de verano recorría las calles vacías y desconocidas de una pequeña ciudad italiana [...] fui presa de un sentimiento que he de calificar como extrañamente inquietante. [...] ese tipo de espanto que se siente frente a las cosas conocidas desde hace tiempo, las más familiares, cuando vemos en ellas el lado espectral que tiene toda cosa». Véase Clair, *Malinconia*, 54.

15. Saturno será, de acuerdo a las investigaciones de Panofsky, un híbrido entre la palabra que identifica la idea de tiempo en griego —*Chronos*— y el término con que se identificará también a ese dios en la antigua Roma —*Kronos*—, quien, como patrón de la tierra y la agricultura, llevará una guadaña como atributo. De tal confusión es, precisamente, la combinación de componentes como la guadaña y el reloj que acompañan a Saturno en sus representaciones más frecuentes. Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Universidad, 1979), 97.

16. Muy en particular valdría la pena detenerse en la obra de Felisberto Hernández, concebida entre los años 1940 y 1950. La idea melancólica se hace explícita en ciertas apreciaciones de lo urbano, remarcando los silencios de la ciudad bajo la noche. Para las relaciones entre su literatura y la arquitectura véase William Rey Ashfield, *La ciudad «por los tiempos de Felisberto Hernández»* (Buenos Aires: UBA, FADU, Folios, Cuadernos de Posgrado), 1992. Asimismo, es de recordar que *El Pozo* de Juan C. Onetti, donde es posible también establecer elementos comparables, se publicó por primera vez en 1939.

17. Tal misticismo, de fuerte presencia en el pensamiento de muchos arquitectos modernos uruguayos —manifestado incluso en los trabajos realizados por estudiantes de arquitectura—, es todavía materia pendiente de análisis historiográfico, sobre todo en un país marcado por una dura laicidad, impuesta a rajatabla en distintos espacios de la vida social, como la enseñanza, ya desde comienzos del siglo XX. No obstante, es posible identificar en distintos profesionales uruguayos claras tendencias teosóficas, antroposóficas o, incluso, de vínculos con un orfismo contemporáneo que busca entrar en una relación profunda con la naturaleza.

temporal de la segunda guerra mundial. Tales atmósferas, no asignables a todos los proyectos, concuerdan con ciertos extrañamientos que, con diferencia de matices, se hacen también presentes en manifestaciones artísticas como la pintura y la fotografía durante la misma época. Algunos de estos rasgos podrían también identificarse en géneros como el cuento y la poesía, particularmente cuando lo arquitectónico y lo urbano constituyen ejes fundamentales de ambientación.¹⁶ La melancolía —como apariencia— y su vocación metafísica derivada —ciertas búsquedas de lo trascendente— suelen acompañar estas representaciones, aun cuando no siempre exista entre ellas una unidad visual o una base conceptual común.

Un rasgo frecuente de los ejercicios académicos —presente incluso en muchos de los proyectos de final de carrera de la universidad montevideana— ha sido la absoluta descontextualización del territorio real, aun cuando el programa establezca, de partida, ciertas coordenadas de una supuesta cartografía: características topográficas, cercanía al mar o a un río, presencia de una ciudad más o menos próxima, etcétera. Se trata, casi siempre, de un *topos* inventado, no de un contexto existente, donde la imagen construida evoca muchas veces lo extraño. Este extrañamiento opera en favor de ideas alternativas, potenciales principios de un cambio profundo en el alma humana. Por tanto, a la fantasía territorial se agrega la dimensión abstracta de la propuesta programática, que sin duda subraya la idea de una operación definitiva sobre la realidad del hombre: *un palacio para la democracia, un centro para la fraternidad humana*, etcétera.

Se trata, en muchos casos, de ideas en comunión con valores propios de una ética positiva que por momentos admite la filtración de importantes dimensiones místicas.¹⁷ Estas ideas que dan soporte al programa arquitectónico conforman, por cierto, un potencial para la búsqueda metafísica en el plano proyectual y representacional, que permite el desarrollo de nuevos volúmenes y espacios, así como el manejo de escalas monumentales capaces de evocar lo trascendente.

Otro factor destacable estriba en las maneras de representar lo arquitectónico, utilizando horizontes muy bajos o, por el contrario, muy altos; asimismo, puntos de fuga que muchas veces escapan del plano arquitectónico para perderse —a la manera ba-

roca— en el más lejano infinito. Ciertos manejos cromáticos y de luz, agregados a la particular presencia de lo humano —pocas y pequeñas personas que, como en la pintura metafísica de De Chirico, proyectan densas y extensas sombras—, subrayan un sentimiento de soledad y de detenimiento temporal.

A lo anterior es necesario agregar el manejo escalar —fundamentalmente en el tratamiento perspectivo—, fenómeno que potencia el sentido dramático y refuerza, a su vez, aspectos de carácter trascendente. Así, las imágenes logran cargarse de un cierto *ethos*, melancólico y metafísico a la vez. Un buen ejemplo de esto lo constituye el ejercicio académico denominado *El panteón de un Gran Hombre*, resultado del Curso Superior de Composición Decorativa, elaborado en 1945¹⁸ por el alumno Antonio Sifredi en el Taller Sierra Morató. El texto que da soporte y justificación programática a este ejercicio es por demás elocuente:

Toda una etapa de la Historia de la Humanidad culmina con la catástrofe que una fuerza siniestra, poniéndola en una encrucijada sin salida, desencadenó sobre el mundo. Esa etapa de la historia la llena un hombre, visionario genial, fuerza y espíritu dirigidos al bien, que salvó al mundo de un retroceso material inconcebible y al género humano de la conculcación de sus más puros y nobles ideales.¹⁹

El tema de la muerte y la idea de una catástrofe de escala global vinculan al programa con un fenómeno por entonces omnipresente: el fin de la segunda guerra mundial. Esta confrontación bélica había sido intensamente vivida en el contexto uruguayo, y sus marcas en la enseñanza de la arquitectura son reconocibles a través de múltiples programas académicos. Se trata, en este caso, de «una composición monumental» con un «sentido de eternidad» —tal como se plantea en el programa de base—, pero con una fuerte dependencia de un *topos* inventado, cercano al mar «por el que aquella gran nación vio alejarse a sus hijos hacia un destino de predestinación y de gloria, conseguida duramente, mediante el sacrificio...».

La trascendencia metafísica del proyecto se vuelve materia tangible, asociada a una apariencia melancólica que apela a los recursos ya citados: soledad y vacío, a partir de una escasa

18. Publicado en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9 (diciembre de 1946).

19. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9 (diciembre de 1946).

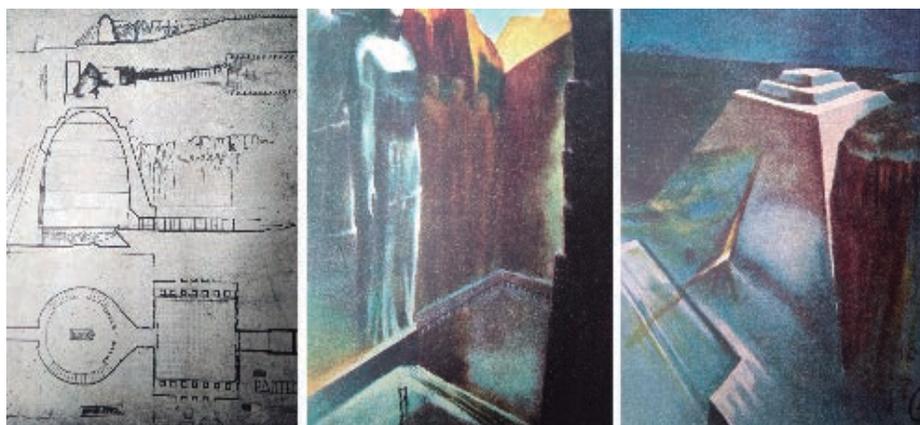


FIGURA 2. EL PANTEÓN DE UN GRAN HOMBRE, 1945.
ALUMNO ANTONIO SIFREDI, TALLER SIERRA MORATÓ

presencia humana; sentimiento de pérdida por la omnipresente muerte; detenimiento temporal con la ausencia de indicadores de movimiento; luz crepuscular como expresión de la hora saturnina; manejo de espesas sombras; imágenes espectrales talladas sobre la roca natural. Una profunda dimensión órfica emerge del conjunto y se hace comprensible a través del corte dibujado, donde se expone el vínculo del edificio con el seno mismo de la naturaleza.

Desde otra línea proyectual pero en una análoga atmósfera de representación, destaca el ejercicio del Curso Superior de Composición concebido y desarrollado un año más tarde por el alumno Jorge Galup en el Taller De los Campos.²⁰ La presencia viva de la guerra, pese a que había finalizado al momento de desarrollar dicho ejercicio, se exponía en aspectos tan oscuros como el número de muertos y el drama del holocausto, fenómeno mejor conocido luego de la capitulación germano-nipona. La propuesta programática se centra en el *Gran hall de una Exposición de la Industria, pensado en el marco* —vale la pena reparar en el título particular— de una *Gran Exposición de postguerra de las Industrias Electrotécnicas de América*. Importa destacar que es uno de los dos ejercicios publicados a color dentro de la revista, al igual que lo sucedido con *El panteón de un Gran Hombre*. El texto que lo acompaña refiere al futuro en términos metafísicos:

20. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 10 (diciembre de 1948).



FIGURA 3. GRAN HALL DE UNA EXPOSICIÓN DE LA INDUSTRIA. PENSADO EN EL MARCO DE UNA GRAN EXPOSICIÓN DE POSTGUERRA DE LAS INDUSTRIAS ELECTROTÉCNICAS DE AMÉRICA, 1948. ALUMNO JORGE GALUP, TALLER DE LOS CAMPOS

En él [el gran hall], si bien no ha de exhibirse nada del enorme y extraordinario material que en el resto del edificio de la exposición había de ser ubicado, salvo alguna pieza símbolo, debe prepararse, por su forma, su estructura, su fuerza expresiva, su carácter en fin, para la presencia del milagro del ingenio del hombre, de su fuerza y de sus posibilidades de un futuro de asombro.²¹

En este proyecto se identifica —sobre todo por su dimensión plástica— una presencia melancólica que deja lugar al poder transformador de una fuerza humanista, en concordancia con los discursos del progreso, más propios de las primeras décadas. Aunque el programa es estimulante en este sentido, seguimos encontrando una matriz de representación que no elude el particular manejo de la luz y de las sombras, el horizonte elevado o extremadamente bajo, la gran escala espacial y la atmósfera crepuscular.

Como tercer ejemplo de esta actividad académica es destacable el anteproyecto del concurso para el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura de 1945, cuyo programa fue un *Centro Mundial para la Fraternidad Humana*. En analogía con el anteproyecto del panteón antes referido, la propuesta que obtuvo la premiación final²² traduce el sentimiento propio de un conflicto bélico en su etapa final. Pero, si bien este anteproyecto expresa una

21. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 10 (diciembre de 1948), 71.

22. Se trata del proyecto correspondiente al alumno Juan Casal Rocco.

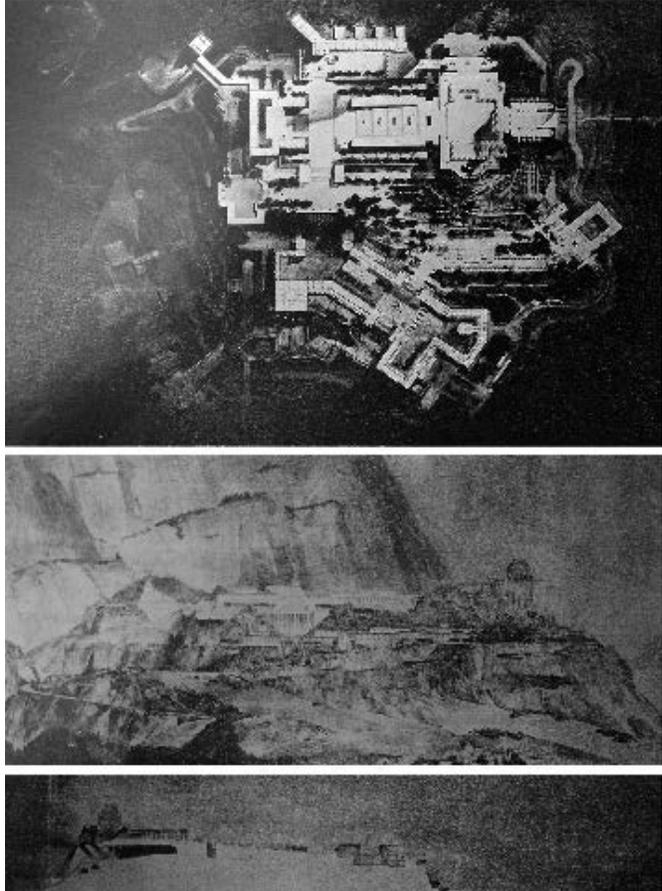


FIGURA 4. CENTRO MUNDIAL PARA LA FRATERNIDAD HUMANA, 1945. J. CASAL ROCCO

confianza mayor en el futuro humano mediante un programa que busca potenciar sus más grandes y positivos valores —todos contrarios a la guerra y a la muerte—, se reconocen sin embargo varios elementos propios del *furor melancholicus* que acompañan, paradójicamente, el optimismo general de la idea:

23. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9 (diciembre de 1946).

Después de tanta lucha cruenta, queda entre las generaciones que están prestas para la etapa de madurez, una tremenda perplejidad, una infinita angustia.²³

Esa angustia o fuerza melancólica se hace materia visual a través de análogos recursos expresivos: la oscura espesura de su planta de proyecto, la dimensión dramática del conjunto urbano al pie de la montaña, la perspectiva aérea que habla de un *topos* aislado y alejado de las grandes aglomeraciones urbanas pero cercano a «aldeas o caseríos» que «conservan totalmente una tradición arquitectónica». Aquí la dimensión telúrica de una arquitectura vernácula —mínimamente representada en las grandes perspectivas del proyecto— parece contraponerse a la dimensión monumental de los nuevos edificios, que presentan una contundente masa edilicia donde destacan pórticos y cúpulas, todos ajustados a una variada topografía de la imaginación.

La presencia de arquitecturas populares en el anteproyecto anterior obliga a señalar una dimensión alternativa de lo melancólico, establecida por la referencia vernácula, manifestación expresa de posibles enlaces entre arquitectura moderna y tradición. Esta relación puede identificarse en distintos textos y notas, así como en apuntes de viaje realizados por arquitectos uruguayos en su recorrido por países europeos y latinoamericanos. Pero se trata de una relación nacida ya en la década del veinte y a la que no fueron ajenos profesionales como Julio Vilamajó, Juan Scasso o Mauricio Cravotto.²⁴

Espacios de modernidad y silencio

Heidegger, muy especialmente, entendió la capacidad del hombre de «poner y traer ante sí» al mundo en la esfera de la representación. Esto le permitió una distancia esencial y una posición de privilegio en la comprensión del plano representacional. Tal distancia, sin embargo, no es siempre amable y puede lograr afectarlo, fenómeno frecuente en distintos momentos de la modernidad. En este sentido, la tarea creativa —sobre todo en materia artística y arquitectónica— plantea una compleja relación de ida y vuelta entre el yo personal y la imagen creada.

En la plástica uruguaya de los años treinta y cuarenta se identifica una marcada expresión melancólica a través de diversos registros —dibujo, pintura, grabado e incluso fotografía— cuando se trata de representar o contextualizar la ciudad, en particular

24. Este último profesional desarrolló algunos apuntes de viaje, en clara referencia a las arquitecturas vernáculas del norte español. Se trata por cierto de observaciones ajenas a nuestro período de estudio (año 1918), pero igualmente interesantes, ya que croquis y dibujos de detalle sobre las arquitecturas del país vasco se ven asociados de manera directa a un texto de fuerte sabor melancólico: el poema de Juan Ramón Jiménez llamado, precisamente, *Melancolía*. El paisaje de una España nórdica impacta en su retina, aunque en sus apuntes no se leen impresiones propias sino una particular selección de versos, que aparecen engarzados de manera arbitraria. La melancolía —por pertenecer a la vida y a lo humano— se presentaría aquí como un hilo capaz de coser lo vernáculo con lo nuevo. La importancia de lo vernáculo en arquitectura —y también de las arquitecturas históricas— acompaña todo el pensamiento escrito y proyectual de este arquitecto a lo largo de su vida. Debo esta apreciación a Martín Fernández, quien investiga la obra de Mauricio Cravotto en su tesis doctoral.

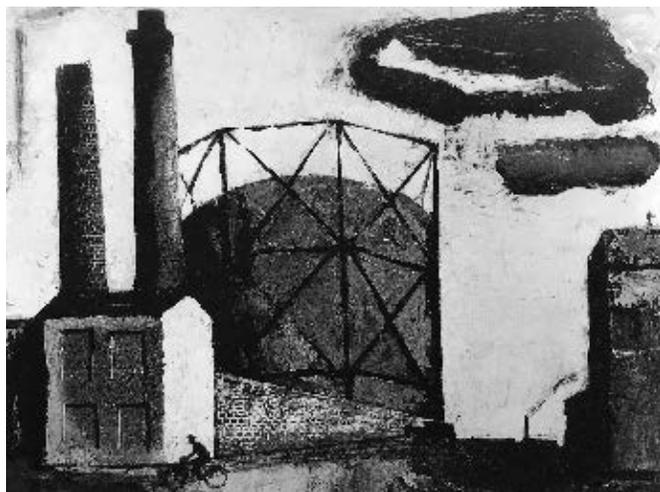


FIGURA 5. MARIO SIRONI, *GASÓMETRO*, 1943

aquellas partes algo alejadas de su centro más dinámico, con mayor vocación barrial, pero no por eso menos expuestas a la presencia de arquitecturas y componentes modernos de diseño.

En algunos casos, como en la obra de Alfredo De Simone, vemos conjugarse estructuras de clara dimensión tecnológica y moderna —un buen ejemplo es la presencia recurrente del gasómetro del barrio Sur, elocuente estructura metálica que oficia como marca moderna—, pero asociadas a arquitecturas decimonónicas más afirmadas en el tiempo. La luz vespertina involucra al espectador en una melancolía de signo propio, donde emergen costumbres sociales como la siesta, evocada por la temprana hora de la tarde y la ausencia de gente en la calle. Algunas obras de este autor son especialmente intensas en términos de melancolía: *Nocturno*, *Gasómetro*,²⁵ *Atardecer en el suburbio* y *Claraboyas*. Esta dimensión de lo melancólico expone una indiscutida vocación moderna en el manejo expresivo, en el tratamiento general de su pintura como materia plástica y, también, en la forma de representar la ciudad bajo fuertes procesos de modernización tecnológica. En este marco, la melancolía conforma un verdadero enlace entre tiempos diferentes de la ciudad, tal como ocurría en la fotografía parisina de Eugène Atget o en las más cercanas telas de la pintura metafísica de Mario Sironi. No

25. Llama la atención que esta obra de De Simone, concebida en 1940, tiene el mismo título que la obra de Mario Sironi, *Gasómetro*, concebida algunos años más tarde (1943), y un enfoque muy análogo del paisaje urbano. Sironi continuaría repitiendo la representación de ese ícono industrial dentro de la ciudad, en obras posteriores, de la década de 1950.



FIGURA 6. DE SIMONE, *EL GASÓMETRO*, 1940

se trata, por tanto, de la negación de lo moderno, así como tampoco de una mirada de resistencia frente a cambios no deseados en el paisaje urbano.

Interesa identificar, asimismo, posibles asociaciones de la pintura uruguaya con los ya citados autores italianos, siempre con relación al vínculo expreso de la matriz melancólico-metafísica. Su experiencia plástica pudo transferirse de manera directa sobre algunos de nuestros artistas: una parte de la obra de Augusto Torres y también de Elsa Andrada, su esposa —aunque en este último caso se trata de una influencia algo más tardía—, permiten establecer contactos con las primeras expresiones de la pintura metafísica italiana.

Otras influencias pueden ser menos directas. En este sentido, la obra pictórica de Óscar García Reino se inscribe en varias de las búsquedas referidas, incluso con mayor presencia de edificaciones



FIGURA 7. ÓSCAR GARCÍA REINO, VENTANA, S/D

26. Tanto *Puerto* como *La ventana* son obras pertenecientes al período en consideración. La primera está fechada en 1945, según texto de Gabriel Peluffo —*El paisaje a través del arte en Uruguay* (Montevideo: Galería Latina, s/f)—, mientras de la segunda no se tiene fecha certera, aunque se estima que corresponde a la misma década.

modernas dentro del plano pictórico: arquitecturas y estructuras tecnológicas de la modernización pasan a ser protagonistas absolutas de sus paisajes urbanos, sin eludir atmósferas melancólicas además de ciertas aspiraciones trascendentes que lo unen a lo metafísico. Ejemplo ilustrativo de este último autor es la obra *La ventana*, donde de manera destacada se identifica el edificio de la Aduana —proyectado por el arquitecto Jorge Herrán— junto a otras arquitecturas conformadas en términos más abstractos, bajo una luz tenebrosa, propia del italiano Sironi. También sucede esto en *Puerto*,²⁶ donde prácticamente no quedan rastros de arquitecturas históricas sino altas chimeneas industriales y edificios anónimos de evidente filiación moderna, envueltos todos en un especial encuadre metafísico.



FIGURA 8. ÓSCAR GARCÍA REINO, *PUERTO*, 1945

Estas obras establecen una doble operación en el contexto de la ciudad: reducen el movimiento hasta su eliminación casi absoluta y anulan cualquier dimensión sonora. Nada de la dinámica y el bullicio urbanos parece estar presente. Una inmovilidad silente es la impronta de representación, que promueve una verdadera reflexión sobre la existencia y sobre el ser ausente. Algo similar a lo que, desde la literatura de aquellos años, nos ofrece Felisberto Hernández, quien recorre distintos ámbitos urbanos en busca de particulares vacíos y silencios.²⁷ Algo similar también a lo expuesto por muchos artistas norteamericanos, como Edward Hopper, Charles Burchfield o Louis Gugliemi,²⁸ cuyas obras se conocieron en Uruguay precisamente en 1941 —en tiempos de la segunda guerra mundial—, con la exposición denominada *La pintura contemporánea norteamericana*.²⁹

¿Arquitecturas metafísicas?

La producción arquitectónica uruguaya durante los años cuarenta se encontraba inmersa en nuevas búsquedas formales, en el

27. Rey Ashfield, *La ciudad*.

28. De Edward Hopper se expusieron en dicha muestra al menos tres obras: el óleo *Early Sunday morning* (1930) y las acuarelas *House of Parnet River* (1934) y *Mansard roof* (1923). Si bien, en el caso de este autor, las obras fueron concebidas en tiempos anteriores a los sucesos de la segunda guerra mundial, su temática no elude la fuerza de lo melancólico, posiblemente relacionada con la crisis de 1929. Las obras expuestas de Burchfield en dicha exposición —fundamentalmente *Winter twilight*— y de Louis Gugliemi —*The tenements*— subrayan las relaciones entre lo urbano y la melancolía a través de recursos análogos a los de Hopper, aunque a veces con mayor intensidad, como los ataúdes expuestos sobre la calle pintados por Gugliemi en la citada obra.

29. Se trató de una importante exposición llevada a cabo en varias capitales latinoamericanas, incluida Montevideo, entre mayo y diciembre de 1941. Esta exposición, que contó con un catálogo común, mereció un ensayo crítico de Joaquín Torres García titulado *Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1941), transcripción de la conferencia dictada por Torres García en Montevideo el 5 de setiembre de 1941.

manejo de una escala alternativa tanto en materia de volúmenes como de nuevos espacios interiores —de gran tamaño y proyección— donde se incorporaban de manera protagónica desniveles, escaleras, balcones internos y la presencia de piezas artísticas que, por su tamaño, pueden ser apreciadas desde distintos ámbitos del espacio interior.

Subrayan este enfoque las perspectivas producidas para la presentación de proyectos a diversos concursos o a clientes. También se verifica esto en distintas fotografías, donde la captura de espacios o volúmenes materializados destaca claramente este propósito. A lo largo de las publicaciones de arquitectura, como es el caso de las revistas *Arquitectura* y *Anales*, pero también en otro tipo de publicaciones más vinculadas a la decoración y el interiorismo —como *Hogar y Decoración*— puede rastreadse dicha lógica de representación.

El desarrollo de un concurso de arquitectura realizado en 1942 expone, a través de la revista *Arquitectura*,³⁰ las capturas fotográficas de edificios concebidos durante esos años. La mayoría de los premiados en las categorías «Edificios considerados individualmente» y «Edificios considerados respecto a su desplazamiento, expresión exterior y armonización con los espacios libres circundantes» resultan ser obras previamente premiadas en otros concursos. Algunos de estos edificios, en particular, fueron concebidos por el estudio de los arquitectos B. Arbeleche y M. A. Canale, entre los que se destacan ejemplos de contundente impronta urbana, como el Instituto de Jubilaciones y Pensiones del Uruguay, la Bolsa de Comercio y un edificio de renta para el Banco de Seguros del Estado, obra esta última realizada con la participación de I. Dighiero.

Las fotografías afirman la potencia de un horizonte normal, pero siempre en marcada cercanía al edificio, de forma que el volumen principal aporta un sentido de trascendencia afirmando —o incluso exagerando— su capacidad monumental, al tiempo que evoca la idea, casi metafísica, de la potencia humana frente a los mayores desafíos e incertidumbres. Se trata de fotografías que eluden la presencia humana, con fuertes planos iluminados y potentes sombras que traducen una atmósfera bastante melancólica, muy en consonancia con las perspectivas académicas antes analizadas.

30. Concurso Bienal de Arquitectura Realizada, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en 1942. Los premios fueron publicados en la revista *Arquitectura*, número extraordinario correspondiente a 1942.

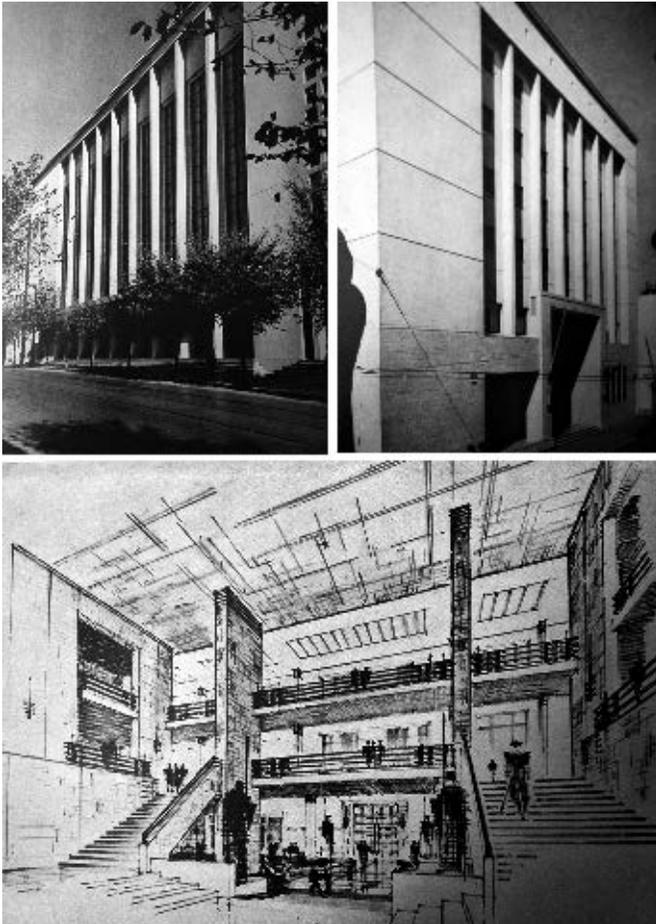


FIGURA 9. ARQUITECTURAS PROYECTADAS POR LOS ARQUITECTOS BELTRÁN ARBELECHE Y MIGUEL ÁNGEL CANALE

Al igual que en los anteproyectos académicos, destaca en la fotografía de arquitectura esa vocación de minimizar la presencia humana. Tal fenómeno, como sabemos, no fue tendencia exclusiva del ambiente uruguayo de la época, pero llama la atención la traslación de este gusto al espacio urbano, donde se busca la captura de muchos ámbitos en soledad, con ausencia de indicadores de movimiento, intentando alcanzar una especial atmósfera estética que se emparenta con tendencias en la pintura.

Se trata, en todos estos casos, de arquitecturas que —junto con otras— han sido erróneamente entendidas como manifestaciones de una modernidad en «marcha lenta», o incluso en «retroceso»,³¹ por aplicar componentes de cierta escala monumental, por retomar el uso de pórticos en fachada, y quizá también por las maneras en que fueron representadas en el dibujo o en la fotografía. Es esta, por cierto, una lectura tan evolucionista e ideológica como epitelial, que involucra a diversos historiadores e investigadores.

La vocación metafísica de estos proyectos y el trasfondo melancólico que anida en un tiempo de incertidumbre humana y filosófica no han sido suficientemente atendidos hasta ahora. Tampoco se ha comprendido que ambas dimensiones no son ajenas a la modernidad, sino, por el contrario, absolutamente inherentes a ella. Es hora ya de incorporarlas —como ideas, como tensiones o incluso como tendencia— dentro de un tiempo específico de nuestra arquitectura moderna; tiempo de crisis en el plano global, de dudas e incertidumbres frente a las inamovibles certezas que anidaron en décadas anteriores. El cambio de situación a partir de 1945 y el triunfo ineludible del movimiento moderno en la arquitectura europea de posguerra harían desaparecer, lentamente, aquella actitud melancólica que afectó durante corto tiempo a la producción uruguaya.

31. Véase Leopoldo Carlos Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, col. Nuestra Tierra n.º 5, 1971): 26.

Fuente de las imágenes

1. *Pere Gimferrer, De Chirico* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1988).
- 2 y 4. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9, diciembre de 1946.
3. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 10, diciembre de 1948.
5. *Memorias del futuro. Centro de Artes Reina Sofía* (Milán: Fabbri, 1990).
- 6, 7 y 8. *Fotografías: Testoni Studios. Gabriel Peluffo Linari, El paisaje a través del arte en Uruguay* (Montevideo: Galería Latina, 1995).
9. *Arquitectura*, n.º 207, diciembre de 1942.

PATRIMONIO MODERNO EN URUGUAY

El Instituto de Historia de la Arquitectura, un actor protagónico

LAURA CESIO

En Uruguay existe un enorme patrimonio arquitectónico moderno. William Rey Ashfield ha señalado respecto a la arquitectura moderna en el país: «Su temprana aceptación en una parte importante del conglomerado social nos habla de una potente identidad cultural con las ideas de cambio, crecimiento y evolución, es decir, con la idea de “progreso” asimilada desde el siglo XIX».¹ A pesar de esa temprana admisión, del volumen y de la calidad de la arquitectura moderna construida en Uruguay, ese potente corpus patrimonial e identitario aún no ha sido suficientemente reconocido y protegido, aunque este proceso comenzó muy tempranamente en el país.

Las dificultades que enfrenta la arquitectura moderna para su valoración radican en distintos aspectos, desde la relativa falta de distancia histórica hasta su carácter abstracto, que dificulta en general una apropiación inmediata por la sociedad en su conjunto, más acostumbrada a asimilar las tendencias arquitectónicas que poseen elementos decorativos figurativos. Tal como se ha reflexionado en *Modernos*:

La protección y puesta en valor de los bienes producidos en el siglo XX no es un problema únicamente del Uruguay. Es, de hecho, un asunto de carácter internacional. Lidia con singulares dificultades, además de las propias inherentes a toda gestión patrimonial. Una de ellas es, en general, el poco valor que la población le otorga por tratarse de obras realizadas hace relativamente poco tiempo, o

1. William Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012), 303.

bien por carecer de ornamento o de detalles que evidencian el carácter artesanal. Una de las mayores apuestas en este caso es la de contribuir a generar la conciencia del valor de este tipo de arquitectura, para que la comunidad la haga suya como representativa de la vida del país. Porque el patrimonio es una construcción que opera con preexistencias y las extrapola al futuro, que se conforma a través de la mirada de la sociedad, que elige, dentro de un universo en constante expansión, ejemplos a los que le atribuye el valor de ser el soporte de valores de alto significado colectivo.²

Este artículo tiene como objetivo recorrer el proceso que ha realizado el Uruguay respecto a la protección del patrimonio moderno en general y, en particular, ubicar allí el aporte del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA).³ Si bien muchas veces se dio a través de determinados actores que impregnaron la acción con su cultura, su sensibilidad, su ideología, para incidir en forma determinante en la agenda patrimonial, como Aurelio Lucchini y Mariano Arana, el señalamiento, la documentación, el registro y la generación de nuevo conocimiento en forma sistematizada realizados por el colectivo de investigadores a lo largo de más cinco décadas es clave para entender los itinerarios recorridos al respecto en el país y detectar líneas de larga duración, continuidades, rupturas y mutaciones que permitan ampliar la perspectiva cultural con la que se aborda el tema en la contemporaneidad.

No es objeto de este trabajo entrar en el debate acerca de la definición de *arquitectura moderna*, aunque se intenta identificar en cada etapa cómo se la entendía. No obstante, es necesario precisar que de manera operativa se utiliza el término en un sentido muy amplio y flexible, para hacer referencia a una producción heterogénea y extensa que tuvo como marco temporal, siguiendo a Eric J. Hobsbawm, el «corto siglo XX», pero que no se agota en la definición de ese lapso histórico. Incluye diversidad de variantes formales, proyectuales, tecnológicas y productivas que responden a determinadas premisas ideológicas y pensamientos asociados a las transformaciones y los cambios en la concepción de la arquitectura como reacción a la cultura académica y al uso de los estilos del pasado que imperaban en el siglo XIX.

Al mismo tiempo, se entiende que, si bien la relación con la experiencia internacional es insoslayable, la apuesta a la arqui-

2. IHA. *Modernos*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2015, <https://issuu.com/IHA.fadu/docs/modernos-set-2015> (consultada el 17 de junio de 2019).

3. El artículo deriva de un trabajo realizado en el marco de la Maestría en Historia, opción Arte y Patrimonio, de la Universidad de Montevideo, para la asignatura Patrimonio Hispanoamericano.

itectura moderna se produjo en Uruguay al mismo tiempo que en los centros europeos y estadounidenses. Parece pertinente en este sentido la reflexión de Gustavo Scheps cuando observa: «Muchos de los aportes nacionales a la producción de la arquitectura renovadora —que se gestaba y difundía desde los centros de referencia del momento, en particular europeos— tuvieron tal sincronidad y valor que es justo entenderlos como copartícipes del proceso, más que como meros epígonos».⁴ Asimismo, se podría hablar de una producción ajustada a nuestro medio en diálogo con la experiencia internacional, que no implica, como ha señalado Rey Ashfield, una simple puesta en escena de catálogos externos y ajenos, sino un verdadero proceso de síntesis y re-creación.⁵ Se entiende que este punto de partida permite dar cuenta de la complejidad y la riqueza de un universo con una particular pluralidad y fronteras lábiles en permanente discusión.

El impulso y su freno⁶

En 1950 se promulgó la ley 11.473, de Homenajes a Artigas en el Centenario de su Muerte, que fue la primera iniciativa de legislar particularmente en materia patrimonial. Un proceso parlamentario lento y no exento de debates, que duró más de veinte años, concluyó en 1971 con la reglamentación de las funciones de dicha comisión por la ley 14.040. En 1974, en la etapa inicial de funcionamiento, se nombró una subcomisión con el fin de estudiar 339 «bienes culturales arquitectónicos» a fin de considerar la conveniencia de otorgarles la protección de Monumento Histórico Nacional (MHN). Estaba integrada por Luis Bausero, W. Laroche y el arquitecto Aurelio Lucchini, delegado por la Facultad de Arquitectura en la Comisión entre 1972 y 1976 y director en ese momento del IHA de la Facultad de Arquitectura.

El trabajo de esta subcomisión, que se materializó en un informe, comenzaba definiendo el concepto de arquitectura y su alcance.⁷ Se incluían edificios en su individualidad; edificios que asociados con otros edificios y con espacios viarios, parques y jardines conforman un nuevo tipo de obra arquitectónica, que es la ciudad, y, análogamente, la ciudad que vinculada a otras poblaciones, comunicaciones territoriales y paisajes compone un

4. Gustavo Scheps, «Prólogo», en *De los Campos – Puente – Tournier*, ed. L. Alemán, P. Gatti, P. Herrera, M. Hojman, E. Nisivocchia, T. Rimbaud (Montevideo: IHA, Facultad de Arquitectura, UdelaR, 2016), 4.

5. Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo*, 12.

6. El título se toma prestado del que utilizara Carlos Real de Azúa en su célebre trabajo sobre las tres primeras décadas del batllismo.

7. El informe se encuentra en el archivo del Centro de Documentación e Información del IHA. CDI-IHA, carpeta 1.345.

tercer tipo de obra arquitectónica, el territorio. De esta concepción, que integra las diferentes escalas, se desprende la idea de que el tratamiento de un edificio compromete tanto su individualidad como el ambiente en el que se encuentra y, por ende, que una ciudad debe ser tratada como un conjunto de partes caracterizadas y asociadas.

En segundo término se precisaba cuáles eran los valores que se apreciaban para determinar la protección de un bien. Se reconocía como calidad general distintiva la representatividad del bien referida a un momento importante del desarrollo de la vida nacional, es decir, que fuera precisamente un bien cultural. No primaban en los criterios de calificación las tendencias esteticista ni historicista, de modo que, «aunque las calidades inherentes a estas dos tendencias se hallan comprendidas en la calidad cultural, más amplia que aquellas, es esta la que hemos hecho privar sobre las demás». A partir de esta concepción de *bien cultural*, se profundizaba en los criterios a tener en cuenta de acuerdo a su pertenencia a un conjunto o núcleo urbano real o potencialmente caracterizado; la importancia del bien cultural como testimonio del desarrollo del propio arte arquitectónico, fundamentalmente en el tratamiento de la forma y la concepción estructural constructiva; la peculiaridad del bien cultural de haber funcionado como escenario de hechos de dimensión histórica nacional y la condición de bien cultural excepcional «entendiendo que la rareza acentúa su valor».⁸

En tercer lugar, para determinar los valores de los bienes propuestos se utilizó una metodología rigurosa que constaba de cuatro piezas: una ficha individual de cada bien, la conformación de series de bienes en núcleos caracterizados, una planilla cronológica y de valores que permitía comparar y clasificar los bienes y, finalmente, una pieza de ubicación en el espacio con el objeto de definir los núcleos y zonas caracterizados.

La subcomisión decidió extraer de los 339 bienes una muestra de 100, a los que aplicó los criterios definidos y les adjudicó un puntaje en las categorías de análisis planteadas. Esta reducción, según expresa el informe, «permitió definir conceptos sin perder la necesaria visión de conjunto del problema, y al mismo tiempo construir un aparato apropiado a la clasificación de los bienes y experimentar el funcionamiento de este instrumento».

8. CDI-IHA, carpeta 1.345/2.

De esta primera selección, 23 bienes se ubican en un arco cronológico que abarca de 1922 a 1972. Lo integran obras tan diversas como la casa Fein, con una asignación de cuatro puntos sobre diez; el edificio de *La Tribuna Popular*, con nueve puntos, el máximo de todo el listado; la cooperativa COVIMT 1, con cinco puntos, y el reciclaje del Laboratorio de Análisis y Ensayos, con seis puntos.⁹ A su vez, se definieron algunas áreas caracterizadas, como el encuentro entre la Ciudad Vieja y la Ciudad Nueva (CV-CN) y un área dentro del barrio Peñarol.

El trabajo de la subcomisión contenía una serie de puntualizaciones respecto a cómo entendía que debería operar la Comisión de Patrimonio a partir de ese informe, pero adelantaba que existían 53 ejemplares «poseedores de valores únicos o pertenecientes a los núcleos caracterizados que hemos definido o con ambas calidades que pueden desde ya declararse protegidos por la ley». Entre estos se propusieron 10 obras que podríamos considerar dentro del universo moderno: casa de Juan Peirano, Facultad de Ingeniería, plazuela del Teatro Solís, Estadio Municipal Cerrado, Estadio Luis Tróccoli, Mercado Central, Suprema Corte de Justicia, grupo de casas COVIMT 1, sede de la Asociación de Bancarios y Laboratorio de Análisis y Ensayos.

Varios aspectos de esta selección llaman la atención. Algunas de las obras modernas a las que se les había adjudicado el mayor puntaje —garaje de Asistencia Médica, ocho puntos, y *La Tribuna Popular*, nueve puntos— no aparecen entre estos primeros 53 bienes «incuestionables». Parece claro que primó la pertenencia a núcleos caracterizados, dado que se incluye la plazuela del Teatro Solís, con solo un punto adjudicado como valor de pertenencia al núcleo caracterizado CV-CN, lo que denota una valoración menos objetual y más urbana, que atribuyó mucha importancia a la caracterización del entorno que esos bienes podrían aportar.

En 1973 Lucchini, en otro informe para la Comisión de Patrimonio, se había referido a los límites temporales dentro de los cuales ubicar los bienes que debían protegerse. Estimaba que el criterio usado por la Unesco, de cien años de antigüedad podía ser práctico, aunque consideraba «más adecuado reducir a cincuenta años y aún menos este lapso, extendiéndolo, en principio, a todas las categorías de bienes culturales, incorporando

9. La lista de obras contenía fecha, nombre de obra, proyectistas y puntaje. Los datos se reproducen tal como se consignan en la planilla original. 1922, casa de Adelina Larena de Fein y Jorge Fein, Cravotto, 4 puntos. 1929, casa de Francisco Pucci, Ruiz-Nadal, 3 puntos. 1930, casa de Pascual Barrella, s/d, 3 puntos. 1930, Fábrica de cigarrillos Barrera Hnos., Mauricio Cravotto, 5 puntos. 1930, Estadio Centenario, Scasso y Domato, 7 puntos. 1930, *Tribuna Popular*, Aubriot y Valabrega, 9 puntos. 1931, casa de Crocco, Crocco y Binachi, 3 puntos. 1931, Garaje Asistencia Médica, Vilamajó, 8 puntos. 1931, casa de Arturo Manini, Rius, 5 puntos. 1936, casa de Juan Peirano, 8 puntos. 1936-44, Facultad de Ingeniería, Vilamajó, 7 puntos. 1937, IBO (IPA), De los Campos, Puente y Tournier, 6 puntos. 1939, Barrio N.º 2, INVE, Cerro, s/d, 3 puntos. 1955, Barrio N.º 16 INVE, Veraciero e Iguá, Iglesias, 2 puntos. 1955-56, Estadio Cerrado Municipal, Viera, 7 puntos. 1956-59, Unidad de Habitación Cerro Sur, Fresnedo, 4 puntos. 1956-59, Unidad Vecinal Buceo, imm, Scarlatto, 3 puntos. 1961, Banco de Crédito, Rius, 7 puntos. 1964, Unidad de Habitación Centenario, s/d, 2 puntos. 1968, Unidad de Habitación Malvín Norte, INVE, s/d, 4 puntos. 1968, covimt 1, Schiller Sayago, Spallanzani, 5 puntos. 1968, Casa de la Asociación de Bancarios, Lorente E. y Lorente, 7 puntos. 1972, Laboratorio de Análisis y Ensayos, Lorente M. y Sprechmann, 6 puntos.

10. 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, la protección y la vigilancia del patrimonio histórico, arqueológico y artístico de los Estados americanos. CDI-IHA, carpeta 1374.

11. Laboratorio de Análisis y Ensayos, actualmente ocupada por oficinas dependientes del Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente, ubicado en Galicia y Rondeau, Montevideo. Originalmente era la Tienda Introzzi, construida en 1922 y reciclada en 1970 por los arquitectos Thomas Sprechmann y Rafael Lorente Mourelle para el Laboratorio Tecnológico del Uruguay (LATU). Suprema Corte de Justicia, actual Torre Ejecutiva, sede del Poder Ejecutivo y de la Presidencia de Uruguay, ubicada en la plaza Independencia de Montevideo. Fue objeto de un concurso en 1963 con destino a sede del Poder Judicial. El primer premio fue adjudicado al equipo de arquitectos Barañano, Blumstein, Ferster y Rodríguez Orozco. La obra comenzó en 1965, en 1989 se modificó el proyecto original, estuvo largo tiempo detenida, el proyecto fue nuevamente modificado y se finalizó en 2009.

12. Nota 337/948, IHA, carpeta administrativa 772/7-8.

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».¹⁰ Sin embargo, el arco temporal manejado en 1974 por la subcomisión fue más amplio aún: comenzaba en la época colonial y llegaba hasta sus propios días.

Es significativo, además, que entre los bienes contemporáneos se incluyera, por ejemplo, el Laboratorio de Análisis y Ensayos, sin terminar en ese momento las obras del reciclaje, y la Suprema Corte de Justicia, que estaba en proceso de obra y demoraría muchos años en ser terminada.¹¹ La inclusión de este último caso se podría justificar ya sea en función de la importancia adjudicada a su pertenencia al núcleo caracterizado CV-CN —aquí cobra significado la inclusión de «potencialmente caracterizado» al definir un núcleo caracterizado— o de una alta valoración del proyecto presentado al concurso. En cualquier caso, se trata de una situación inédita al proponer la protección de una idea, de una prefiguración de arquitectura, que planteaba un paréntesis con relación a cuáles serían los valores que finalmente alcanzaría su materialización. En efecto, el proyecto evaluado por la subcomisión fue reformulado por lo menos dos veces, y lo que finalmente se construyó difiere sustancialmente del original.

Existe un fuerte vínculo entre las ideas de patrimonio y la historiografía arquitectónica de cada momento. Lucchini concebía la historia de la arquitectura «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», y así lo explicitaba cuando propuso la transformación del Instituto de Arqueología en Instituto de Historia de la Arquitectura.¹² Con una concepción afín a la historiografía operativista, Lucchini actuaba como contemporáneo de los hechos que pretendía validar, lo que denotaba la tensión constante entre la operación historiográfica y la selección del patrimonio.

Desde el punto de vista de la protección del corpus moderno, parecería que el resultado de todo ese proceso embrionario fue el nombramiento, en 1975, de solamente dos edificios como MHN:

FIGURA 1. LISTADO, CLASIFICACIÓN Y SEÑALAMIENTO DE BIENES A PROTEGER. AURELIO LUCCHINI, LUIS BAUSERO Y W. LAROCHE. INFORME DE LA SUBCOMISIÓN SOBRE EL ESTUDIO DE UN CONJUNTO DE BIENES CULTURALES ARQUITECTÓNICOS CONSIDERANDO LA CONVENIENCIA DE OTORGARLES LA PROTECCIÓN DE LA LEY 14.040. 1974

la Facultad de Ingeniería y la Aduana de Montevideo.¹³ Esta última no había integrado el universo de bienes considerados por la subcomisión. Ninguno de los otros edificios modernos incluidos en el grupo de los 100 o en el grupo más reducido de 53 fue declarado MHN en ese momento ni en los años siguientes. Probablemente la dictadura militar instaurada en el Uruguay a partir de 1973 actuó de freno al envión inicial producido por la ley 14.040 y al trabajo de la subcomisión.

De este proceso surge que la valoración de la arquitectura moderna en Uruguay, aunque tímida, ha sido paralela a la generación de legislación y figuras jurídicas para la defensa, protección y conservación de bienes patrimoniales. Puede afirmarse también que nuestro país comenzó tempranamente el reconocimiento de los valores culturales de la producción del siglo XX en comparación con el contexto internacional, aunque ese proceso haya quedado estancado por muchos años. En efecto, la organización internacional Docomomo fue fundada en 1988¹⁴ y recién en 1996 Unesco incluyó tres obras modernas en la Lista de Patrimonio Mundial.¹⁵ De la misma forma, puede afirmarse que en Uruguay el interés no estuvo dirigido solamente a objetos arquitectónicos de la modernidad, y que se introdujeron precozmente aspectos novedosos en las formas de entender las dimensiones patrimoniales urbanas y territoriales.

Otros actores a escena

Un decreto de desafectación de monumentos históricos impulsado por la dictadura en 1979 y un proceso acelerado de demoliciones, fundamentalmente en la Ciudad Vieja, derivado de un *boom* de la construcción, sirvieron de impulso para la conformación del Grupo de Estudios Urbanos. Liderado por Mariano Arana, este grupo llevó adelante una defensa de la memoria histórica de la ciudad y de su patrimonio. Su accionar funcionó como detonador, entre otras cosas, de la creación en 1982 de la Comisión Especial Permanente de Ciudad Vieja. Ya en democracia, surgieron otras comisiones para actuar en distintas áreas de la ciudad: en 1990 la de Pocitos y Carrasco-Punta Gorda y en 1991 la del Prado. Este proceso, que ha continuado vigente hasta hoy, retomó los con-

13. Facultad de Ingeniería, 1936-1953, arquitecto Julio Vilamajó; fue declarada MHN por resolución 1397/975, del 2/9/1975. Aduana de Montevideo, 1923, arquitecto Jorge Herrán; fue declarada MHN por resolución 1397/975, del 2/9/1975.

14. Docomomo (Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement) es una organización internacional creada para la defensa y la tutela del patrimonio arquitectónico moderno por los arquitectos holandeses Hubert-Jan Henket y Wessel de Jonge.

15. Se trata de la ciudad de Brasilia con su trazado y edificios públicos, la Bauhaus y sus sitios en Weimar y Dessau, y el cementerio Woodlands en Estocolmo.

ceptos de *áreas caracterizadas* que Lucchini había formulado tempranamente en la década de 1970 y que aparecieron reflejados en el informe de la subcomisión. En 1990 se creó la Unidad para la Protección del Patrimonio Edilicio, Urbanístico y Ambiental de Montevideo, con el cometido, entre otros, de coordinar acciones con las comisiones especiales permanentes.

Como parte de este proceso en 1983 se realizó el Inventario de Ciudad Vieja, que constituyó el primero de este tipo en Uruguay. El grupo ejecutor responsable estuvo formado por Antonio Cravotto, Mariano Arana, Miguel Ángel Odriozola y María del Carmen Queijo, todos ellos actores relevantes en la temática patrimonial en el Uruguay del último tercio del siglo XX. Si bien el inventario constituye un punto de inflexión en la defensa y la valoración del patrimonio construido en Uruguay y revela la integración de aspectos urbanos, ambientales y socioeconómicos que configuraban una visión integral y actualizada del tema, tenía implícita una concepción asociada a la crisis ideológica de la modernidad a escala mundial. La defensa del valor histórico de la ciudad conllevaba un pensamiento crítico hacia la arquitectura moderna, indiferente a su entorno, y ponía el acento en la arquitectura ecléctica del siglo XIX. La posmodernidad «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».¹⁶ Así, la arquitectura moderna no fue el objeto privilegiado de protección por estos años, aunque algunos de los principales operadores, como Arana y Odriozola, cultivaban un concepto de patrimonio arquitectónico que admitía lo colonial, el eclecticismo y también las buenas obras modernas. La adjudicación de grados de protección bajos a algunos excelentes ejemplos de arquitectura moderna en el inventario de la Ciudad Vieja visibiliza esta cuestión.

Con la restitución democrática en el país, Arana retomó sus actividades docentes en la Facultad de Arquitectura y fue nombrado director del IHA en 1986.¹⁷ A la vez, asumió la presidencia de la Comisión de Patrimonio entre 1985 y 1989. Él mismo ha destacado de esta labor «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

16. Cecilia Ponte y Laura Cesio, *Arquitectura y patrimonio en el Uruguay. Proceso de inserción de la arquitectura como disciplina en el patrimonio* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, UdelAR, 2008), 89.

17. Mariano Arana comenzó su carrera académica en 1960, como docente de la cátedra de Historia de la Arquitectura Moderna y Contemporánea. A partir de 1963 se integró como investigador en historia de la arquitectura nacional en el IHA. Llegó a ser grado 5, catedrático de Introducción a la Historia de la Arquitectura y director del IHA. También fue docente de Anteproyecto de Arquitectura. Publicó varios trabajos de investigación con centro en la arquitectura moderna uruguaya.

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

19. Edificio Centenario, 1929, De los Campos, Puente y Tournier. Edificio Juncal, 1933-36, Vilamajó. Anexo Confitería Americana, 1944, Vilamajó. Vivienda Casabó, 1925, Vilamajó. Vivienda Yriart, 1927, Vilamajó. Banco República General Flores, 1929, Vilamajó. Vivienda Vilamajó, 1930, Vilamajó. Escuela Experimental de Malvín, 1927, Scasso. Vivienda Payssé, 1954, Mario Payssé Reyes.

20. Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, UdelaR), 1970.

21. Decreto de la Junta Departamental de Montevideo 26864, del 5/10/1995.

22. Banco de Seguros, de Arbeleche y Dighiero; ancap, Cines Plaza y Central y estación de servicio ancap Carrasco, de Lorente Escudero; Confitería La Americana, de Carlomagno, Bouza y González Fruniz; Anexo Confitería La Americana, Centro de Almaceneros Minoristas, brou Gral. Flores y vivienda Costemalle, de Vilamajó; Palacio Díaz, de Vázquez Barrière y Ruano; Palacio Municipal y Hotel Rambla, de Mauricio Cravotto; Caja de Jubilaciones, de Arbeleche y Canale; Banco de Previsión Social, de Chappe y Payssé; Hospital de Clínicas y vivienda Maya y Silva, de Surraco; Escuela Experimental de Malvín y Hotel Miramar, de Scasso, y Torre de los Homenajes del Estadio Centenario, de Scasso >>

de cultura del sarcófago sobre todo lo que es el patrimonio».¹⁸ Bajo su gestión fueron declarados como MHN los edificios *Centenario* y *Juncal*, la sede del Jockey Club, la Confitería Americana, la vivienda Casabó, la casa Yriart, la agencia Gral. Flores del Banco de la República, la vivienda Vilamajó, la Escuela Experimental de Malvín y la vivienda Payssé:¹⁹ diez exponentes de la mejor arquitectura moderna uruguaya correspondientes a la primera fase de las llamadas *modalidades renovadoras* en el país. Excepto la vivienda Payssé, que es de 1954, las restantes obras se construyeron entre 1925 y 1944, y seis de ellas son de autoría de Vilamajó. No es de extrañar por cuanto Arana fue el colaborador principal de la investigación sobre Vilamajó que llevó a cabo Lucchini y que se materializó en un texto de referencia para la cultura arquitectónica uruguaya.²⁰ Este conjunto de monumentos históricos constituyó el primer reconocimiento cuantitativamente importante a un cuerpo patrimonial moderno protegido por ley.

Como intendente de Montevideo a partir de 1995, por dos períodos consecutivos, Arana implementó el Plan de Ordenamiento Territorial de Montevideo y los planes especiales de él derivados, y promovió una serie de medidas que muestran su permanente atención a los temas urbanos y patrimoniales. Una de las primeras acciones, en 1995, fue la creación de la figura de *bien de interés municipal*.²¹ La primera declaratoria determinó 65 bienes, de los cuales 32 corresponden a obras modernas.²² El IHA, financiado por el Fondo Capital, realizó un trabajo de valoración crítica de cada uno de estos edificios. Nuevamente, la gran mayoría de las obras responden al primer período de instalación de la modernidad en el Uruguay, momento que, por otra parte, había sido objeto de estudio de Arana en *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*, trabajo realizado con Lorenzo Garabelli y publicado en 1991.²³

Los autores de estos edificios que fueron protegidos pertenecen a la generación de arquitectos que Arana, Livni y Garabelli entrevistaron durante casi una década, cuyos resultados fueron publicados en la *Revista Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y posteriormente recogidos en un libro.²⁴ Algunas de estas obras coinciden con las que Arana había promovido para MHN cuando integró la Comisión, como la Confitería Americana y el Banco República de Gral. Flores, de Vilamajó, y la Escuela Experimental de Malvín, de Scasso, que adquirieron así una

doble protección, la nacional y la municipal. También muchas de ellas integraban la lista elaborada por Lucchini, Bausero y Laroché en 1974, como el Estadio Centenario y el Instituto de Profesores Artigas. Con una distancia de casi veinte años, Arana intendente dialogaba con Lucchini, su maestro en investigación de historia de la arquitectura, fijando ciertos consensos disciplinares sobre la valoración de la arquitectura moderna en Uruguay.

A partir del 2000, la Intendencia de Montevideo puso en marcha los planes especiales de Ciudad Vieja, Prado, Pocitos y Carrasco-Punta Gorda, en el marco de los cuales se realizaron inventarios patrimoniales. Por ser áreas de importante concentración de arquitectura moderna, esta fue una nueva oportunidad para la emergencia del patrimonio moderno. Con concepciones renovadas, los repertorios se expandieron a partir de ciertos valores epocales que habían cambiado y de nuevos actores en la escena patrimonial.²⁵ En efecto, una generación más joven llevó adelante esos inventarios, como es el caso de William Rey Ashfield y Andrés Mazzini, también vinculados al IHA en su rol docente, que recogieron las experiencias anteriores —Ciudad Vieja, Colonia, Barrio Reus Norte, Aguada— e incorporaron aspectos novedosos.

En este marco, en 2005 se incluyeron en la lista de bienes de interés municipal diez edificios de vivienda colectiva ubicados en la zona de Pocitos, así como las obras plásticas incorporadas en ellos. Están representados algunos ejemplos y arquitectos que la historiografía ya había consagrado, como el edificio *El Pilar*, de García Pardo, junto con nuevos ejemplos y nombres pertenecientes a otras generaciones de arquitectos, como el edificio *Atalaya*, de Cardoso Guani, Villegas Berro y Butler Sudrier.²⁶ Tal como señalara Rey Ashfield: «Este nuevo marco normativo surgido a partir de los planes de ordenamiento territorial en las áreas específicas mencionadas, así como también las declaratorias realizadas en términos más aislados, parecerían expresar un reconocimiento claro de la comunidad y de la administración hacia esas arquitecturas modernas».²⁷

Este recorrido por las últimas décadas del siglo XX evidencia cómo se transitó de una ampliación de contenidos en los años ochenta, acompañada a la historiografía culturalista y asociada a la crisis ideológica de la modernidad, a un cambio de actitud hacia el fin del milenio que, en el campo de la arquitectura,

>> y Domato; vivienda Defey, de Defey; vivienda Barreira y Palacio de la Luz, de Fresno; vivienda Crespi, de Crespi; vivienda Souto, de Gómez Gavazzo; vivienda en Tomás Diago y Colonia de Vacaciones, de Muñoz del Campo; vivienda Leborgne, de Leborgne; edificio El Mástil, de Vázquez Barrière y Ruano; Yatch Club, de Crespi y Herrán; vivienda Sierra Morató, de Sierra Morató; Instituto de Profesores Artigas, de De los Campos, Puente, Tournier, y Urnario N.º 2 de Bayardo.

23. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, IHA, Facultad de Arquitectura, 1991).

24. En 2016 el IHA publicó en dos volúmenes una recopilación de esas entrevistas, incluyendo algunas que nunca habían salido a la luz. Véase Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni, *Entrevistas* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, SAU, 2016).

25. El inventario de Ciudad Vieja estuvo a cargo de un equipo encabezado por Federico Bervejillo; el de Pocitos, por William Rey Ashfield; el de Carrasco-Punta Gorda, por Andrés Mazzini, y el del Prado, por Lina San Martín.

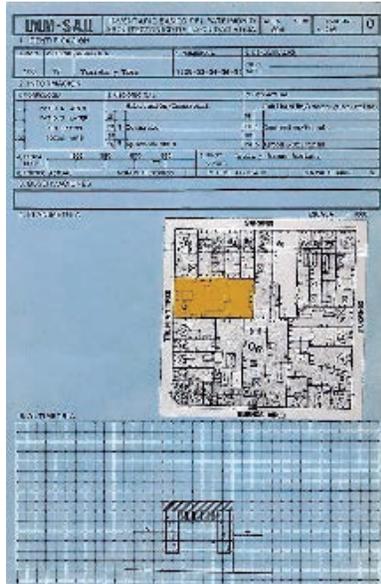


FIGURA 2. FICHA DEL PADRÓN N.º 4285, INVENTARIO DE CIUDAD VIEJA 1983 Y 2000

26. Decreto de la Junta Departamental de Montevideo 31.496, del 17 de octubre de 2005. Incluye: *Malecón*, de Humberto Delfino y Vicente Grucci Ramos; *El Pilar*, de Luis García Pardo y A. Sommer Smith; *Positano*, de Luis García Pardo y A. Sommer Smith (incluye los jardines diseñados por Burle Marx, la escultura de Germán Cabrera y el mural de Lino Dinetto); *Gilpe*, de Luis García Pardo (incluye el mural de Vicente Martín); *Martí, Guayaquí y Panamericano*, de Raúl Sichero; *Atalaya*, de Cardoso Guani, F. Villegas Berro y Butler Sudrier; *Mónaco*, de F. Villegas Berro y Jones Odriozola, y *Pocitos*, de Walter Pintos Risso, con mural de Guillermo Botero.

27. Rey Ashfield, *Arquitectura moderna en Montevideo*, 308.

28. La lista fue elaborada por Laura Cesio y Paula Gatti con la colaboración de Andrés Mazzini y Cecilia Ponte.

questionó la defensa indiscriminada de lo antiguo y, admitiendo ciertas orfandades, permitió la inclusión de repertorios más cercanos en el tiempo. De modo similar, las lógicas de valoración de algunas arquitecturas en determinados momentos se encuentran estrechamente asociadas a los paradigmas estéticos predominantes. En ese sentido, en el Uruguay de fines de siglo XX y comienzos del XXI se puede reconocer una coincidencia entre el gusto por la arquitectura minimalista y la asunción de un cambio de paradigma estético, con el giro de la mirada patrimonialista hacia modalidades arquitectónicas pertenecientes a la segunda fase de la modernidad en Uruguay y asociadas por la crítica al denominado *estilo internacional*.

Continuidades y mutaciones

En octubre de 2004 el IHA elevó al Consejo de la Facultad una lista de bienes de gran interés de la arquitectura moderna uruguaya que, a su juicio, merecían ser protegidos.²⁸ El Consejo, ha-

ciendo suya la lista y el informe que la acompañaba, la envié a la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación y a la Unidad de Patrimonio de la Intendencia de Montevideo, a los efectos de que consideraran las protecciones sugeridas. El IHA señalaba que, entendiendo la arquitectura en su sentido más amplio, en los ejemplos seleccionados se incluían no solo edificios, sino también trazados, ámbitos urbanos, espacios públicos, monumentos y obras de arte incorporadas a la arquitectura. Las obras se presentaban ordenadas por departamentos, por programas arquitectónicos y por fecha. Cada caso contenía una ficha con información básica y una sugerencia de protección. El empleo de distintas figuras de protección patrimonial se explicaba «en el entendido de que no todas las obras que se integran en este listado poseen el mismo significado y valor patrimonial, y que la declaración de Monumento Histórico Nacional (MHN) es muy rígida y muchas veces condiciona en forma excesiva las posibilidades de actuación sobre los bienes así declarados».²⁹

Esta iniciativa, 30 años después del informe de la subcomisión que integró Lucchini como director del IHA, proponía 81 bienes ubicados en el departamento de Montevideo y 63 en el interior, en un arco cronológico que abarcaba desde 1917 hasta 1998.³⁰ La mayor concentración estaba dada en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, cuestión que se explica, entre otros factores, por cuanto la mayoría de las obras modernas protegidas hasta ese momento correspondían al período entre 1925 y 1940. Más allá de que desde el punto de vista temporal se abarcara prácticamente todo el siglo XX, lo que denota una concepción que tensa los límites del desarrollo de la arquitectura moderna en Uruguay manejados por la historiografía uruguaya hasta ese momento, la lista presentaba otras cuestiones conceptualmente novedosas.

Por un lado, integraba desde modalidades modernistas — como el caso del edificio de Pablo Ferrando en la Ciudad Vieja de Montevideo— hasta la arquitectura contemporánea —representada por la plaza 1.º de Mayo o el Memorial de los Desaparecidos—. Con una mirada amplia, el conjunto se manifiesta como representativo de las distintas modalidades que la arquitectura moderna ha generado en el Uruguay. Por otro lado, por primera vez se desbordaba el territorio capitalino para considerar el Uruguay en su

29. CDI-IHA, carpeta administrativa, año 2004.

30. Los bienes del interior se repartían de la siguiente manera: 7 en Canelones, 12 en Colonia, 1 en Lavalleja, 37 en Maldonado, 1 en Río Negro, 4 en Rocha, 7 en Salto, 1 en San José, 2 en Tacuarembó y 1 en Treinta y Tres.

conjunto, aunque Montevideo tuviera un número significativamente mayor de obras. No solo se incluyeron los departamentos más desarrollados y las ciudades más ricas —como las del litoral este y oeste—, sino también del centro del país y zonas rurales, donde existen arquitecturas modernas de valor universal, como los silos horizontales de Eladio Dieste en Vergara, lo que a su vez integró programas industriales al universo patrimonial.

Además, extendiendo la concepción objetual de patrimonio a una escala mayor, se consideraban trazados como el de Villa Serrana o la expansión de La Paloma. Si bien los conceptos de *áreas urbanas caracterizadas* de las décadas del setenta y ochenta, la declaratoria como MHN de la Rambla de Montevideo en 1986 o la protección del trazado de Ciudad Vieja en el Plan Especial de la zona constituyen antecedentes que no se pueden desconocer, la propuesta iba más allá, para considerar aspectos territoriales y paisajísticos de otra dimensión, aproximándose a la idea de *paisajes culturales*. Integraba asimismo consideraciones históricas y simbólicas, dado que estos trazados representan políticas de desarrollo turístico significativas en Uruguay y constituyen, junto con Punta Ballena, los únicos ejemplos concretados de propuestas urbanísticas modernas en Uruguay.

Algo semejante ocurre con la consideración de las autorías. Se trasciende la idea de los «grandes nombres» de la arquitectura, de los «arquitectos destacados» a los que refería el informe de Lucchini sin explicitar por qué lo eran, para considerar otros que la historiografía había dejado de lado y cuyas obras, por ende, estaban huérfanas de protección y reconocimiento, pese a que algunas presentan valores muy significativos. Arquitectos constructores, desarrolladores «de segundo orden» ingresaron así a la consideración patrimonial. Por supuesto, no tiene el IHA el mérito exclusivo en este sentido. Desde la década de 1990, arquitectos y constructores como Bello y Reborati, Sichero, Pintos Risso, Villegas Berro y otros fueron puestos en valor por publicaciones y por los inventarios derivados de los planes especiales en Montevideo, particularmente el de Pocitos.³¹

Pero transitoriamente se produjo un silencio sobre esta propuesta, quizás olvidada en los cajones de algunos organismos públicos, hasta que volvió a aflorar en la memoria disciplinar cuando en mayo de 2011 se produjo la demolición de las casas

31. Algunas publicaciones del IHA, como *Bello y Reborati: La actividad inmobiliaria y la expansión urbana de Montevideo*, así como las revistas, guías y monografías de Elarqa, son ejemplo de ello.

Martirena Dighiero, en la calle Ponce, proyectadas por Román Fresnedo Siri. La Facultad de Arquitectura organizó una actividad con estudiantes que denominó «El último croquis». Mientras las cornisas fresnedianas caían, estudiantes y docentes se congregaron para registrar por última vez, y en pleno proceso de demolición, «las calidades que merecieran la atención de sucesivas generaciones de estudiantes de arquitectura».³² La actividad promovía la sensibilización de estudiantes y público en general sobre cómo se procesan los cambios en la ciudad y cómo se valoran y gestionan los bienes culturales. Como señaló Pablo Kelbaskas: «El último croquis hizo evidente que lo que se pierde no es solo una construcción histórica y que otras dimensiones del objeto están implicadas, incluso la de material didáctico. Lo que se pierde también es la posibilidad de aprender en el futuro; lo que se pierde es una lección de arquitectura». La Facultad logró atraer la atención de medios de comunicación radiales y televisivos, que entrevistaron a profesores del IHA, entre otros.³³ En este contexto, el Instituto volvió a la carga con el listado de 2004, y al enviarlo nuevamente al Consejo, en junio de 2011, señaló que lamentablemente algunos de los bienes incluidos en él no habían sido debidamente protegidos (casas Martirena-Dighiero, Solana del Mar, entre otros) y «hoy se encuentran en proceso de demolición y/o gravemente alterados».

En 2013 hubo un cambio de dirección en la Unidad de Protección del Patrimonio de la Intendencia de Montevideo. Asumió como director Ernesto Spósito, quien propuso la protección a nivel departamental de los bienes de Montevideo incluidos en el listado de 2004. El proceso culminó en 2015 con la declaratoria de *bien de interés departamental* de 106 edificios modernos de Montevideo, lo que cristalizaba la propuesta del IHA once años después.³⁴ También en 2015, la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) solicitó al IHA una lista de 100 edificios modernos de valor en todo el Uruguay, para considerar su declaratoria como MHN. Se constituyó un equipo que recorrió 58 ciudades, 7000 kilómetros, y detectó más de 800 bienes modernos que a su juicio merecían ser tenidos en cuenta.³⁵ Constituyó el mayor relevamiento de arquitectura moderna uruguaya realizado hasta el momento, por el número de exponentes y porque se extendió por todo el territorio.³⁶

32. Pablo Kelbaskas, «El último croquis: Actividad de Facultad frente a las viviendas Martirena-Dighiero del Arq. Fresnedo Siri», *Patio* (29 de mayo de 2011), <http://www.fadu.edu.uy/patio/?p=10004> (consultado el 29 de junio de 2019).

33. Varios medios de comunicación entrevistaron a los profesores Andrés Mazzini y Laura Cesio.

34. Decreto de la Junta Departamental de Montevideo 35.639, del 31 de agosto de 2015.

35. El equipo estaba integrado por Laura Cesio como responsable, Mariana Alberti, Christian Kutscher, Santiago Medero y Mariana Ures. Como ayudantes, Daniela Fernández, Elina Rodríguez y Juan Salmentón.

36. En la década de 1960, Lucchini, como director del IHA, envió a un joven Arana a recorrer el interior y recabar información sobre obras de arquitectura de valores significativos. El producto obtenido, que se conserva en el archivo del IHA, fue un informe por cada ciudad con una lista de contactos y de obras de interés de todos los tiempos. Si bien inédito y de gran valor, este trabajo es muy acotado, pues solo se recorrieron unas pocas capitales departamentales.

Pero quizás el aporte más relevante de ese trabajo es que generó un cuerpo de conocimientos novedoso, al poner en escena un número significativo de arquitecturas que no habían sido señaladas, relacionadas por una serie de parámetros. En el informe final, titulado *Modernos*,³⁷ se señala que, atendiendo a la complejidad que implican los conceptos de *arquitectura moderna* y de *patrimonio*, se decidió trabajar con 800 casos y no restringirse al número solicitado por la CPCN. Esta cantidad ya había implicado una selección, porque se habían dejado fuera muchos ejemplos identificados. A partir de ese universo se asignaron diferentes figuras de protección, sin desechar los casos que se entendía no alcanzaban el grado máximo.

El trabajo se condensó en una nómina de 123 bienes propuestos para MHN y otra por cada uno de los 19 departamentos. En primer lugar, se consignaban los bienes que ya tenían protección nacional o departamental y luego los que se proponían como *monumento histórico nacional*, *bien de interés departamental*, *bien de interés patrimonial* y *conjunto de interés patrimonial*. Estas dos últimas figuras constituían también una novedad, dado que hasta entonces no existían. Se explicaba con claridad la valoración que llevaba implícita la selección propuesta, cuando se señalaba, entre otras cuestiones:

Este conjunto de obras modernas se puede mirar como una constelación de universos análogos, cada uno de los cuales tiene implícita una multiplicidad de cruces posibles: los departamentales, los programáticos, los temporales, los públicos, los privados, los de autores. No es la propuesta de un listado sino de un sistema de relaciones abierto, en construcción permanente, producto de un momento del pensamiento y por tanto cambiante, histórico e historizable.³⁸

La CPCN decidió realizar cinco declaratorias para el Día del Patrimonio 2015: Liceo 3 de Montevideo, Dámaso Antonio Larrañaga; liceo 1 de Florida, Brig. Gral. Manuel Oribe; Liceo Agustín Urbano Indart Curuchet, de Rosario; Club San José y Cooperativa 25 de Mayo, en 25 de Mayo (Isla Mala), Florida. En opinión de la Comisión, un conjunto pequeño podía difundirse mejor para que fuera apropiado por la sociedad y, en particular, por los colectivos que sustentan y dan vida a los propios edificios, de mane-

37. IHA, *Modernos*.

38. IHA, *Modernos*.

ra de sostenerlos a través de un correcto mantenimiento y uso. Desde el IHA se pidió que la elección fuera representativa de los distintos aspectos que el trabajo recogía. Valen como ejemplo de ello los liceos seleccionados en esta instancia. Son parte de una producción arquitectónica moderna, muy destacada tanto en cantidad como en calidad: «[...] tienen un significado particular para las comunidades, que va más allá de lo tangible. Los tres ejemplos seleccionados representan a su vez distintos momentos de la arquitectura moderna, fueron diseñados por arquitectos sobresalientes en la obra pública y privada, y se distribuyen en localizaciones muy diversas».³⁹

En una comparación entre la propuesta de 2004 y la de 2015 del IHA, se pueden encontrar varias continuidades conceptuales. Se incluye una gran diversidad de modalidades dentro de lo que se considera *arquitectura moderna*; el período cronológico es muy amplio; se abarca todo el territorio nacional; si bien priman los edificios, la inclusión de otras escalas permite concluir que definitivamente se ha trascendido el concepto de *patrimonio objetual* y, en el mismo sentido, la idea de los grandes nombres y las grandes obras. Entre 2004 y 2015, ya sea por iniciativa propia o trabajando en conjunto con los organismos públicos encargados de la protección de nuestro patrimonio, el IHA fue un actor determinante en la puesta en valor y la definitiva protección legal del patrimonio moderno. Recogía así una línea de larga duración, originada en el accionar de Lucchini en los primeros años setenta y continuada a través de la figura de Arana.

Esa acción tenía como base la generación de conocimiento nuevo que se dio en paralelo, no solo en el propio Instituto sino también en toda la comunidad académica. En efecto, en esta etapa la Facultad estimuló a sus docentes para que cursaran estudios de postulación y consolidó su oferta de posgrados, lo que permitió contar con un importante número de tesis cuyo objeto de estudio se enfocaba en la producción moderna y sus actores.⁴⁰ Al mismo tiempo, impulsó diversas líneas editoriales de carácter permanente, que permitieron difundir esos trabajos y generaron nuevos objetos de estudio. Es el caso del ciclo de exposiciones itinerantes y los catálogos que las acompañan, centradas en la figura de destacados arquitectos uruguayos del siglo XX, que el IHA lleva adelante en forma ininterrumpida desde 2009.⁴¹

39. IHA, *Modernos*.

40. Entre otras, deben destacarse: *17 registros. Facultad de Ingeniería, de Julio Vilamajó*, tesis doctoral de Gustavo Scheps; *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*, tesis doctoral de William Rey; *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, tesis doctoral de Jorge Nudelman; *Raúl Sichero Bouret. Arquitectura moderna y calidad urbana*, tesis doctoral de Pablo Frontini; *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay, 1950-1965*, tesis de maestría de Mary Méndez; *Monumentalidad y transparencia. La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos de Idelfonso Aroztegui, 1946-1957*, tesis de maestría de Santiago Medero.

41. Juan Antonio Scasso, 2009; Luis García Pardo, 2012; Román Fresnedo Siri, 2013; Idelfonso Aroztegui, 2014; Justino Serralta y Carlos Clénot, 2015; De los Campos, Puente y Tournier, 2016; Arbeleche y Canale, 2017, y Surraco, en 2018, Mazzini y Albanell en 2019.

42. El equipo editor de contenidos temáticos fue el mismo que realizó *Modernos*. Estaba integrado por Laura Cesio (responsable), Mariana Alberti, Christian Kutscher, Daniela Fernández, Santiago Medero, Elina Rodríguez y Juan Salmentón.

43. En ella han escrito William Rey y Florencia Santiago sobre Otaegui (n.º 269, pp. 53–58), Alberto de Betolaza sobre Garrasino (n.º 270, pp. 41–47), Laura Alemán sobre Vignola (n.º 270, pp. 49–56) y Ana Grasso sobre Barbieri (n.º 271, pp. 31–35).

44. Se realizaron las siguientes retrospectivas: Francisco Villegas Berro, 2009; José Schepps y Nelly Grandal, 2010; Miguel Cecilio y Mario Spallanzani, 2011; Guillermo Gómez Platero y Rodolfo López Rey, 2012; Carlos Careri, 2013; Ariel Cagnoli, Arturo Silva Montero y Alberto Valenti, 2014; Joel Petit de la Villeon, 2015. Posteriormente fueron compiladas en una publicación: William Rey, Laura Alemán y Mary Méndez, *Entrevistas edición especial. Volumen 3* (Montevideo: FADU–UdelaR, 2018).



FIGURA 3. DEMOLICIÓN CASAS MARTIRENA DIGHIERO, 2011

La R, Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU), constituyó otro vehículo de difusión de estas líneas de investigación. Por ejemplo, en el número publicado en 2016, que se tituló «Invisible»,⁴² la selección de los casos analizados en los tres artículos centrales —Lucas Ríos Demalde en Tacuarembó, Carlos A. Rodríguez Fosalba en Salto y el estudio Basil-Viola en Minas— respondió a la voluntad de dar a conocer la obra moderna del interior con mayor profundidad, haciendo visibles trayectorias poco conocidas y no incluidas en la historiografía uruguaya hasta ese momento. En el mismo sentido, la revista *Arquitectura* incorporó en 2013 una sección titulada «Apuntes de cátedra», dirigida a analizar la obra de arquitectos modernos que trabajaron en el interior del país.⁴³ Por su parte, la cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional organizó entre 2009 y 2015 una serie de retrospectivas con el objetivo de difundir la trayectoria de arquitectos cuya actividad estuvo enmarcada entre 1950 y 1980, las que luego fueron compiladas en una publicación.⁴⁴ Con el mismo espíritu, desde 2015 el IHA realiza anualmente el curso Arquitectos Uruguayos. La participación de distintos equipos en eventos internacionales, como la Bienal de Venecia o la exposición *Latin America in Construction* en el MoMA, también sirvió de excusa para exploraciones vinculadas a la temática.⁴⁵

fragmentaria y con matices en los enfoques, se puede reconocer la construcción permanente de relatos sobre la arquitectura moderna en Uruguay. Quizás por una mayor distancia de los propios hechos, estos relatos habilitaron nuevos giros historiográficos, que pusieron en crisis algunas visiones anteriores y aportaron nuevas perspectivas en la relación intrínseca entre pensamiento arquitectónico y patrimonio.

Los inventarios de Ciudad Vieja como metonimia de la valoración de la arquitectura moderna en Uruguay

En 2010, a iniciativa del secretario de la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja, Ernesto Spósito, se suscribió un convenio entre la Intendencia de Montevideo y la Facultad de Arquitectura para la revisión del inventario de la Ciudad Vieja. Realizado en conjunto entre el equipo técnico de la Comisión y el IHA, este constituyó otro punto de inflexión.⁴⁶ Por un lado, porque significaba una revisión en un lapso de tan solo 10 años, lo que lo convirtió en el único inventario del Uruguay realizado tres veces.⁴⁷ Por otro lado, porque presentaba algunas innovaciones con respecto a los anteriores. Un recorrido por esas innovaciones permite ingresar en el análisis del concepto de *patrimonio* en el Uruguay contemporáneo y, a través de algunos ejemplos concretos, ver la evolución de la valoración y la protección de la obra moderna.

Este inventario estuvo pensado desde el origen como un producto *web*, que puso en manos del conjunto de la ciudadanía la totalidad de la información. En este sentido, es un ejemplo de acceso a la información pública que por unos años fue único en el mundo. El hecho de ser un instrumento de gran difusión, sencilla accesibilidad y fácil actualización expresa el concepto de *patrimonio de todos y para todos*. Por otra parte, sumados a las fichas de padrones, tramos y espacios, se incluyeron la explicitación de los criterios de valoración y las referencias, con la explicación de los términos técnicos utilizados, a fin de que la información sea accesible a expertos y legos.

Una amplia bibliografía hace evidente el proceso investigativo y el respaldo conceptual de los juicios que allí se expresan. Es

^{46.} Por la CEP-CV el responsable fue el Arq. Ernesto Spósito y por el IHA, la Arq. Laura Cesio.

^{47.} El primer inventario de Ciudad Vieja se realizó en 1983 y el segundo en 2000, en el marco del Plan Especial.

decir, por primera vez se explicita el cuerpo de ideas que respalda el inventario. Por primera vez también se registra el patrimonio arqueológico e inmaterial, y cada bien se relaciona con su entorno urbano inmediato mediante una serie de valoraciones destinadas a ver el objeto y el todo en una relación constante. Cada padrón está vinculado al Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora de Ciudad Vieja, al Sistema de Información Geográfica de la Intendencia de Montevideo —donde figura información urbanística completa referida al bien— y a Google Earth, con el propósito de permitir la relación con componentes urbanísticos y territoriales. Todos estos aspectos innovadores revelan una concepción de inventario y de patrimonio que supera la valoración objetual, la sumatoria de unidades patrimoniales individuales e incluso la idea de *área caracterizada* como una isla en la ciudad. Pretende establecer una serie de relaciones complejas que permitan detectar cualidades estructurales y componentes territoriales, a la vez que tramos, bienes y molduras.

A los aspectos originales reseñados se puede sumar que es inclusivo y acumulativo, pues no hace *tabula rasa* con los inventarios anteriores, sino que incorpora los aspectos más relevantes de sus antecedentes —imágenes, valoraciones, información y grados de protección—, lo que permite ver los cambios, las evoluciones y las permanencias. La posibilidad de acceder a la información del inventario de 1983, 2000 y 2010 en forma simultánea, además de habilitar multiplicidad de cruces y lecturas posibles, transforma el contenido en fuente para historiadores y estudiosos de distintas disciplinas. La herramienta así concebida permite analizar cómo fue el tránsito de la valoración del patrimonio moderno de la Ciudad Vieja en los 27 años que separan el inventario de 1983 del de 2010. Apelando a un ejemplo como la Asociación de Despachantes de Aduana,⁴⁸ se puede observar que primero fue catalogado como grado 3, entendiendo que constituía un bien destacado, que justificaba la conservación sus elementos significativos. Sin embargo, en 2000 se le adjudicó grado 2, el cual implica una protección ambiental que permite transformar el bien y hasta incluso demolerlo. En 2010 fue elevado a grado 4, la máxima protección posible en un área patrimonial en Montevideo. La valoración de 2010, que justifica el grado de protección asignado, es contundente:

48. Se trata del edificio del antiguo Banco del Plata, proyectado por Antonio Bonet en 1963.

Excelente edificio que resuelve muy sagazmente una vinculación visual entre las dos calles a las que enfrenta, permitiendo nuevas perspectivas de la fachada lateral del Palacio Taranco desde la calle Zabala. Su imagen moderna de arquitectura liviana lo integra correctamente a los dos tramos en los que se inserta, continuando con la alineación y altura similar a la de sus linderos, retomando ritmos característicos del entorno mediante la utilización de sus parasoles verticales y aportando una clara transparencia en sus dos fachadas, evidenciando lo libre de su planta baja.⁴⁹

Asimismo, se aprecia particularmente la incorporación de los dos murales de Augusto Torres, realizados a pedido de Antonio Bonnet, ubicados en la planta baja. Son señalados como elementos significativos las calidades del proyecto original, como la fachada con parasoles verticales, la espacialidad interior, la transparencia visual calle a calle y la escalera y triple altura en el acceso por la calle Zabala. La valoración de los elementos significativos deja de estar dirigida a componentes que se pueden aislar, para enfocarse en aspectos intrínsecos a la definición misma de la arquitectura, como el espacio, particularmente cuando de arquitectura moderna se trata.

El Palacio Piria es otro ejemplo capaz de hacer visible el carácter cambiante y dinámico del concepto de patrimonio. Al darle un grado 0, el inventario de 1983 estaba indicando, en forma radical, que se trataba de un inmueble con valores arquitectónicos o urbanísticos negativos, cuya sustitución era deseable. En 2000 y 2010 fue catalogado como grado 3. En el lapso que separa los dos primeros inventarios se habían producido una serie de investigaciones —en la academia y en el ámbito privado— que revalorizaron el *art déco*, denostado por los arquitectos modernos y la historiografía de referencia. Además, los nuevos inventarios incluyeron definitivamente esta arquitectura como una vertiente más de la modernidad en Uruguay. Al texto de 1994 *Arquitectura art déco*, de Margenat,⁵⁰ le siguieron *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay* y *Guía art déco de Montevideo*, de Arana, Mazzini, Ponte y Schelotto, de 1999.⁵¹ No es de extrañar que uno de los responsables del grado 0 del Palacio Piria en el 83 sea el mismo que años después lo incluyó en sus textos. Se trata, nuevamente, de Mariano Arana, un actor flexible, acompasado a su tiempo, con un «pensamiento amplio y precursor con relación a la valoración

49. Intendencia de Montevideo, Facultad de Arquitectura de la UdelaR, *Inventario del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico de Ciudad Vieja*, <http://inventariociudadvieja.montevideo.gub.uy/padrones/2977> (consultado el 16 de junio de 2019).

50. Juan P. Margenat, *Art déco en Montevideo (1925–1950). Cuando no todas las catedrales eran blancas* (Montevideo: 1994), y Juan P. Margenat, *Barcos de ladrillo. Arquitectura de referentes náuticos en el Uruguay, 1930–1950* (Montevideo: 2001).

51. Mariano Arana, Andrés Mazzini, Cecilia Ponte y Salvador Schelotto, *Arquitectura y diseño art déco en el Uruguay* (Montevideo: Dos Puntos, 1999).

patrimonial».⁵² pero que, además, también fue capaz de percibir tempranamente, desde su labor en el IHA, la necesidad de investigar actores y modalidades que la modernidad había enterrado. Bello y Reborati es otro ejemplo de objeto de estudio que impulsó Arana por los mismos años.

Los vaivenes que en ocasiones sufren los grados de protección de un edificio pueden remitir a quienes fueron los responsables de su asignación. En un plano más general, sin embargo, parecería lógico asociar estos cambios a aspectos epocales de cómo una sociedad pone sus énfasis en distintas modalidades arquitectónicas en cada tiempo dado. Parecen pertinentes en estos casos las hipótesis de que los cambios suelen tener que ver con la asociación a paradigmas estéticos predominantes, pero es determinante también la generación de conocimiento que se produce y que permite visibilizar y valorar edificios antes soslayados.

Las mutaciones del concepto de patrimonio que atraviesan las últimas décadas del siglo XX y llegan al siglo XXI, ampliando sus contenidos, incluyendo lo inmaterial y las múltiples diversidades que definen una cultura, pueden verse en los cambios de grado de protección de algunos edificios como metonimia de esos conceptos, porque se asimilan en intenciones e ideas. Siguiendo a Françoise Choay, la triple extensión tipológica, cronológica y geográfica de los bienes patrimoniales se acompañó de un crecimiento exponencial de su público y tuvo importantes consecuencias sociales e institucionales.⁵³ Así, la arquitectura moderna definitivamente entró en la agenda patrimonial del Uruguay, aunque aún hay caminos por recorrer. Más allá de ese crecimiento al que alude Choay, la arquitectura moderna, en general, es aún poco atractiva para un público amplio y se confina al reconocimiento del campo disciplinar.

La misma dificultad se puede comprobar en el ámbito internacional. Hoy la lista indicativa de Unesco tiene una escasa presencia de patrimonio moderno, a pesar de la valiosa tarea de registro y documentación que ha realizado Docomomo, si se tiene en cuenta la enorme producción del siglo XX.⁵⁴ Esta situación revela, por un lado, que la sociedad contemporánea no ha asumido definitivamente la obra moderna como un repertorio que es imprescindible legar a las generaciones futuras y, por

52. Ponte y Cesio, *Arquitectura y patrimonio*, 73.

53. Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 10.

54. Como ejemplo destacado de esta labor se puede citar a Docomomo España, que ha documentado más de 1200 obras.

NÓMADA

URUGUAY

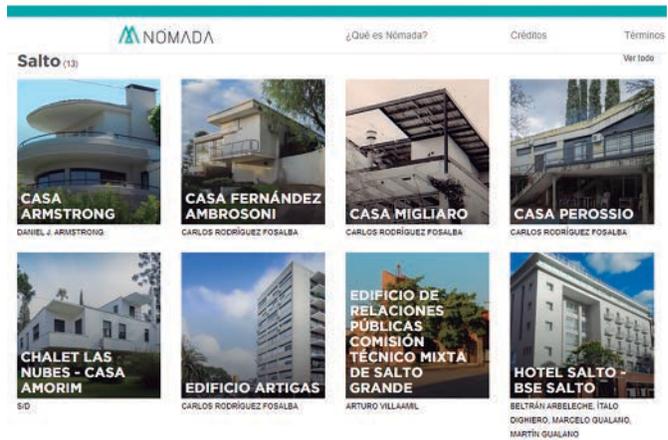
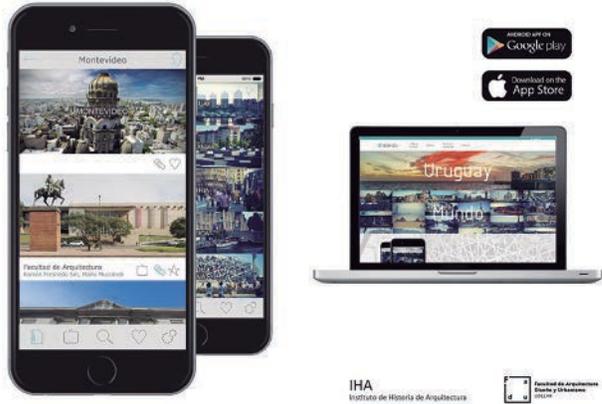


FIGURA 5. NÓMADA URUGUAY. PLATAFORMA WEB Y APLICACIÓN PARA CELULARES

otro, que sigue siendo necesario tanto su reconocimiento como el hacerse cargo de un universo patrimonial que, en un país joven como el de Uruguay, tiene un peso muy importante como para ser parte de la agenda política.

El desafío está no solo en la generación de nuevo conocimiento —aspecto clave, como se ha visto, porque pone en escena repertorios que se habían mantenido invisibilizados y propone nuevas lecturas y enfoques—, sino y fundamentalmente en lograr una difusión que permita que la arquitectura alcance la dimensión cultural necesaria para que la sociedad en su conjunto se identifique con otras sensibilidades y no solo con aquellas obras que poseen valor de antigüedad. Porque comunicar y difundir implica resignificar.

En este sentido, desde 2017 el IHA ha desarrollado la aplicación y plataforma web *Nómada Uruguay*.⁵⁵ Se trata de una herramienta versátil, basada en tecnologías de comunicación contemporáneas, fácilmente actualizable, que incluye obras y biografías especialmente seleccionadas y procesadas por docentes. El objetivo principal es que cumpla un rol relevante en materia de difusión —nacional e internacional— de la producción y los arquitectos uruguayos, y también como herramienta pedagógica para estudiantes y docentes, a fin de ampliar las capacidades de reconocimiento y valoración patrimonial.

55. *Nómada* es una aplicación creada a fin de servir como guía en los viajes académicos por el mundo que hacen los estudiantes de la FADU desde 1944. Se desarrolló en conjunto por el grupo de viaje Generación 2009, el equipo docente director y un equipo de diseño y programación digital. A partir de esta experiencia se desarrolló desde el IHA *Nómada Uruguay*, orientada a la arquitectura nacional.

Fuente de las imágenes

1. *Informe de la subcomisión sobre el estudio de un conjunto de bienes culturales arquitectónicos considerando la conveniencia de otorgarles la protección de la ley 14.040. 1974. Archivo IHA. Carpeta 1345-39.*
2. *Fichas de padrón, Inventario de Ciudad Vieja 1983 y 2000.*
3. *Demolición casas Martirena - Dighiero, 2011. Foto Ramiro Rodríguez Barilari, mayo de 2011.*
4. *Inventario Básico de Bienes de Interés Departamental.*
5. *Gráfica Nómada Uruguay.*

ATLAS RURAL

La trama católica detrás de la ciudad

MARY MÉNDEZ

En julio de 1949 se realizó en el Ateneo de Montevideo la Exposición Panamericana de la Vivienda Media y Mínima. La muestra, que se proponía dar solución definitiva e integral a los problemas de la vivienda en América, estuvo a cargo del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura. Los objetivos que perseguía fueron comentados en un número doble de la revista del CEDA publicado en 1950.¹

En diciembre de 1949, el número 221 de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay publicó un resumen del Plan Nacional de Urbanismo realizado por el Instituto Nacional de Viviendas Económicas. El plan había sido presentado en la Exposición Panamericana y también en la Exposición Agropecuaria Industrial que tuvo lugar en la ciudad de Paysandú.

En la revista profesional se explicaba que la vivienda era solo un aspecto parcial de la necesaria reorganización racional del país, lo que coincidía con las ideas promovidas por los estudiantes. Además de los problemas relativos a la vivienda, en la revista del CEDA se reunieron estudios sobre los rancharíos rurales y la arquitectura adecuada para el campo. Los materiales incluidos parecen establecer vínculos entre la promoción de una cultura de base agraria, el trazado pintoresco de los barrios obreros y la necesidad del control del territorio por el Estado, en una operación de síntesis de ideas que provenían de distintos ámbitos.

1. Revista CEDA, 19-20 (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1950).

Detrás de la ciudad

La necesidad de vivienda de los sectores más desfavorecidos de la población fue uno de los principales problemas que acompañaron el proceso de modernización de Uruguay. Tuvo su aparición temprana en el campo, en el último tercio del siglo XIX, como consecuencia de la transformación tecnológica de la explotación ganadera y de la delimitación de los predios.² El alambrado consolidó la propiedad concentrada de la tierra y determinó una expulsión de la mano de obra empleada en las estancias, con lo que provocó un crecimiento acelerado de los rancheríos rurales.

En las primeras décadas del siglo XX se pusieron en práctica medidas estatales contra el aumento del latifundio. En 1909, durante el gobierno del batllista Claudio Williman, se presentó el primer proyecto de cultivo obligatorio de la tierra, que generó una sostenida resistencia de los ganaderos. En 1933, Gabriel Terra decretó también el cultivo obligatorio, aunque con variaciones más moderadas que el proyecto original y una muy limitada aplicación.

Al comenzar la década de 1940 ya vivían unas 120.000 personas en casi 600 asentamientos informales, y, como consecuencia de la migración interna, el fenómeno se instaló en las ciudades del interior del país y en los bordes de Montevideo.³ Uruguay estaba dirigido entonces por miembros de Partido Colorado. El arquitecto Alfredo Baldomir, militar que había ocupado el Ministerio de Defensa durante la dictadura de Gabriel Terra, fue electo en 1938 como presidente constitucional y decretó un golpe de Estado en 1942.

En 1943, mediante nuevas elecciones, asumió Juan José de Amézaga, con lo que se normalizó la situación política del país. Desde filas opuestas, el sector liderado por Luis Alberto de Herrera adquiría cada vez más fuerza dentro del Partido Nacional. Otros tres grupos minoritarios, la Unión Cívica —de tendencia cristiana—, el Partido Socialista y el Partido Comunista, realizaron aportes legislativos en el campo social, mientras que el Partido Agrario y el Partido Ruralista aspiraban entonces a participar en los ámbitos parlamentarios.

A juzgar por los debates sostenidos en el Parlamento y en el seno de los Congresos Rurales, el crecimiento de la pobreza en el campo preocupaba a políticos y operadores sociales. Las causas se

2. Benjamín Nahum, *La estancia alambrada* (Montevideo: Enciclopedia Uruguay, 1968).

3. María José Bolaña, *Cantegriles montevidianos (1946-1973). Pobreza y segregación urbana* (Montevideo: Rumbo, 2018).

interpretaban de muy distintas maneras y, por tanto, se ofrecían distintas soluciones.

La posición de una fracción del socialcristianismo fue expuesta en los registros presentados por dos católicos militantes en un libro de 440 páginas. El grueso volumen exhibe cuerpos, objetos y espacios para denunciar la situación del pueblo desposeído. Los argumentos expuestos por los autores eran parte de una estrategia política que fue articulándose progresivamente con los estudios que los técnicos del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura realizaban en la década del cuarenta.

El libro

Detrás de la ciudad. Ensayo de síntesis de los olvidados problemas campesinos se publicó en 1944.⁴ Sus autores, los abogados Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui, formaban parte de la Acción Católica y militaban en filas de la Unión Cívica, el brazo político de esa organización. Chiarino había dirigido en la década del treinta el periódico católico *El Bien Público*, fue diputado entre 1944 y 1950 y senador entre 1950 y 1959. Saralegui fue candidato a diversos cargos nacionales y departamentales entre 1928 y 1958, era productor y activo miembro de la Federación Rural. Formado en el Colegio Nuestra Señora del Rosario, en Paysandú, impulsó en la década del treinta, junto con el sacerdote salesiano Horacio Meriggi, la creación de sindicatos agrícolas, las cooperativas de producción y las Cajas Populares que confluyeron en 1952 en el Banco del Litoral. Directamente vinculado con el problema de la vivienda, Saralegui integró en la década del treinta la comisión No Más Ranchos en Paysandú, una gestión que culminó con la construcción de un barrio obrero que todavía ocupa una manzana completa de esa ciudad.

La investigación que ambos realizaron determinó una aproximación de tipo intelectual al problema de la vivienda rural, lo que demostraba un cierto distanciamiento de los recursos empleados por otros benefactores católicos de la época. *Detrás de la ciudad* se inicia con las bases ideológicas de los autores. El primer capítulo recoge las experiencias realizadas en las décadas anteriores y se abre con las palabras escritas por Jacques Maritain en

4. Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui, *Detrás de la ciudad. Ensayo de síntesis de los olvidados problemas campesinos* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1944).

Los derechos del hombre y la ley natural, un texto que se había sido publicado en 1942. Allí el filósofo católico bregaba por una revolución pacífica, fecunda y creadora, por la dignificación de todos los hombres, y proponía una sociedad de base comunitaria que priorizara el bien común sobre el interés individual.

A partir de la adhesión explícita a Maritain y basados en el pensamiento socialcristiano, los autores se ubicaban en una posición política «sin desviaciones ni a la derecha ni a la izquierda».⁵ Desde allí se proponían denunciar las injusticias que vivían los campesinos, contribuir al respeto de los derechos de las personas obreras y comprometerse en la transformación de las estructuras, las condiciones de producción y el régimen de propiedad. Se proponían contribuir a la revolución pacífica que promovía Maritain, generando un cambio de orden controlado, adelantándose a una posible revolución violenta que tuviera como consecuencia un cambio profundo de las estructuras.

El libro tiene como primer objetivo dar a conocer la grave situación del pueblo rural, lograr que «*la ciudad mire hacia la campaña*, en vez de darle —displicente o impávida— la espalda». Luego, promover una toma de conciencia acerca de la responsabilidad colectiva sobre la realidad rural. Los habitantes de la ciudad debían asumir su responsabilidad en la desigualdad del país y los latifundistas la suya para lograr «abarcar el problema en su compleja urdimbre y en sus vastas proyecciones», «hacer conciencia», «llamar a la realidad», «excitar la nobleza, las pasiones rectas y los instintos generosos».⁶ El tercero, convencer sobre la urgente necesidad de cambiar de orientación y despertar los «deberes impostergables frente a las realidades sociales del país en su auténtico problema campesino, donde hay tanto que reconstruir y tantos seres que redimir».⁷

En el método empleado resuena el «ver, juzgar, actuar», la teología del trabajo propuesta por el presbítero belga Joseph Cardijn. Estas etapas, utilizadas para la revisión de vida por los miembros de la Juventud Obrera Católica europea, ponían en práctica un modelo inductivo que partía de presentar situaciones concretas y visualizarlas, evitando los caminos tradicionales deductivos que partían de ideas generales.

Para lograr sus objetivos los autores utilizaron una estrategia apoyada en tres tipos de registros. El primero apela a la memoria

5. Chiarino y Saralegui, 7.

6. Chiarino y Saralegui, 10.

7. Chiarino y Saralegui, 9.

y recuerda el lugar preminente que la pobreza rural ha ocupado en la vida intelectual, política y artística del país. El segundo consiste en un registro de notario: se describen, cuantifican, enumeran y relevan cosas y personas, certificando así los datos que evidencian las condiciones de existencia de un pueblo invisible. El tercero exhibe de manera directa espacios y rostros, a través de las capturas de la cámara fotográfica.

Registro mnémico

En un esfuerzo de registro pormenorizado, en el libro se presentan las discusiones sostenidas en las instituciones ruralistas, las conclusiones de los congresos rurales y los resultados de las encuestas realizadas por las comisiones informantes. Con relación al análisis de las causas de la pobreza y la caracterización de los tipos rurales, los autores abordan los conflictos de los sectores progresistas, enfrentados a los grupos de terratenientes conservadores.

Varias páginas son ocupadas por los debates parlamentarios, la discusión sobre leyes de salud, el salario de los peones, el régimen de descanso, la necesidad de viviendas higiénicas. En ellos destacan las exposiciones del político católico Alejandro Gallinal en el Senado.⁸ Con la voluntad de acercar las principales publicaciones que abordan los reclamos rurales se presentan los textos *Riqueza y pobreza del Uruguay*, de Julio Martínez Lamas, las *Investigaciones agronómicas* de Alberto Boerger y los análisis de Juan Vicente Algorta.

Los autores destacan la presencia del problema rural en la prensa católica. Reseñan sus propios artículos publicados en la revista *Tribuna Católica* y el diario *El Bien Público*, pero también las notas de otros actores aparecidas en los principales periódicos. Recogen argumentos de inspiración cristiana citando el pensamiento del político católico Tomás G. Brena a través del libro *La Unión Cívica y el problema del proletariado rural*, de 1936, y al socialista argentino Alfredo L. Palacios en sus *Pueblos desamparados. Solución de los problemas del noroeste argentino*, de 1942.

Señalan la permanencia de los temas rurales en las reuniones de la Acción Católica y, por su cercanía tanto temporal como

8. Alejandro Gallinal fue un médico, estanciero y político católico uruguayo perteneciente al Partido Nacional, por el cual fue diputado por el departamento de Soriano y senador de la República. Fue presidente del Banco de la República Oriental del Uruguay entre 1929 y 1931, miembro de la Compañía Financiera del Puerto de Montevideo y de la Comisión Nacional de la Lucha contra la Tuberculosis, entre otros puestos públicos. Al casarse con Elena Heber Jackson, hija del alemán Gustavo Heber Wichelhausen y de Clara Jackson Errázquin, estuvo a cargo de la mayor fortuna rural del país.

ideológica, recuerdan la Semana Social de mayo de 1941, organizada para conmemorar los 50 años de la encíclica social de León XIII *Rerum novarum* y los 10 años de *Quadragesimo anno* de Pío XI. El evento y los enfoques que allí presentaron Alberto Gallinal Heber, el sacerdote Horacio Meriggi y el mismo Saralegui fueron recogidos por el diario *El Plata* en junio de ese año.⁹

La exposición de los problemas adquiere un giro visual en el tercer capítulo del libro, al incluir imágenes del mundo literario. «Las tristezas penetrantes que ofrece aquel ambiente y la amargura de aquellos largos silencios que, en el campo, encierran tantas ausencias»¹⁰ se representan a través de las novelas *Fogones*, publicada en Buenos Aires en 1939 por Alberto Da Rocha, *El paisano Aguilar* y *El caballo y su sombra*, ambas de Enrique Amorim, los cuentos *Agua turbia*, *Miel amarga*, *Loj'infelice* y *Tierra ajena*, escritos por el médico rural Juan A. Borges y la maestra rural Elsa Fernández. Una mayor visualidad se incorpora aun al incluir las obras para teatro del dramaturgo Justino Zavala Muniz *La cruz de los caminos*, *En un rincón del Yaguari* y *Alto Alegre*, y varios fragmentos de las obras de Florencio Sánchez y de Carlos Reyles, todas muy conocidas por los lectores.

Registro notarial

Las descripciones y los datos ocupan la mayor parte del libro; cubren un total de 250 páginas, desde el capítulo IV hasta el XV. La vida en el campo se presenta oscura, lejana y aislada, frente a la agitada brillantez dorada del derroche con el que los autores caracterizan la vida urbana. Las imágenes antagónicas se suceden: el campo pobre y austero se opone a la ciudad rica y consumista, del campo brotan los ríos de oro que la ciudad recibe, exporta y cuyas ganancias utiliza.

La lucha entre la ciudad y el campo se analiza también en términos productivos. El latifundio es explicado como resultado del abandono en que se encuentra la campaña, argumentando que, cuanto menos intensiva es la explotación agropecuaria, mayor es la necesidad de tierras. Se incluyen datos de la cantidad y la extensión de las propiedades rurales, los rendimientos de la agricultura y la ganadería, la edad promedio y los salarios de los

9. Alberto Gallinal era hijo de Alejandro Gallinal. Educado por los jesuitas, fue un influyente abogado terrateniente que desarrolló técnicas agropecuarias avanzadas, presidió la Asociación Rural y fue un activo actor político desde filas del Partido Nacional.

10. Chiarino y Saralegui, 39 y 41.

trabajadores rurales, la situación y las características de las familias de los peones.

Un extenso capítulo está dedicado a la vivienda rural. Se sostiene que las malas condiciones de las viviendas —incómodas, sin ventilación, sucias y oscuras— «empujan para afuera», promoviendo la promiscuidad y la vida lejos de la familia.¹¹ Se consigna la cantidad de viviendas con piso de tierra, el número de habitantes por unidad, el tamaño y la cantidad de habitaciones de las viviendas y el tipo de materiales de construcción predominantes, con críticas a la utilización de materiales industriales, como las chapas de hierro y zinc. Se comentan también las disposiciones legales vigentes, los préstamos hipotecarios disponibles, las iniciativas de las asociaciones ruralistas y las leyes presentadas en el Parlamento.

Dos capítulos completos se dedican a analizar los rancheríos, que son definidos como agrupaciones exclusivamente de viviendas, que no se vinculan a vías de comunicación, establecimientos productivos o comerciales.¹² Se presentan los datos de dos censos realizados por el Ministerio del Interior a través de policías de las jefaturas departamentales, el de 1939, a pedido de la Sociedad de Ingenieros, y el de 1943, a solicitud del diputado Tomas Brena.¹³ Los autores toman la información resultante de ambos censos y la organizan por departamento mediante cuadros donde consta el nombre de las poblaciones, la ubicación, el número de habitantes y la existencia de escuela, servicio médico, agua y luz. Se constata el aumento de los rancheríos, se comparan los datos y se lamenta la ausencia de información cualitativa y observaciones relativas a la forma de vida de los pobladores.

Se registran también los problemas de salud, las estadísticas del Ministerio de Salud Pública que confirman la presencia de enfermedades como la sífilis y la tuberculosis.¹⁴ A partir de los estudios del doctor Rodolfo Tállice, los autores suponen que los afectados por la enfermedad de Chagas superaban en mucho las cifras oficiales y que era una enfermedad endémica, propia de las condiciones de la vida rural.¹⁵

La situación de la enseñanza en el campo se describe con crudeza: indiferencia y responsabilidad colectiva ante la niñez desamparada, ante los niños con hambre y enfermos que no estudian ni juegan.¹⁶ Chiarino y Saralegui señalan el incumplimiento

11. Chiarino y Saralegui, 130 a 158.

12. Chiarino y Saralegui, 159 a 228.

13. Chiarino y Saralegui, 195 a 228.

14. Chiarino y Saralegui, 229 a 245.

15. El informe «Enfermedad de Chagas» fue publicado por Tállice en 1940, a propósito del primer caso local, descubierto en Paysandú en 1937.

16. Chiarino y Saralegui, 247 a 290

17. *El analfabetismo* obtuvo el primer premio en el Concurso Anual de Pedagogía de 1939, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Castro nació en Florida, en una familia de productores agropecuarios; fue maestro rural, docente de filosofía y periodista. En 1930 fundó con Quijano y Arturo Ardao el diario *El Nacional*, en 1932 el semanario *Acción* y en 1939 el semanario *Marcha*. Su actividad política se inició en 1928, cuando con Quijano fundaron la Agrupación Nacionalista Demócrata Social del Partido Nacional. Enfrentando la dictadura de Terra, en 1935 participó en los levantamientos armados dirigidos por el caudillo blanco Basilio Muñoz. En la década de 1940 participó en varios congresos demaestros rurales en Uruguay y América Latina. En 1945 formó parte de la primera misión sociopedagógica y en 1949, siendo inspector departamental de Montevideo, fue uno de los redactores del Programa de Escuelas Rurales y Granjas, utilizado como modelo en América Latina. Contribuyó a formar la Federación Uruguaya de Magisterio y militó en la Asociación de la Prensa Uruguaya. Fue secuestrado por la dictadura cívico-militar en 1977 y permaneció comodesaparecido hasta el 2011, cuando su cuerpo fue encontrado en un enterramiento clandestino.

18. Diario *El Bien Público*, Montevideo, 13 de julio 1943.

19. Chiarino y Saralegui, 190.

de la ley que obligaba a los propietarios de grandes establecimientos a asegurar a su costo la educación de los menores en edad escolar y describen las pésimas condiciones de los edificios donde se ubicaban las escuelas, que carecían de baño, agua potable y medios de transporte. Recogen las palabras del maestro Julio Castro en *El analfabetismo*, una publicación en la que el autor señala la soledad, la falta de estímulos y la pobreza de los maestros rurales.¹⁷

Registro óptico

Cuarenta imágenes de 11 cm × 7 cm acompañan el libro. Están organizadas en cinco bloques y ubicadas en 20 páginas de papel blanco satinado, a diferencia de las páginas amarillas de papel obra que contienen los textos. Si bien constituyen el correlato gráfico de los registros anteriores, es posible hacer de ellas un uso independiente. Individualizadas por el soporte, articulan un relato visual de alto impacto, puesto en relación con las leyendas ubicadas al pie de cada fotografía.

Las imágenes se ordenan en tres grupos: ranchos y familias, escuelas y escolares, y niños rurales en estancias. Son una selección de las más de mil fotografías que los autores dicen poseer. Aunque ninguna está fechada, la mayoría corresponde a las capturas tomadas en paralelo al censo social de 12 rancheríos del departamento de Paysandú. Podemos suponerlo dado que en la página 165 del libro se indica que las descripciones provienen de la observación directa, mientras que las circunstancias de ese censo se explican en la página 190. Aunque no se indica la fecha en que se realizó, por algunas notas aparecidas en la prensa es posible saber que fue en los primeros meses de 1943.¹⁸

Este censo fue llevado adelante por la Comisión de Ayuda a los Necesitados Rurales de Paysandú, que estaba presidida por uno de los jueces letrados del departamento, el doctor Luis A. Stefan Rocca, y contó con la participación de Miguel Saralegui. Además de realizar el censo, la Comisión sostuvo durante varios meses comedores escolares en los rancheríos, propició la formación de huertas escolares, cooperó en la regularización de 50 matrimonios y promovió la creación de dos policlínicas.¹⁹



FIGURA 1. FOTOGRAFÍA DE MIEMBROS DE LA COMISIÓN DE AYUDA A LOS NECESITADOS RURALES DE PAYSANDÚ

Este censo incorporó tempranamente la toma de datos cualitativos sobre la forma de vida de los habitantes y estuvo acompañado de un amplio registro fotográfico. En esos años la toma de fotografías comenzaba a popularizarse con fines domésticos, gracias a la disponibilidad cada vez mayor de cámaras compactas. Sin embargo, no era corriente la aparición de imágenes de campesinos ni de trabajadores de los sectores populares en los medios de prensa. Este tipo de documentos no aparece en los estudios recientes realizados por los investigadores sobre la historia de la fotografía en Uruguay.²⁰

La fotografía señalada en el libro con el número 9 muestra una escena del momento del censo, en la que se ven dos miembros no identificados de la Comisión en el rancharío Tiatucura (figura 1). Integra un primer grupo formado por 16 fotografías, correspondiente al capítulo VIII, dedicado a los rancharíos. Las imágenes exhiben ranchos con sus moradores y están acompañadas de textos breves que describen los materiales de las construcciones y la estructura familiar. Excepto una imagen que muestra un rancho

20. Magdalena Broquetas y Mauricio Bruno (coords.), *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. Tomo II. 1930-1990* (Montevideo: Cdf, 2018).



FIGURA 2. RANCHO EN LAS CHILCAS, FLORIDA

de Las Chilcas, en Florida, las restantes 15 son de los rancheríos Tiatucura y Sacachispas, ambos ubicados en el departamento de Paysandú, poblaciones que aparecen consignadas en el cuadro de datos estadísticos del departamento.²¹

Apoyando el discurso escrito, las fotografías se presentan para compartir con los lectores las observaciones directas de los rancheríos.²² Se utilizan, pues, para exhibir las construcciones realizadas con paredes de barro, troncos, terrón, cebato o piedra, cubiertas de paja, chapa o zinc. Son documentos que describen las condiciones de esas casas bajas y estrechas, con una única puerta, con escasas aberturas que no poseen vidrios, y que permiten sentir la escasez de luz y de aire de los interiores. Las fotografías acompañan también las observaciones cualitativas de la palabra escrita (figura 2). Muestran ranchos que adquieren atributos de los seres vivos, que «decaen» y «declinan», y destacan «la negrura triste de sus terrones que se desmenuzan y desintegran, con su techo que se agujerea y se pudre, con su claudicación total que lo agacha y lo desmorona hacia la tierra».²³

21. Chiarino y Saralegui, 213.

22. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005).

23. Chiarino y Saralegui, 162.

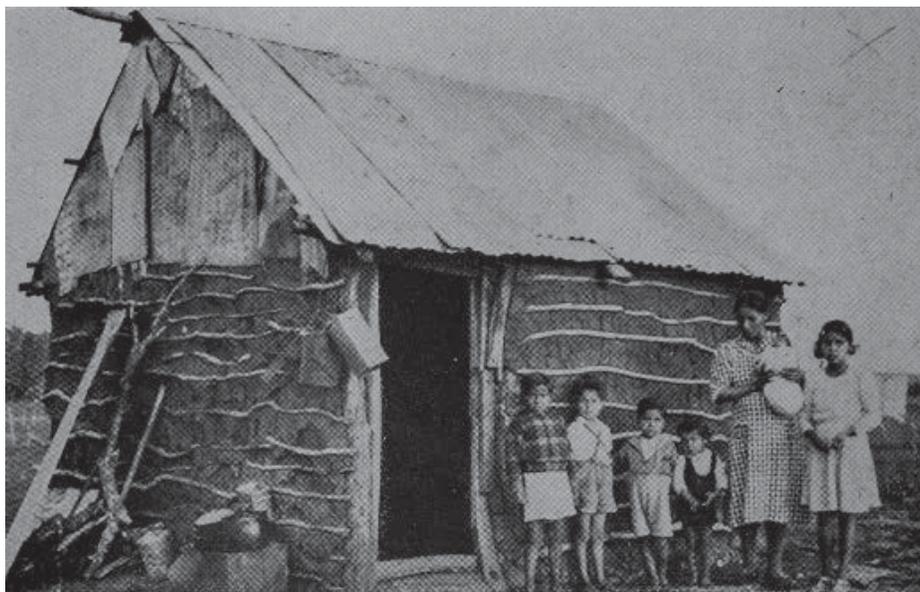


FIGURA 3. FAMILIA Matriarcal frente a su rancho

Las imágenes exponen un pueblo integrado por familias que están en pie, dispuestas en formación, firmes, posando al frente de sus casas. En su mayoría son familias de mujeres (figura 3). Los grupos están liderados por recias madres, a las que solo en algunos casos acompañan hombres trabajadores.

Las fotografías buscan dignificar la «callada pobreza y la angustiante miseria» del pueblo rural, mostrando una «limpia, sacrificada y sufriente honradez».²⁴ El tipo de imagen antropológica utilizada se vincula con el derecho civil. Los habitantes pobres del campo, siempre actores secundarios, se enfrentan a los urbanitas incorporando sus rostros a la imagen común de los ciudadanos. La operación de los autores del libro los hace ingresar así a la *res publica* y se convierte entonces en una explícita acción política.²⁵

Las imágenes adquieren así un tono subversivo, como corrolato del discurso escrito. Enfrentaban explícitamente la caracterización de los rancheríos que era sostenida por los sectores ruralistas más conservadores y que había sido presentada por el doctor Luis Alberto de Herrera en el Congreso Rural de 1920. De origen patricio,

24. Chiarino y Saralegui, 165.

25. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014).

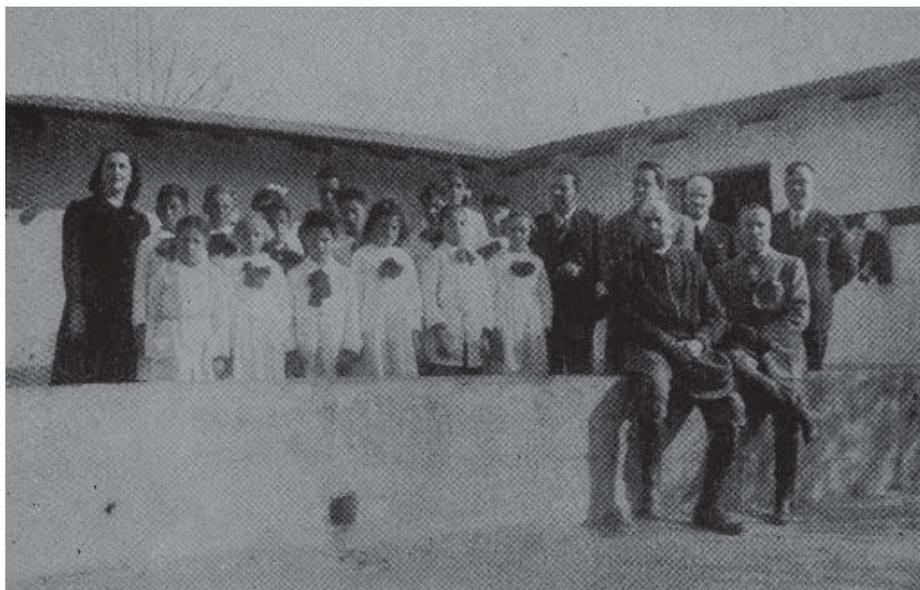


FIGURA 4. ESCUELA EN LA ESTANCIA SAN RAMÓN

el caudillo nacionalista afirmaba que los ranchos eran «madrigueras de malvados, prostitutas y ladrones, una guarida de vicios y miserias, núcleos vergonzantes, gráficamente denominados pueblos de ratas y cabezas de tumor».²⁶ Consideraba que la población de los rancharíos no podía hermanarse con los peones incorporados a las estancias y que su crecimiento obedecía a factores ajenos a las condiciones laborales que dominaban en los latifundios.²⁷

Luis Alberto de Herrera explicaba que la estancia y los rancharíos eran dos mundos distintos, habitados por dos clases de personas, y contrastaba las peonadas con la población amorfa de los ranchos, que entendía separadas por diferencias fundamentales de hábitos trabajo y honradez. En cambio, Chiarino y Saralegui entendían a los rancharíos como los ámbitos donde se alojaban las familias de los peones expulsadas de la estancia moderna, de modo que eran su contracara.

El segundo grupo de imágenes está constituido por 18 fotografías que muestran escuelas rurales. Dos se ubican en Rocha, otras dos de Maldonado y otras cuatro en Lavalleja, Soriano, Trein-

26. Chiarino y Saralegui, 163.

27. Chiarino y Saralegui, 163.



FIGURA 5. LOS HIJOS DEL PATRÓN Y DEL PEÓN EN LA ESTANCIA

ta y Tres y Río Negro. La mayoría corresponde a Paysandú y, por lo tanto, seguramente eran bien conocidas por Saralegui.

Otras tres escuelas corresponden a iniciativas privadas. La escuela José Parietti, en Constanca, estaba instalada en un edificio que había sido donado por un estanciero miembro de la Federación Rural, el médico Eduardo Parietti Stirling. Otra escuela era patrocinada por la comisión de fomento del rancharío Montevideo Chico (también llamado Totoral o Arbolito) y la cuarta funcionaba en un edificio donado por Pedro Etchemendy.

Dos escuelas se afincaban en estancias de católicos, una en el establecimiento *San Manuel*, ubicado en Paysandú, y otra en la estancia *San Ramón*, propiedad de Luisa A. Cash Stirling de Calder Ángel, en la localidad de Bellaco, en Río Negro (figura 4). En las fotografías aparecen grupos de escolares vestidos con la homogeneizadora túnica blanca y la moña azul de la escuela pública vareliana.

El tercer grupo de imágenes muestra hijos de trabajadores que vivían en una estancia de Paysandú a la que solo se nombra como *Santa C*. En dos fotografías se ven niños bien vestidos, con indu-

mentaria «de paseo» o «endomingada», limpios, peinados, con zapatos y medias. En otra se observa una escena de campo donde nueve niños, los hijos del peón y los hijos del patrón, posan juntos al sol, parecen felices y amigos (figura 5). La imagen, que explícitamente anula la diferencia de clases, es un manifiesto visual de la revolución pacífica, fecunda y creadora promovida por los autores.

Aldeas granjeras. La propuesta socialcristiana

A lo largo del libro se van presentando los elementos que articulan la propuesta para modificar la situación registrada: la creación de aldeas integradas por familias granjeras formadas en escuelas agrícolas, viviendo en ranchos higiénicos. Para reivindicar el rancho higiénico los autores citan las opiniones del doctor Rodolfo Tálce y explican que «no se trata de destruir los ranchos, tampoco de reemplazarlos por viviendas de material, ni de impedir la construcción de nuevos ranchos», sino solo de evitar la construcción de malos ranchos, pequeños y mal ventilados.²⁸

Recogen la exaltación de las construcciones de barro y paja realizada por el arquitecto católico Horacio Terra Arocena en *La Unión Cívica y el problema del proletariado rural*.²⁹ Incluyen también la explicación del arquitecto argentino Sánchez de Bustamante, publicada en los *Anales de la Sociedad Rural Argentina* de marzo 1940, y la ponencia del también arquitecto argentino Emilio G. Frers presentada en el Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en marzo de 1940 en Montevideo.³⁰

En materia de enseñanza, plantean la necesidad de mejorar la dotación económica de las escuelas rurales, aumentar el personal docente y crear colonias escolares que contengan, además de las aulas, comedores, laboratorios, talleres, servicios médicos e instalaciones deportivas.³¹ Estas nuevas escuelas serían el corazón de un plan para promover el contacto con la naturaleza, despertar el amor por la tierra y fomentar una cultura rural especializada. La Escuela Agrícola Jackson, cuya orientación había establecido el sacerdote salesiano Pablo Peruzzo, es tomada como modelo. Allí los niños aprendían botánica, agronomía, bromatología, zootecnia, enología, física, química, economía rural y sociología, en el doble aspecto teórico y práctico. El aprendizaje incluía técnicas,

28. Chiarino y Saralegui, 152.

29. Terra Arocena era el arquitecto más cercano a la Curia de Montevideo durante el período presidido por el arzobispo Antonio María Barbieri. Construyó gran cantidad de edificios con programa religioso y escribió textos sobre estética y arte que fueron publicados en la revista *Arquitectura*. Enseñaba Filosofía y Cultura Moral y militó en la Unión Cívica del Uruguay. Como miembro de ese partido ocupó durante varios períodos una banca en el Senado de la República, fue director del diario católico *El Bien Público* entre 1932 y 1937 y de la revista *Tribuna Católica*.

30. Chiarino y Saralegui, 153.

31. Chiarino y Saralegui, 274 y 276.

32. Chiarino y Saralegui, 402 a 439.

conocimientos científicos y, sobre todo, la formación de un nuevo espíritu cristiano que, según afirman los autores, le haría falta al hombre de campo para afrontar la reforma agraria.

El último capítulo del libro contiene varias propuestas para vitalizar el campo basadas en una nueva división de la tierra para la explotación intensiva.³² La reforma agraria que promovían estaba orientada hacia la colonización del suelo mediante núcleos granjeros, que sustituirían a los rancharíos al convertirlos en «aldeas o colonias agrícola-granjerías».³³ Según los autores, estos núcleos, refugios o colonias agrícolas venía siendo reclamados desde comienzos del siglo en los Congresos Rurales.³⁴ En concordancia con la Ley de Cooperativas Agropecuarias (n.º 10.008), que había sido sancionada recientemente, el 5 de abril de 1941, los autores proponen las granjas organizadas en un sistema cooperativo de producción, ubicadas en campos apropiados para la explotación agropecuaria, cercanos a nuevas vías de comunicación.

La distribución de tierras debía acompañarse de viviendas construidas por el organismo colonizador. Las colonias lograrían dotar al campo de medios de producción y circulación, vitalizarían la producción agropecuaria por medio del crédito e incorporarían a la familia del asalariado rural al predio en que este trabaja, lo que eliminaría las causas de los rancharíos.

La promoción de las aldeas productivas no solo buscaba resolver la pobreza rural, sino promover la vuelta de la población urbana al campo, lo que tendría como resultado la inserción del espíritu agrario en la vida nacional. La acción se completaba con un llamado a la ampliación e intensificación de la acción espiritual religiosa en todos los ambientes campesinos por medio del apostolado social.

Para demostrar los avances realizados por distintos actores en la dirección propuesta, en el libro se reseñan algunas leyes e iniciativas parlamentarias. La Ley Orgánica de Vialidad, presentada por el ingeniero Agustín Maggi en 1936, incluía la creación de un fondo propio para la construcción de carreteras, puentes y caminos. Recibió el apoyo de la Asociación de Ingenieros del Uruguay, a partir del cual el Poder Ejecutivo designó una comisión especial para tratar el tema.

Citan también la propuesta de subdivisión de la tierra, la creación de un instituto de colonización y la reforma agraria planteada

33. Chiarino y Saralegui, 424.

34. Chiarino y Saralegui, 425.

por el socialista Emilio Frugoni en 1940 y actualizada por el doctor José P. Cardozo en 1943. Para crear un acervo de tierras públicas, Frugoni se basaba en la expropiación y el impuesto a las herencias. La expropiación iba dirigida a fraccionar los latifundios y a crear chacras colectivas para ser explotadas en forma cooperativa.³⁵

El senador del Partido Nacional Avelino Brena había presentado en junio de 1943 la Creación de la Comisión Nacional Pro Fomento de la Vivienda Sub Urbana y Rural.³⁶ Obligaba a plantar 2000 árboles cada 300 hectáreas, tener pozos y molinos y aumentar el número de puestos y de peones. Todos los campos deberían tener viviendas, con habitaciones separadas para el matrimonio, varones y mujeres, comedor, cocina, dos baños, con normas de ventilación e higiene.

Los autores ubican en este mismo universo de sentido las acciones de Horacio Terra Arocena, el «inteligente y estudioso legislador» que en 1943 presentó en la Cámara de Diputados un proyecto de ley para resolver los problemas urbanísticos en el interior. Buscando intensificar el trabajo rural al tiempo que eliminar los bordes miserables de las poblaciones, la Ley de Centros Poblados preveía dotar a las ciudades de una zona de ejido para cultivos intensivos y el desarrollo granjero.³⁷

Las últimas páginas del libro se dedican a dos complementos entendidos como imprescindibles para hacer la «labor de fondo»: el Servicio Social Rural y la ayuda espiritual. En cuanto al primero, ponen como ejemplo el que ya estaba instalado en la ciudad de Cardona, por iniciativa de Alejandro Gallinal. El Servicio, que se sostenía con aportes de los habitantes, contaba con dos visitadoras sociales que recogían datos estadísticos y atendían problemas jurídicos y sociales.

El segundo refiere a los esfuerzos de la Iglesia católica, de los obispos y el clero para atender las necesidades espirituales de la campaña. Citando a Henry Bergson en *Les deux sources de la morale et de la religion*, los autores proponían llenar «el vacío interior de las almas olvidadas» del campo a través de un resurgimiento de la vida aldeana.³⁸

35. Chiarino y Saralegui, 383.

36. Chiarino y Saralegui, 394.

37. Chiarino y Saralegui, 395.

38. Chiarino y Saralegui, 426.

Aldeas modernas en el Instituto de Urbanismo

Dada la posición que Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui ocupaban en las instituciones católicas, las observaciones, preocupaciones y propuestas que realizaron en *Detrás de la ciudad* pueden ser consideradas representativas de un sector importante del socialcristianismo. En 1944, cuando el libro se publicó, estos abogados y otros actores católicos comenzaban a vincularse directamente con los arquitectos del Instituto de Urbanismo (IU) de la Facultad de Arquitectura.³⁹

En 1942, el médico José Antonio Gallinal Carabajal, perteneciente a la familia del primer vicario apostólico de Uruguay, el presbítero Dámaso Antonio Larrañaga, integraba el Consejo Honorario del Instituto.⁴⁰ Presidía además la Comisión Nacional Pro Vivienda Popular desde su fundación, en 1940, creada para realizar propaganda, estudios y acciones dirigidos a suprimir la vivienda insalubre y mejorar las condiciones de los trabajadores, independientemente de su condición rural, suburbana o urbana.⁴¹

Además del acta de fundación de esta comisión, en el archivo del Instituto se conservan otros documentos elaborados por ella, como un plano de los rancheríos realizado a partir de los datos relevados por el Ministerio del Interior en 1940, que fue presentado y aprobado por la Convención de la Vivienda Popular en octubre de 1941.⁴² Se conserva también el plan constructivo y memorándum elevado al INVE en mayo de 1944 y una recopilación de los problemas de urbanismo y vivienda popular fechada en junio de 1944.⁴³

En octubre de 1944, la Comisión Nacional Pro Vivienda Popular publicó un folleto con el sugestivo nombre *Los pilares de la vivienda*. Contenía el esbozo de un proyecto de ley con propuestas sobre salubridad de la vivienda en el país, un plan de construcción de viviendas obreras públicas y privadas, un control de las localizaciones de los barrios y una declaración sobre los recursos económicos necesarios.⁴⁴ El proyecto proponía la creación de una Asociación Constructora de Viviendas Populares «inspirada exclusivamente en propósitos de solidaridad humana y justicia social, ajenos a toda idea de empresa comercial». Los fondos para las construcciones debían provenir de impuestos sobre las ganancias, impuestos sobre las construcciones urbanas abandonadas y los terrenos baldíos, las herencias intestadas y un monto sobre

39. Fue creado en 1936 por Mauricio Cravotto, quien lo dirigió hasta 1953, cuando quedó a cargo de Carlos Gómez Gavazzo. En 1951 cambió su denominación para convertirse en el actual Instituto de Teoría de la Arquitectura y el Urbanismo.

40. José Antonio Gallinal Carabajal era jefe de Clínica Terapéutica de la Facultad de Medicina y del Dispensario de Asistencia al Tuberculoso. Entre 1939 y 1940 fue presidente del Sindicato Médico del Uruguay. Era sobrino de Alejandro Gallinal Conlazo y primo de Alberto Gallinal Heber. Su hermana Margarita Gallinal Carabajal estaba casada con el arquitecto Horacio Terra Arocena.

41. «Acta de fundación de la Comisión Nacional Pro Vivienda Popular», Montevideo, 1940. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 224, archivo ITU, FADU.

42. «Plano caseríos y rancheríos. Segunda edición», Montevideo, mayo de 1947. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 229, archivo ITU, FADU.

43. «Plan constructivo y memorándum elevado al INVE», Montevideo, mayo de 1944. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 226; «Problemas de urbanismo y vivienda popular, tercera recopilación», Montevideo, junio de 1944. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 225, Archivo ITU, FADU.

44. «Los pilares de la vivienda». Fondo Gómez Gavazzo, n.º 227, archivo ITU, FADU.



FIGURA 6. GRÁFICO QUE ILUSTR LA CUBIERTA DEL FOLLETO
 PROBLEMAS DE LA CAMPAÑA VISTOS DESDE LA CAMPAÑA

las sucesiones. Los colonos serían arrendatarios y se facilitaría, además, la adquisición de las viviendas.

Importa señalar que en *Los pilares de la vivienda* se proponía la aplicación en zonas suburbanas de los análisis y propuestas realizados para el ámbito rural. El rancho higiénico era el modelo para resolver la vivienda obrera, inserto en una granja de dos hectáreas para cultivos y tareas rurales. Estas granjas conformarían colonias de 250 familias que deberían contar siempre con una escuela pública.

En agosto de 1947, Chiarino y otros empresarios católicos, como Buenaventura Caviglia y la familia Campomar, dueña de la mayor industria textil del país, integraron junto con los arquitectos Mauricio Cravotto y Carlos Gómez Gavazzo, docentes del IU de la Facultad de Arquitectura, la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo.⁴⁵ El objetivo de la iniciativa era mejorar la salud física, la situación económica y la formación moral de los niños rurales, apoyarlos espiritualmente y fomentar entre ellos vocaciones útiles a la sociedad.

A partir de este episodio es posible datar con certeza la profundización de las relaciones entre los análisis, reclamos y propuestas desarrollados en *Detrás de la ciudad* y los trabajos que se estaban llevando adelante en el IU. Es a mediados de los años cuarenta cuando se advierte en el Instituto un renovado interés por los problemas rurales. Al promediar la década, Cravotto realizó su viraje hacia la campaña, cambiando el interés costero que

45. «Actas de creación de la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo». Fondo Gómez Gavazzo, archivo ITU, FADU.



FIGURA 7. ISOLOGO UBICADO EN LA CONTRATAPA DEL FOLLETO *PROBLEMAS DE LA CAMPAÑA VISTOS DESDE LA CAMPAÑA*

significaba su proyecto para el *Park-way Atlántico* por la red de aldeas rurales conectadas por vías parquizadas que denominó *La Aldea Feliz*.⁴⁶ En ese período dieron comienzo también los trabajos que confluían en la *Planificación rural* de Gómez Gavazzo.⁴⁷

En el archivo del Instituto se conservan varios documentos relativos a las acciones de la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo. En 1948 un folleto firmado por la Fundación recoge notas de prensa bajo el nombre *Problemas de la campaña vistos desde la campaña*,⁴⁸ realizado por miembros del Club Cyssa de Juan Lacaze, un club social integrado por personal de la empresa Campomar y Soulas.

Las notas refieren a observaciones sobre los pueblos de ratas o rancheríos y sus habitantes, presentadas en los mismos términos que se ofrecieron en *Detrás de la ciudad*. El folleto muestra dos imágenes muy significativas. La que está en la cubierta muestra una hilera compuesta por niños rurales que se pierde en el horizonte (figura 6). Un aro con el nombre de la Fundación marca un antes y un después en la fila. Al atravesar el círculo, los niños crecen y se transforman en hombres jóvenes caracterizados como obreros rurales. En sus manos, antes vacías, ahora hay azadas y llaves de campo. Los nuevos jóvenes, en posesión de las herramientas con las que transformar el sistema de producción rural, parecen señalar el camino para instalar la cultura agraria.

El isologo ubicado en la contratapa fue usado como signo de la Fundación (figura 7). Se compone de un círculo que muestra dos niños tomados de la mano. El de la izquierda, con moña y túnica de la escuela pública vareliana, está superpuesto a una imagen de ciudad, mientras que el de la derecha tiene indumentaria

46. Ver Mary Méndez, «Aldea Feliz», en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. (Montevideo: FADU, 2014).

47. Sobre este tema ver Jorge Nudelman, «Ranchismo», en *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (Montevideo: FADU, 2014). Lucio de Souza ha desarrollado un extenso trabajo como tesis de maestría sobre la teoría del ordenamiento rural de Gómez Gavazzo, que se inició con la propuesta de un rancho experimental en San José, en 1934. Lucio de Souza, *Imaginarios rurales. El modelo de afincamiento en la «Planificación rural del Uruguay»* de Carlos Gómez Gavazzo (Montevideo: Biblioteca Plural, 2019).

48. *Problemas de la campaña vistos desde la campaña*. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 219, archivo ITU, FADU.

rural y está sobre un fondo aldeano. La leyenda «Niños uruguayos, todos hermanos» no puede ser más explícita de las intenciones del grupo. El logo resultaba un paralelo gráfico de la fotografía donde posaba el grupo de nueve niños formado por los hijos del peón y los hijos del patrón, incluida por Chiarino y Saralegui en *Detrás de la ciudad*. Manifiesto visual de los objetivos de la Fundación, el logo expresaba también la anulación de la diferencia de clases sociales y el cumplimiento de la revolución pacífica, fecunda y creadora de Maritain.

La Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo tuvo una actividad sostenida por varios años, y en las carpetas del archivo del Instituto se conservan varios documentos realizados por algunos de sus miembros en los años anteriores a su creación. El informe «Construcción de viviendas rurales y expropiación de tierras para gente pobre de los departamentos del litoral e interior» fue un proyecto de ley presentado a la Cámara de Representantes por Juan Bautista Silva y Luis Oliú en 1936, cuando eran diputados por Salto. El primero pertenecía al Partido Colorado y el segundo representaba al Partido Nacional desde filas herreristas.

Se guarda también la conferencia pronunciada en 1940 por Silva en el Ministerio de Defensa, publicada en el suplemento de la *Revista Militar y Naval*, realizada bajo los auspicios de la Asociación Patriótica del Uruguay, grupo que también formó parte de la Fundación. El informe contiene propuestas para la transformación de los rancheríos, donde fue incluido un estudio sociológico y las acciones necesarias para la conformación de pequeñas granjas con viviendas higiénicas a través de créditos para los colonos y escuelas agrarias donde se capacitarían las familias.⁴⁹

49. «Transformación de los rancheríos. Proyecto presentado a la Fundación "Amigos del Niño del Campo" por el delegado de la Asociación Patriótica del Uruguay», Juan B. Silva. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 223, archivo ITU, FADU.

50. *Revista CEDA*, 19–20 (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1950).

Hacia una cultura agraria

Hacia 1950, en el Centro de Estudiantes de Arquitectura parece haberse realizado una operación de síntesis de estas discusiones. En el número 19 y 20 de la revista del CEDA se reúnen los estudios sobre los rancheríos rurales, la arquitectura adecuada para el campo y la vivienda mínima.⁵⁰ Sus páginas están ilustradas con imágenes de ranchos, de familias y de escolares, que continúan el carácter de registro del libro *Detrás de la ciudad*.

Este número de la revista del CEDA incorpora otras referencias de importancia que parecen reunir la promoción de una cultura de base agraria con el trazado pintoresco de los barrios obreros. En la cubierta se puede ver la planta de la urbanización *Channel Heights*, proyectada por Richard Neutra a fines de la década del treinta, y una imagen aérea de las granjas cultivadas en terraza en el valle del río Tennessee.

Channel Heights Housing Project, terminado en 1943 en las montañas cercanas al puerto de Los Ángeles, consistía en un conjunto de viviendas de emergencia para 600 familias de los trabajadores ocupados en la industria armamentista. De trazado pintoresco, las viviendas daban directamente a las calles en ángulos oblicuos de 45 grados ofreciendo variedad de vistas. Las viviendas, simples o dúplex, estaban apareadas; tenían una sala de estar y comedor, cocina, baño y áreas de servicio y almacenamiento, con dos o tres dormitorios. Las calles sin salida daban privacidad y un innegable sentido de comunidad al conjunto.

La revista publicaba también un fragmento de la conferencia dictada por el arquitecto George Hoge en Harvard, en la que analiza el proyecto de la Tennessee Valley Authority. El editorial destacaba algunas palabras, usadas para acompañar la imagen incluida en la cubierta: «[...] el sentido fundamental de la TVA es visto desde el aire, con sus granjas y la geodésica escultura de sus colinas modeladas para albergar el sol y el agua, con sus caminos que conducen a las bien planeadas ciudades de las faldas de las colinas».

El artículo «La vivienda está en la base de todos los problemas sociales» recoge la conferencia pronunciada por el arquitecto Óscar Aguirre en la Exposición de la Vivienda Mínima y Media del Hombre de América, realizada en el Ateneo de Montevideo en julio de 1949. La intervención señalaba la vigencia de la ciudad jardín por su base comunitaria y la ausencia de especulación sobre el suelo, la limitación de los núcleos y el equilibrio armónico de sus elementos constitutivos.

El problema de los rancheríos ocupa varias páginas de los números 19-20 de la revista del CEDA. Se incluyen un plano con la ubicación de los poblados y datos estadísticos, a lo que se agregan, como «corroboraciones emotivas», comentarios de maestras rurales y las opiniones de Daniel Vidart. Dos páginas contienen una síntesis histórica de las principales leyes, que comienzan con

la Ley de Colonización en 1880 y terminan con la de creación del Instituto de Colonización en 1948, pasando por el proyecto de ley de Silva y Oliú, la propuesta de Juan Vicente Chiarino para la creación de colonias agrarias en 1945 y la Ley de Centros Poblados de Horacio Terra Arocena.

Un fragmento de un texto de Miguel Saralegui, tomado del diario *El Bien Público*, explica los datos recogidos en el censo realizado por la Comisión de Ayuda a los necesitados Rurales de Paysandú en las localidades de Tiatucura y Montevideo Chico, base de gran parte de los estudios que sustentan el libro *Detrás de la ciudad*.

Se presentan también los resultados de una encuesta que inquirió sobre la importancia de los rancheríos. Entre los encuestados están el arquitecto Leopoldo Carlos Agorio, rector de la Universidad, y cuatro miembros de la Fundación Amigos del Niño del Campo: los arquitectos Horacio Terra Arocena y Carlos Gómez Gavazzo, el doctor Pedro Sicco y el doctor Juan Vicente Chiarino, presentado como uno de los autores del libro *Detrás de la ciudad*.

La revista dedica varias páginas a comentar las actividades realizadas por los estudiantes con la Fundación en los rancheríos Polanco del Yi y Las Chilcas, del departamento de Florida. Mediante la aplicación de la Ley de Centros Poblados, se buscaba transformar esas dos poblaciones en «centros poblados de huertos». Las nuevas viviendas higiénicas, que sustituirían a los pobres ranchos, dispondrían de un huerto privado con un área entre 500 y 1000 m². Cada pueblo tendría una zona común para la producción bajo el sistema cooperativo, el cultivo colectivo, la cría de ganado, la plantación de árboles y un salón para la enseñanza de oficios rurales. Según afirmaban, la experiencia buscaba implantar un sistema basado en la solidaridad social, que permitiría transformar a los habitantes miserables de los ranchos en granjeros felices, un modelo que podría aplicarse en todo el país.

Las acciones llevadas adelante por la Fundación en Polanco del Yi fueron reseñadas también en la *Memoria 1946-1951* de la Fundación Amigos del Niño del Campo, publicada en 1951. Un ejemplar de la *Memoria* fue guardado por Mauricio Cravotto en su estudio particular de la casa *Kalinen*.⁵¹ En octubre de 1950 se compraron los terrenos para localizar el Centro Poblado Rural, un acto que fue acompañado por varias actividades en el sitio. En esa instancia, Carlos Gómez Gavazzo dictó una conferencia sobre el plan

51. Fundación Amigos del Niño del Campo. *Memoria 1946-1951*. Archivo Fundación Cravotto.

de recuperación del rancherío, y los miembros del Instituto de Urbanismo exhibieron un modelo de la urbanización propuesta.

La organización física del poblado fue realizada por el arquitecto Carlos Herrera Mac Lean. El plan consistía en una agrupación de 50 viviendas aisladas, ubicadas en huertas familiares. Las casas tomaban como modelo el rancho higiénico proyectado por Gómez Gavazzo y Teófilo Herrán en 1935, que se publicó en la página 53 del mismo folleto. El pueblo contiene, además, un centro cívico compuesto por una escuela-granja, salones para el servicio social y atención médica, además de un campo de deportes. Calles y senderos se proponen como vías arboladas, y un área para los cultivos comunes rodea la zona de viviendas.

Bajo los auspicios de la Fundación Amigos del Niño del Campo, en diciembre de 1951 se inició la Cruzada Nacional Pro Niño del Campo. Fue presidida por Chiarino, en ella participó José Antonio Gallinal y estuvo integrada por los arquitectos Carlos Herrera Mac Lean, Daniel Rocco y Enrique Quiroz, además del sociólogo Daniel Vidart y el general Pedro Sicco, entre otros miembros. La inauguración de la Cruzada se realizó con un acto en el Sodre y fue acompañada por el entonces presidente constitucional de la República, el colorado Luis Batlle Berres. El evento, que ponía en evidencia la importancia política de la operación, manifestaba el interés de los distintos actores en la cultura agraria como modelo para la transformación del país.

Fuente de las imágenes

1. Juan Vicente Chiarino y Miguel Saralegui, *Detrás de la ciudad. Ensayo de síntesis de los olvidados problemas campesinos (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1944)*, n.º 9.
2. Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad*, n.º 14.
3. Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad*, n.º 5.
4. Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad*, n.º 33.
5. Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad*, n.º 37.
6. *Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo*, Problemas de la campaña vistos desde la campaña. Fondo Gómez Gavazzo, n.º 219, archivo ITU, FADU.
7. *Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo*, Problemas de la campaña vistos desde la campaña.

Fotografías de documentos y edición: María Noel Viana, Servicio de Medios Audiovisuales, FADU.

CONCURSO, PROFESIÓN Y DESPUÉS

Las polémicas alrededor del edificio para el Instituto Profiláctico de la Sífilis en Uruguay, 1924–1926

TATIANA RIMBAUD

La sífilis en Uruguay

La investigación científica de los primeros años del siglo XX avanzó fuertemente en el estudio de una de las enfermedades más extendidas y dañinas de la sociedad moderna. En 1905 se descubrió el microorganismo causante de la enfermedad y en las décadas siguientes las pruebas serológicas para confirmar la patología y la aplicación diagnóstica en pacientes. Estos, entre otros avances de la medicina, permitieron aumentar paulatinamente la efectividad del tratamiento. La cura con antibióticos no comenzó hasta después del descubrimiento de la penicilina, en 1928.

El tratamiento de la enfermedad a principios de siglo seguía pautas higiénicas y morales. José Pedro Barrán ha señalado que la sífilis —junto con otras enfermedades venéreas— fue utilizada como herramienta en el proceso civilizatorio de la joven sociedad uruguaya.¹ Los ámbitos médicos y políticos se encargaron tempranamente del tema. A nivel asistencial, la importancia social de la dolencia ameritó la creación de un instituto de atención específico en 1917: el Instituto Profiláctico de la Sífilis (IPS). La propuesta fue presentada por José Martirené, director de la Asistencia Pública, y Alfredo Vidal y Fuentes, presidente del Consejo Nacional de Higiene. El objetivo expreso era el combate de la sífilis, «mal social que tiende cada día a generalizarse de más en más, y cuya acción destructora se hace sentir en el individuo y en su descendencia».²

La argumentación de José Martirené al presentar el proyecto de creación del IPS apelaba a un espíritu nacionalista y humanista.

1. «La ciencia médica con el terrorismo verbal de sus descripciones y consejos, era un recurso útil para controlar los excesos de la pasión en los jóvenes. La enfermedad venérea se había transformado por obra y gracia del médico, en una forma de castigo merecido ante tal infracción, un infierno laico». José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad, Tomo II*. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989), 145.

2. «Proyecto de Ley para la Creación del IPS», *Diario Oficial* (Montevideo, 28 de mayo de 1917).

Para Martirené, con la creación del Instituto «habrá menos enfermos en los hospitales, habrá menos dementes en los manicomios, se aprovechará mejor el capital que para la sociedad representa el trabajo producido por cada uno de sus miembros, [...] se habrá detenido la amenaza de la degeneración de la especie».³

El carácter utilitario del enfoque higienista no era inocente. El joven y pujante país —en pleno proceso de industrialización y modernización— necesitaba de todas las fuerzas de trabajo disponibles. El trabajo científico y el desarrollo médico debían colaborar en asegurar no solo el bienestar de los ciudadanos, sino la fuerza trabajadora para lograr el tan buscado país modelo.

El IPS se constituyó como un organismo dependiente del Consejo Nacional de Higiene, pero con gran autonomía de acción. Sus fines esenciales se determinaron desde el proyecto: 1) profilaxis y tratamiento de la sífilis; 2) atención a los enfermos en dispensarios, y 3) educación al público sobre la enfermedad y sus consecuencias.⁴ El proyecto estipulaba también la modalidad de trabajo del Instituto y su organización, bajo la dirección, vigilancia y fiscalización de una Comisión Directiva Honoraria. La Comisión estaba integrada por 13 personas —en su mayoría médicos—, entre quienes se elegía un presidente, cargo que ocupó Alejandro Gallinal durante el período que abarca este trabajo.

En sus primeros años de funcionamiento, el IPS operó bajo el presupuesto del Consejo Nacional de Higiene y con la cooperación de los poderes públicos. A medida que consolidaba su tarea en todo el territorio nacional, procuraba otros medios de financiación y generaba nuevos proyectos en su ámbito. En lo que respecta a su infraestructura edilicia, por un lado, el IPS instaló una red de dispensarios para diagnóstico y tratamiento en todo el país, en edificios que ya eran utilizados con fines sanitarios. Por el otro, promovió dos concursos de arquitectura para la construcción de nuevos edificios: su sede en 1924-1925 y un hospital modelo en 1929. Los grandes planes del Instituto se fundaban en el país modelo, donde la preponderancia de los valores de salud e higiene redundaban en la superioridad de la ciencia y la técnica.

Luego de la creación del Consejo de Salud Pública,⁵ en 1931, el IPS perdió la autonomía de acción que lo caracterizaba y pasó a ocupar un lugar dentro del Consejo. La evolución en la facilidad del tratamiento de la enfermedad hizo también que su especifici-

3. Exposición de motivos de José Martirené, 6 de febrero de 1917. «Proyecto de Ley para la Creación del IPS», *Diario Oficial* (Montevideo, 28 de mayo de 1917).

4. «Proyecto de Ley para la Creación del IPS», *Diario Oficial* (Montevideo, 28 de mayo de 1917).

5. Ley 8766 (Montevideo, 15 de octubre de 1931).

dad fuera perdiendo relevancia. Por este y otros motivos, el edificio del hospital modelo —denominado Casa de Salud— no llegó a construirse.⁶

La polémica sobre los arquitectos extranjeros

En 1923 el IPS adquirió un terreno sobre la avenida 18 de Julio con el fin de construir allí su sede, que compartiría con la del Consejo Nacional de Higiene. La Comisión Honoraria decidió realizar un concurso de arquitectura, probablemente a instancias de Gallinal, que ya había promovido otros certámenes. Para la redacción de las bases y el programa del concurso solicitó la colaboración de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU). La nota de la solicitud fue enviada el 8 de noviembre de 1923 y la respuesta llegó el 14 de diciembre, con la propuesta de bases y recomendaciones adjuntas.

Los redactores de las bases fueron los arquitectos Mario Moreau y Eugenio Baroffio, designados por la Comisión Directiva de la SAU. La nota que acompañaba la propuesta explicaba los criterios de elaboración en cuanto a las cláusulas sobre presentación, premios, jurado, plazos, etcétera. Además, añadían una recomendación, extrañamente premonitoria, de que toda modificación en las bases fuera consultada previamente con la Sociedad.

El 20 de diciembre de 1923, el IPS aprobó las bases propuestas por la SAU. Ese mismo día envió una nota al ministro de Industrias, con el objetivo de obtener la correspondiente autorización. La respuesta del Consejo Nacional de Administración fue positiva, previa revisión de bases por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP). Las bases fueron modificadas a sugerencia de Alfredo Jones Brown, responsable de la Dirección de Arquitectura, el 31 de diciembre de 1923. El director de Arquitectura encontró acertado el programa, pero sugirió modificaciones en los artículos 1.º, 2.º, 7.º y 8.º de las bases. Los cambios propuestos permitían:

Que figuren proyectos de arquitectos no residentes en la República, al no limitar el concurso a los profesionales del país. Esta medida no hará mal a los técnicos, dada su especial preparación,

6. Al respecto, ver William Rey y Jorge Sierra, «Un proyecto frustrado. El sífilicomio de mujeres, en Montevideo», en Laura Alemán et al., *De los Campos, Puente, Tournier. Obras y proyectos* (Montevideo: IHA, 2019), 195-210.

y beneficiará a la Administración al poder seleccionar el proyecto digno de ejecución entre un mayor número.⁷

Con los cambios incorporados, se abrió el certamen el 6 de enero de 1924. Es interesante notar el breve lapso trascurrido entre el inicio del proceso y el llamado a concurso, que no supera los dos meses. Más allá de los contratiempos que tuvo luego el concurso, es un período muy corto, que en parte se podría explicar por el interés que suscitaba la obra y en parte por la eficiencia administrativa de todos los involucrados, producto de la asiduidad de estas instancias.

Las modificaciones de Jones Brown habilitaban la presentación de proyectos por arquitectos extranjeros. La postura era consecuente con algunos de los ideales del servicio público que se asocian al imaginario batllista; por ejemplo, la preponderancia de los intereses públicos sobre los privados o, en este caso, sobre los corporativos. Sin embargo, el noble ideal no evitó la molestia en el gremio profesional. La revista *Arquitectura* publicó inmediatamente un editorial al respecto y en los números siguientes replicó todas las misivas, en defensa de los «legítimos intereses morales de los profesionales uruguayos».⁸ La SAU enfrentó directamente la postura de Jones Brown con el convencimiento de un accionar patriótico dentro del mismo imaginario nacional. Se pretendía demostrar la suficiencia de las capacidades nacionales, instaladas con el esfuerzo de toda la sociedad.

La nota de los redactores de las bases anticipaba este problema. Advertían que solo con su conformidad ante todo cambio la SAU podría patrocinar el concurso. Efectivamente, esa fue la mayor medida de fuerza que aplicó la asociación: el abandono del patrocinio y la exhortación a la abstención. En un primer momento se intentó recurrir al diálogo; la Comisión Directiva de la SAU solicitó que se dejaran sin efecto las modificaciones introducidas⁹ y la respuesta del IPS no fue favorable. A su juicio,

[...] las modificaciones hechas no son tan fundamentales como parecen a través del criterio de esa Sociedad, pues toda se reduce a dos simples cuestiones de detalle: la de ampliar, en vez de restringir las proporciones del certamen, dándole un carácter internacional, y la de reducir el plazo establecido para la presentación

7. Bases del Concurso (Montevideo, 1924). Antecedentes. Archivo Biblioteca Nacional.

8. «Los concursos en *Arquitectura*», *Arquitectura* 74 (enero de 1924), 2.

9. Actas de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (Montevideo, 14 de febrero de 1924). Archivo SAU.

de los proyectos respectivos. [...] el abrir el concurso a elementos extraños al país [...] le quita todo carácter de exclusivismo local.¹⁰

Pero la SAU refutó las afirmaciones del IPS sobre los motivos del pleito y argumentó como corporación la defensa de los derechos de los arquitectos nacionales. En ese sentido, los arquitectos apelaron a la solidaridad de las sociedades de arquitectos de los países vecinos. Obtuvieron el apoyo de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires (SCA)¹¹ y de la Sociedad Central de Arquitectos de Río de Janeiro,¹² que cumplieron el acuerdo de cooperación pactado en el anterior Congreso Panamericano de Santiago de Chile.

En paralelo, el gremio promovió y festejó el decreto del presidente del Consejo Nacional de Administración, Julio María Sosa, que dispuso que todos los concursos de proyectos para edificios públicos —salvo casos excepcionales— se realizaran entre los arquitectos residentes en el país. Estas acciones eran justificadas por la asociación en el plano ético de la «moral profesional»,¹³ en el entendido de que no había razón personal por encima de las aspiraciones colectivas. El gremio se sentía confiado en su actitud y proceder, hasta en la aplicación de las medidas coercitivas, aunque eso significara que el concurso del IPS estuviera destinado al fracaso.

La maniobra favoreció a la SAU. La revista *Arquitectura* publicó triunfal el fin del conflicto. La solución llegó después de varias reuniones entre la SAU y el IPS, cuando se alcanzó un acuerdo razonable para poder proseguir con el llamado a concurso. El IPS accedió a modificar los plazos como solicitaba la SAU; sin embargo, los compromisos legales del llamado en curso le impedían modificar la cláusula que permitía la presentación internacional. A los efectos prácticos de la competencia, la adhesión de las sociedades de Argentina y Brasil, inspiradas en las resoluciones del Congreso Panamericano, fueron garantías suficientes para la ausencia de arquitectos extranjeros en el certamen. Finalmente, la directiva de la SAU habilitó la participación en el concurso, no sin antes advertir que la situación acaecida debía servir de precedente para casos semejantes.

10. «Concurso para edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 75 (1924), 22.

11. *Arquitectura* 75 (1924), 27.

12. «Concurso para edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 77 (1924), 73.

13. «Nuestra Actitud», *Arquitectura* 76 (1924), 42.

Premio desierto

«El edificio cuya construcción se proyecta servirá de sede al Instituto Profiláctico de la Sífilis y al Consejo Nacional de Higiene».¹⁴ El programa era muy claro en cuanto a los requisitos básicos del edificio. Las instalaciones para el IPS comprendían dispensarios, gabinetes, laboratorios, policlínicas, oficinas para la dirección técnica y administrativa, sala de conferencias, museo, biblioteca y otros locales de servicio. El Consejo Nacional de Higiene requería de espacios para oficinas y para laboratorios; incluía la Inspección de Sanidad Terrestre, la Inspección de Farmacias, oficina de estadística, laboratorio químico y laboratorio bacteriológico.

Las grandes aspiraciones de la Comisión Honoraria del IPS quedaron explícitas en una de las notas intercambiadas con la SAU durante el pleito:

Corresponderá al Uruguay, y esto quiere hacerlo constar con legítimo orgullo la Comisión, de ser el primer país del mundo que con rentas destinadas a ese único objeto, construye un edificio que ha de servir de asiento a la Institución que no en el terreno de la teoría, sino en el de la realidad, viene combatiendo desde hace ya más de ocho años, y con resultado lisonjero siempre, el terrible flagelo, que ha sido, es y será, desgraciadamente, por mucho tiempo todavía, uno de los más dolorosos azotes de la humanidad, [...] tratándose de un edificio que, como el que se proyecta, aspira sin renunciar a una severa belleza arquitectónica, como corresponde a su carácter, a ser bien característico en su género.¹⁵

14. Bases del Concurso (Montevideo, 1924). Archivo Biblioteca Nacional.

15. Nota del IPS a la SAU, Montevideo, 14 de marzo de 1924. *Arquitectura* 75 (1924).

16. Se registraron los siguientes lemas: *Juan Antonio Rodríguez, Salus I, 607, Montaraz, Salus 2, Bandera Amarilla, Profilaxis, H, Esculapio, Treinta y Tres, Roux, T, H8, H6, Minerva, Salomé, Mate una Mosca Hoy, Libra Esterlina, Burde, M, Cyrano y Menomemo.*

El 31 de agosto, al término del plazo estipulado, se presentaron 23 propuestas.¹⁶ A partir de allí, el trabajo recaló en el jurado, que quedó integrado por Alejandro Gallinal y Héctor del Campo en representación del IPS, Alfredo Vidal y Fuentes en representación del Consejo Nacional de Higiene, Alfredo Jones Brown y Emilio Conforte, nombrados por el MOP, Jacobo Vázquez Varela como decano de la Facultad de Arquitectura, Alfredo R. Campos en representación de los concursantes y Mario Moreau en representación de la SAU. Pasadas varias sesiones, el jurado seleccionó seis proyectos pasibles de premiación para estudiar con mayor profundidad. Sin embargo, resolvió por unanimidad declarar

desierto el primer premio, «haciendo constar que, si bien los proyectos presentaban características generales satisfactorias, ninguno de ellos respondía a las exigencias del programa en condiciones que permitan aconsejar su realización».¹⁷

Se otorgaron dos segundos premios de \$ 1500 a los proyectos presentados con el lema *Roux*, del arquitecto Juan Giuria, y el lema *Burde*, de los arquitectos Raúl Lerena Acevedo y Juan Veltroni. Además, con el objeto de recompensar la labor realizada por los cuatro proyectistas restantes, se resolvió otorgar dos accésits con \$ 750 a los lemas *Libra esterlina*, de los arquitectos Héctor Acquarone y Marcelo Mathurin Lecocq, y *T*, de los arquitectos Felisberto Gómez Ferrer, Julio Rivero y Carlos Hequet, y dos segundos con \$ 500 a los lemas *M*, del arquitecto Juan Carlos Lamolle, y *Juan Antonio Rodríguez*, del señor Juan S. Genovese.

La revista *Obras Públicas y Edilicias* dedicó dos artículos al concurso. En uno se transcribe el veredicto y en otro se reproducen los gráficos de los proyectos *Burde*, *Libra Esterlina* y *T*. La publicación, dependiente del MOP, resaltó con «verdadera satisfacción, el éxito rotundo obtenido en este concurso por los técnicos oficiales».¹⁸ No era para menos, teniendo en cuenta que cinco de los seis proyectos premiados pertenecían a profesionales que se desempeñaban en la Dirección de Arquitectura de esa oficina.

Los gráficos publicados permiten estudiar algunas de las propuestas. En los tres casos se propone un edificio compacto de cinco niveles, sin particular destaque en los remates. Los proyectos presentan fachadas de distribución académica ornamentadas con motivos historicistas.

El proyecto *Burde* destaca por el detalle del tratamiento diferencial en cada nivel, jerarquizando el ornamento en el basamento

17. *Obras Públicas y Edilicias* 4 (1924): 84.

18. *Obras Públicas y Edilicias* 4 (1924): 84.

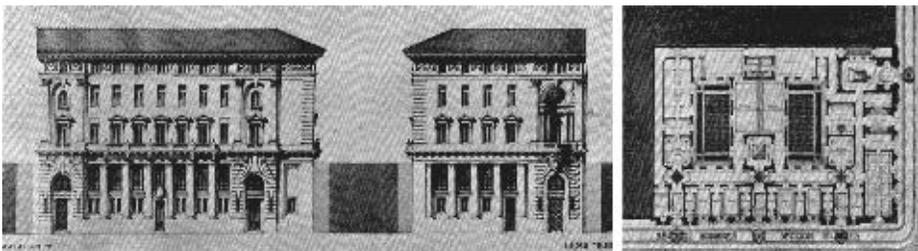


FIGURA 1. PROYECTO *BURDE*, RAÚL LERENA ACEVEDO Y JUAN VELTRONI

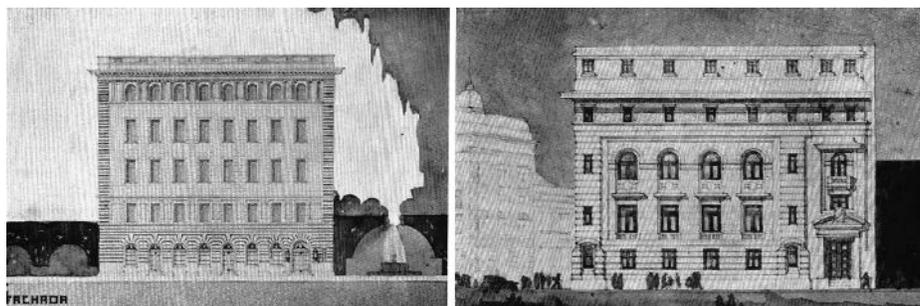


FIGURA 2. PROYECTO *LIBRA ESTERLINA*. ACQUARONE Y MATHURIN
LECOQC. PROYECTO *T*. GÓMEZ FERRER, RIVERO Y HEQUET

y sobre los accesos del edificio. Su organización en planta responde a los criterios compositivos de la tradición académica: simetría sobre ejes ortogonales y locales organizados alrededor de patios que aseguraban los requisitos de higiene. Al bloque principal se le añade sobre un lateral otro volumen que resuelve algunos locales de dimensiones especiales y otorga independencia al manejo de la fachada sobre 18 de Julio. Los proyectos *Libra Esterlina* y *T* presentan fachadas con tratamientos ornamentales más medidos y homogéneos. En el primer caso, una cuadrícula austera, rigurosa y simple de vanos y llenos recuerda la imagen de los primeros rascacielos de Nueva York y Chicago. En el segundo, la composición asimétrica y el uso de vanos de distintas formas y tamaños sugiere una reflexión sobre la tradición italiana.

La instancia de evaluación del concurso sirvió también para que el jurado resolviera la necesidad de llamar a un nuevo certamen, ya que ninguna de las propuestas presentadas había reunido los méritos suficientes para satisfacer los requisitos del programa y las intenciones de la Comisión Honoraria. Además, al considerar que las exigencias del programa superaban las capacidades locativas en todas las propuestas presentadas, el jurado recomendó al IPS la ampliación del terreno a través de la adquisición de dos propiedades linderas.

La polémica sobre los arquitectos del Estado

En los primeros meses de 1925 se llamó a un nuevo concurso de proyectos para el edificio del IPS y CNH. Las bases de este certamen eran prácticamente idénticas a las del anterior; sin embargo, hubo ciertas modificaciones que respondían principalmente al mencionado pleito con la SAU. En primer lugar, el concurso se convocó expresamente entre los profesionales nacionales.¹⁹ La integración del jurado cambió en favor de las ideas del gremio, asegurando mayoría de arquitectos en su composición. También se pautó un plazo de entrega más extenso y se flexibilizó el rol del MOP en la dirección de obras.

La recomendación del jurado anterior en cuanto a adquirir dos propiedades linderas para el nuevo edificio parece haber sido escuchada, ya que las dimensiones del terreno disponible se entendieron. El programa sufrió pequeñas modificaciones en algunas de las estancias y ciertas especificaciones de ubicación de determinados locales. Se estipuló que la entrada principal fuera por la avenida 18 de Julio, se incorporó lugar para depósitos y archivos, se agregaron salas de comisiones y profilaxis y se detallaron los metros cuadrados totales que debía tener cada sección (dato que antes no se especificaba). En la nota final, ambas bases aclaraban que cada proyectista podía ordenar de la forma más conveniente los locales enumerados. En las segundas bases se agregaba además, que las dimensiones establecidas eran ilustrativas y, por ende, susceptibles de discretas modificaciones.

El 30 de junio de 1925 cerró la convocatoria, a la que se presentaron 12 propuestas. Los proyectos fueron favorablemente considerados como resultado meritorio del esfuerzo colectivo de los arquitectos nacionales ante un programa difícil, complejo y heterogéneo. El jurado —integrado por Alejandro Gallinal, Héctor del Campo y Horacio Terra Arocena por el IPS, Alfredo Vidal y Fuentes por el CNH, Alfredo Jones Brown y Emilio Conforte por el MOP, Jacobo Vázquez Varela por la Facultad de Arquitectura, Horacio Acosta y Lara por la SAU y Francisco Lasala por los concursantes— trabajó durante 21 días para otorgar su fallo.

El acta del veredicto relata detalladamente el proceso de trabajo y la discusión del jurado. Su labor inicial fue realizada por vía de la eliminación gradual, «desechando solamente aque-

19. Instituto Profiláctico de la Sífilis, *Programa y bases del Concurso de Proyectos para la construcción de un edificio destinado a sede del Instituto Profiláctico de la Sífilis y del Consejo Nacional de Higiene* (Montevideo: 1925). Archivo Biblioteca Nacional.

llas soluciones en las cuales la cantidad o calidad de los defectos enunciados, no compensada suficientemente por los méritos, las volviera desventajosas para su aceptación».²⁰ Los motivos de las eliminaciones variaron entre las deficiencias de composición general y de expresión arquitectónica, mala iluminación y escasez de comunicaciones, partido general inadecuado, insuficiencia de comunicaciones verticales, excesiva complicación en las horizontales, desventajosa solución constructiva, fachada falta de carácter, inconveniente ubicación de locales, dificultad de circulación y dimensiones inapropiadas. Finalizado este proceso, quedaron siete proyectos en condiciones de ser premiados.

El jurado acordó previamente el mecanismo de votación, resolviendo que deberían reunirse por lo menos cinco votos a favor de un proyecto para que éste pudiera ser premiado. Luego de establecer que había proyectos con méritos suficientes para obtener el primer premio, se procedió a realizar la votación, resultando en primera instancia la siguiente distribución:

- Lema *F*: Conforte, Del Campo, Gallinal y Jones Brown. Total: 4 votos.
- Lema *Sello de los Juegos Olímpicos*: Acosta y Lara, Vidal y Fuentes y Terra Arocena. Total: 3 votos.
- Lema *Pro Humanitate*: Lasala. Total: 1 voto.
- Abstenciones: Vázquez Varela.

Dado este resultado, se procedió a una segunda votación, limitada a los dos proyectos más votados. Por el de lema *F* votaron Conforte, Del Campo, Gallinal, Jones Brown y Vázquez Varela, mientras que por el lema *Sello de los Juegos Olímpicos* lo hicieron Acosta y Lara, Lasala, Alfredo Vidal y Fuentes y Terra Arocena. Como consecuencia, se otorgó el primer premio al proyecto *F*, de los arquitectos Veltroni y Lerena Acevedo. El segundo premio se adjudicó con cinco votos al lema *Sello de los Juegos Olímpicos*, de los arquitectos Mathurin Lecocq y Acquarone. Se resolvió además, por mayoría, no hacer diferencias en la distribución de las cantidades de los otros premios, para lo que se acordó una compensación de \$ 400 a cada uno de los siguientes proyectos: *Duc*, del arquitecto Juan Giuria; *Pro Humanitate*, del señor Santos Genovese; *Verne*, del arquitecto Juan C. Lamolle; *Ranita*, de los arquitectos

20. «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924): 175.

tos Gómez Ferrer, Rivero y Hequet, y *Quijote*, de los arquitectos R. Bianchi y Julio C. Bauzá.

El resultado del concurso fue celebrado en las filas de arquitectos del MOP, que lo calificaron como un nuevo y definitivo triunfo. Los dos primeros premios y tres de las menciones habían sido realizados por profesionales de la oficina estatal, hecho que, consideraban, no debía «pasar desapercibido por nuestras autoridades».²¹

Al igual que en la instancia de 1924, el concurso enfrentó las posturas de los arquitectos de la SAU y del MOP. En esta ocasión, la polémica subyacente sobre la participación de arquitectos del Estado en concursos oficiales se manifestó en torno a la determinación del costo previsto para el edificio. Durante la actuación del jurado, la cláusula de las bases que estipulaba el monto máximo de la obra fue utilizada para marcar las diferencias entre los dos colectivos de profesionales.

En el proceso de eliminación gradual, Acosta y Lara —secundado por Terra Arocena— propuso excluir de la consideración los proyectos que superaran visiblemente el límite de \$ 450.000 fijado en las bases. Los arquitectos Jones Brown y Conforte se opusieron, afirmando que «no se puede ser absoluto en apreciaciones de esta índole y sobre cálculos basados en simples metrajés superficiales».²² Además, argumentaron que la incompatibilidad entre el precio y las exigencias del programa no podía perjudicar a las propuestas que habían atendido cabalmente las solicitudes del edificio. Las opiniones de los arquitectos del MOP fueron compartidas por Lasala y por los médicos del jurado, por lo que no se eliminó ningún proyecto por la cláusula del costo. Al momento de la votación de los premios, Acosta y Lara y Terra Arocena insistieron en esta postura al dejar «constancia de que no entran a considerar los proyectos de lema “F” y “Pro Humanitate” porque están a su juicio claramente fuera del costo máximo estipulado en las bases».²³ Entendían que esta diferencia ponía en desigualdad de condiciones estos proyectos por sobre los otros.

La diferencia de criterios trascendió el trabajo del jurado, durante y después del fallo. Por un lado, la prensa cuestionó el accionar de los arquitectos del MOP. Las denuncias fueron consideradas por el jurado y por la dirección del MOP y desestimadas por infundadas en ambos casos.²⁴ Por otro lado, la polémica transcrita en el fallo habilitó diversas quejas, cuyo detalle recogió intencio-

21. «El Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis y Consejo Nacional de Higiene», *Obras Públicas y Edilicias* 13 (julio de 1925): 8-14.

22. «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924): 172.

23. «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924): 177.

24. El jurado resuelve «por unanimidad que no se les debe dar importancia, y deja constancia del alto concepto que merecen ante los demás miembros del Jurado por su capacidad e independencia de criterio los señores Jones Brown y Conforte. Los señores Jones Brown y Conforte se dan por satisfechos con esta declaración que les permite seguir actuando dignamente en el Jurado, y por eso no insisten en el propósito que abrigaban de pedir al Ministerio de Obras Públicas que los relevara en el desempeño de sus cargos». «El Concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924), 176. El MOP respaldó la conducta de los arquitectos como miembros del jurado el 10 de septiembre de 1925. «Del Concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias* 13 (1925).

nadamente la revista *Arquitectura*, que calificó el concurso de doble fondo, donde «ganar un premio es como ganar una lotería».²⁵

El editorial de la revista apeló directamente a la sacralidad de las bases del concurso, que «constituían el estatuto del mismo y tanto el jurado como los concursantes debían sujetarse a ellas». Denunció como violación de bases la desestimación de la cláusula del costo del edificio. La queja estaba dirigida directamente a los dos arquitectos del MOP y sus «argumentos deleznable».²⁶ En opinión de la revista, los arquitectos Jones Brown y Conforte prefirieron ignorar la cláusula a pesar de que en otros concursos ellos mismos la habían aplicado con severidad. Adicionalmente, *Arquitectura* publicó la solicitud de revisión del fallo de dos de los participantes del concurso, quienes, motivados por las diferencias en el fallo, solicitaban su revisión en virtud de la supuesta violación de bases.²⁷

La magnitud del enfrentamiento entre los dos grupos de profesionales se agravó en el entredicho. La situación desencadenó un cuestionamiento interno en la SAU sobre la actitud que debía asumir en esos casos. Se formó una comisión especial compuesta por Carlos Pérez Montero, Juan A. Scasso y Román Berro, para determinar el proceder de la SAU frente a las irregularidades del concurso. A pesar de la fuerte presión de algunos socios, el informe de la comisión fue redactado en tono conciliador. En su introducción se enumera un conjunto de antecedentes legales —nacionales e internacionales— recabados en consulta con distintos abogados. Luego se describe el proceder del jurado en cuestión, sin emitir juicios de valor, y se concluye en la necesidad de una clara reglamentación de concursos. La comisión sostuvo:

[...] el Concurso de Arquitectura, es un contrato que obliga a las partes y las cláusulas de dicho contrato son las estipulaciones escritas del programa. [...] El jurado, cuya composición con anterioridad era conocida, por ambas partes, el Estado y los Concur-santes, dictó su fallo y ese fallo a su juicio, es inapelable y debe ser aceptado.²⁸

El informe recomendaba a la SAU distanciarse del debate y señalaba que no le correspondía expedirse al respecto. Era el Estado el que debía determinar si

25. «El concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924): 174.

26. «El concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924): 172.

27. Protesta enviada al IPS por Bauzá y Bianchi, Montevideo, 21 de agosto de 1925. «El concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1924): 191.

28. «La Sociedad de Arquitectos y el concurso del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 94 (1925): 208.

[...] el costo de la obra, en el caso de ejecutarse el proyecto premiado, será sensiblemente mayor que el indicado en el programa básico. Es una cuestión de defensa de los intereses del país, del dinero de todos, y no es la Sociedad de Arquitectos la que debe asumir esa defensa. El Estado debe hacerlo por intermedio de sus oficinas técnicas de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, que es la indicada para ese asesoramiento. Si el precio resulta más elevado, el propietario, el Estado, resolverá lo que crea más conveniente y la Sociedad de Arquitectos, podrá entonces, volver sobre el asunto.²⁹

Finalmente, el Estado —representado por la Comisión del IPS— no hizo lugar a la protesta, el MOP no realizó el estudio de precios y la SAU no volvió a opinar sobre el concurso.

Los arquitectos del MOP triunfaron en este concurso, pero la posición de la SAU prevaleció en el largo plazo. El distanciamiento de los arquitectos oficiales del gremio profundizó la separación de los dos grupos, claramente enfrentados. Más allá de los buenos resultados o la capacidad profesional de los arquitectos estatales, la oficina pública no pudo equiparar el estatus del gremio en los ámbitos de poder y decisión. La SAU ratificó su hegemonía como voz autorizada en los temas de la arquitectura nacional y como actor primordial en el desarrollo de los concursos en el país.

Proyectos premiados

Los argumentos en la elección del primer premio fueron variados. Gallinal votó por el proyecto *F* por considerar que su planta era la más acertada y práctica para el destino prefijado. Estas manifestaciones fueron compartidas por otros miembros del jurado. Además, según Conforte, el lema *F* fue el que mejor interpretó el programa. Vázquez Varela justificó su abstención por entender que «en lo que respecta a distribución de plantas el proyecto “F” es el mejor, [pero] no merece a su juicio el primer premio por ser equivocado en su arquitectura exterior».³⁰

La propuesta de los arquitectos Juan Veltroni y Raúl Lerena Acevedo se organiza en seis niveles sobre una planta en forma de *E*, con dos generosos patios principales conectados sobre la me-

29. «La Sociedad de Arquitectos y el concurso del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 94 (1925): 209.

30. «El concurso de planos para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Arquitectura* 93 (1925), 177.

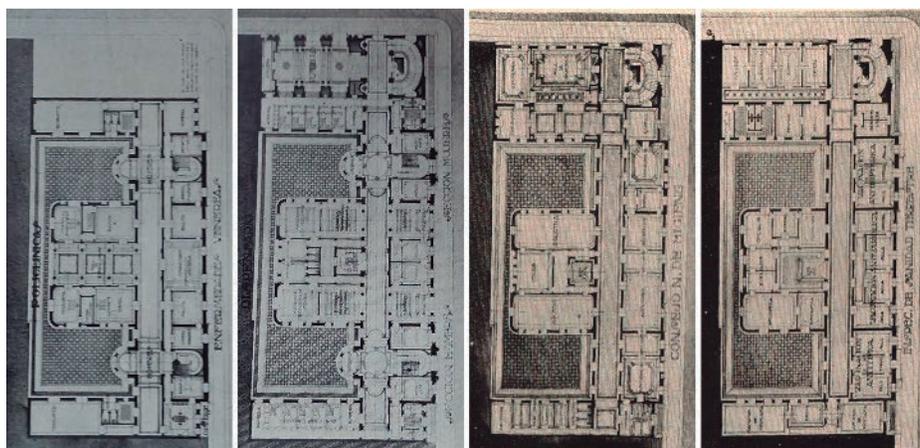


FIGURA 3. PLANTAS DEL PROYECTO F. VELTRONI Y LERENA ACEVEDO

dianera. La composición planimétrica responde a los principios de la academia, con especial cuidado en los requisitos higiénicos de ventilación e iluminación natural. La planta simétrica del elemento principal alberga las direcciones técnicas y asistenciales, mientras que el sector sobre la avenida 18 de Julio resuelve las dependencias de dirección y gerencia. En uno de los costados de este volumen se ubica la torre —tres niveles más alta—, que jerarquiza la esquina y otorga cierto aire monumental al conjunto.

En cuanto a la interpretación del programa, la propuesta distribuye en los distintos pisos los grandes paquetes temáticos solicitados. En los planos publicados por la revista *Obras Públicas* se ubica en el subsuelo la sección de enfermedades venéreas y en planta baja los dispensarios contra la sífilis para hombres y mujeres. El segundo piso se destina al Consejo Nacional de Higiene y el tercero a la Inspección de Sanidad Terrestre. Las circulaciones principales se despliegan en dos núcleos verticales —uno en la torre y otro en el sector entre patios— y una serie de grandes corredores longitudinales en cada piso, que se complementan con circulaciones secundarias en cada sector. La organización de los locales es clara y funcional.

Las fachadas presentan un tratamiento ornamental importante, con elementos de particular inspiración en las arquitecturas del barroco español. Los acentos decorativos se colocan estratégica-

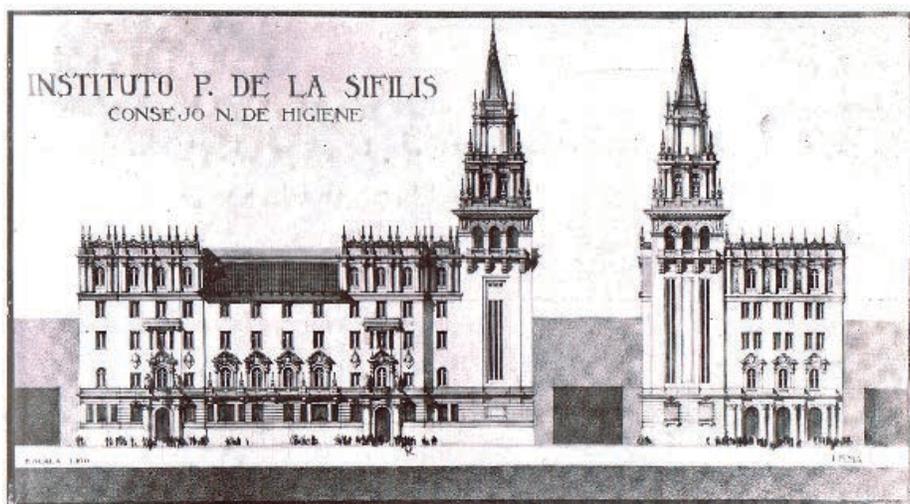


FIGURA 4. FACHADAS PROYECTO F, VELTRONI Y LERENA ACEVEDO

mente en el remate de los accesos, sobre un paño compuesto por aberturas simples y revoques lisos. Los dos volúmenes mencionados se reconocen en el tratamiento exterior: el cuerpo mayor hacia la calle lateral presenta una composición simétrica en sí misma, y la fachada hacia 18 de Julio otra distinta. La torre se ubica como elemento articulador singular en la esquina, lo que otorga destaque y relevancia al edificio en su entorno urbano. De los proyectos publicados, es el único que propone un tratamiento diferencial en la esquina. Si bien no es uno de los motivos recogidos en las actas, puede haber contribuido a la decisión, a pesar del defecto de carácter en las fachadas que descubren algunos integrantes del jurado.

Las diferencias entre el primer premio y el segundo son notorias. Además de la resolución de la esquina, el proyecto *F* atiende mejor los requisitos higiénicos, con patios más amplios, iluminación y ventilación natural en todos los locales y en el corredor de circulación principal, mientras que en el proyecto *Sello de los Olímpicos* la circulación vertical principal y los corredores longitudinales en cada piso quedan contenidos entre otros locales.

Asimismo, la expresión exterior del segundo premio presenta dos fachadas con igual tratamiento en distinta longitud, un paño liso con una grilla de aberturas simples a la que se le

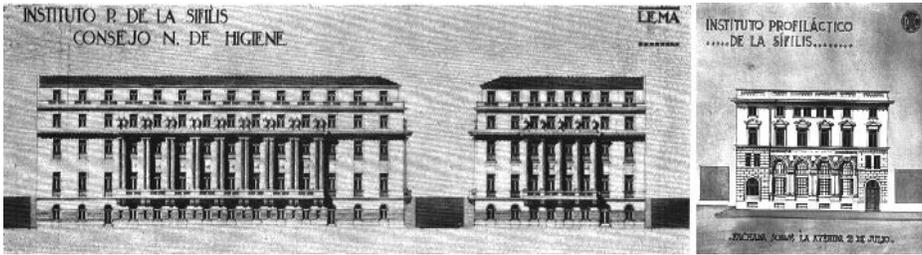


FIGURA 5. PROYECTO SELLO DE LOS OLÍMPICOS, MATHURIN LECOCQ Y AQUARONE. PROYECTO DUC, GIURIA

superponen algunas cornisas y una serie de columnas de dos niveles en el sector central: nueve dobles columnatas en la fachada más larga y cinco columnas simples en la principal. Los accesos no están jerarquizados y el tratamiento ornamental general es simple y sobrio, con elementos historicistas y referencias a la arquitectura clásica italiana.

De los restantes proyectos premiados se ha encontrado únicamente el gráfico de fachada de la propuesta de Juan Giuria. Bajo el lema *Duc* se presenta un edificio de volumetría compacta y altura uniforme, al igual que el segundo premio. La fachada se resuelve con un gran basamento almohadillado, dos niveles de desarrollo liso con aberturas ornamentadas y un remate con una importante balaustrada. El tratamiento ornamental remite a arquitecturas de tradición clásica.

El texto del fallo es más meticuloso en las razones para la eliminación de las propuestas que en los méritos de las ganadoras. Sin embargo, son esos mismos elementos los factores más importantes en la consideración de las propuestas premiadas: la funcionalidad, la correcta interpretación del programa y la claridad en la organización, por un lado, y el carácter y la composición de fachada, por el otro. Tal como reconoce el jurado, los proyectos premiados son ejemplos de la pericia de los arquitectos nacionales ante los desafíos planteados.

Entre el concurso de 1924 y el de 1925 las bases prácticamente no cambiaron, el programa tuvo modificaciones menores y el terreno se extendió levemente. Sin embargo, si se comparan las dos propuestas presentadas por Veltroni y Lerena Acevedo, hay un salto cualitativo muy marcado, razón por la cual en el segundo

concurso lograron la suficiencia de méritos para la adjudicación del primer premio. La diferencia se hace evidente en el planteo formal y en la configuración de las fachadas. El volumen compacto inicial de altura uniforme gana quiebres y salientes, el anodino remate inclinado de teja se convierte en un juego de aberturas, pináculos y cresterías, y aparece la torre, elemento significativo que le otorga completitud.

En cuanto a la organización de la planta, si bien las propuestas tienen una estructura similar, la ampliación del terreno en el segundo concurso le permitió descomprimir los locales y tener el aire necesario para satisfacer los requisitos higiénicos de iluminación y ventilación natural. Esto fue, efectivamente, lo que lo diferenció de los otros proyectos presentados y lo hizo justo ganador.

Los arquitectos ganadores, Juan Veltroni —italiano, formado en la Academia de Bellas Artes de Florencia— y Raúl Lerena Acevedo —egresado de la Facultad de Matemáticas en 1913—, trabajaron juntos dentro y fuera del MOP y participaron en múltiples concursos en sociedad. La afinidad laboral y la compartida tradición académica les permitieron formular proyectos altamente expresivos con esquemas de funcionamiento muy eficientes. También el ajuste que realizaron al anteproyecto del IPS para su construcción demuestra su desenvoltura y su capacidad.

Oposiciones en la sífilis

Los enfrentamientos entre los arquitectos del MOP y la SAU muestran dos visiones sobre la construcción por parte del Estado que pueden resultar de un mismo imaginario nacional. En primer lugar, el patriotismo fue manejado por los dos colectivos en el debate sobre la exclusividad de los arquitectos nacionales. Mientras la concepción del MOP intenta asegurar —con la mayor cantidad de propuestas presentadas— el mejor proyecto posible para un edificio insignia del país, la SAU aboga por más oportunidades para que los arquitectos nacionales puedan demostrar su valor.

Luego, la polémica sobre los arquitectos estatales se filtra disimulada en la discusión sobre la cláusula de los montos del segundo concurso. Los arquitectos del MOP se afirman en su especificidad laboral; siendo ellos los encargados del ajuste y la

ejecución de los edificios públicos, su preocupación es la calidad del proyecto, no su presupuesto. La SAU, por otro lado, reclama para todos los arquitectos el *métier* específico que se guardan los técnicos estatales y apela a la igualdad de condiciones de las propuestas antes que al esplendor de un proyecto determinado. Con este trasfondo, el reglamento de concursos propuesto por Jones Brown³¹ el mismo año aviva la discusión entre la idoneidad de los técnicos oficiales —defendida por el MOP— y la incompatibilidad —según la SAU— de ser arte y parte en los certámenes.

En ambas instancias, la postura de la SAU prevalece, mientras que los proyectos premiados son en su mayoría realizados por arquitectos del MOP. En ninguno de los dos fallos hay un enfrentamiento de ideas arquitectónicas, ni de tipología, ni de lenguaje, ni de calidad espacial. Tanto los jurados como las reseñas de las revistas parecen de acuerdo en que en el primer certamen no se presentaron proyectos con los méritos suficientes para el primer premio. En el segundo, los conflictos refieren a aspectos reglamentarios laterales; la superioridad arquitectónica del proyecto ganador nunca fue cuestionada.

El enfrentamiento entre arquitectos resurgió fugazmente en el concurso de la Casa de Salud, organizado por el IPS en 1929. El certamen para el edificio destinado a sifilicomio de mujeres tuvo una conformación similar del jurado, incluso con la repetición de algunos de sus miembros: Gallinal, Jones Brown y Terra Arocena. La argumentación del fallo apela a la sencilla y clara composición arquitectónica y a las exigencias higiénicas hospitalarias modernas, en una «solución franca y tranquila, sin torturamientos».³² En el conjunto de las propuestas premiadas, los primeros puestos fueron otorgados a arquitectos jóvenes —de activa participación en la SAU—, mientras que solo la última mención pertenece a los arquitectos estatales (Veltroni y Lerena Acevedo). Esta aparente tendencia se repite en los concursos para el Hospital de Clínicas (1927-1930) y el Hospital de Niños (1930), donde los arquitectos estatales —en caso de que se hayan presentado— no fueron premiados.³³

Sin embargo, más allá de las distintas soluciones tipológicas y del evidente cambio formal entre las propuestas ganadoras de los primeros concursos y los últimos, los motivos expresos de los jurados son los mismos: la funcionalidad, la buena organización y

31. Sobre este tema, ver Tatiana Rimbaud, «Proceso de reglamentación de los concursos de arquitectura en Uruguay, 1900-1930», *Arquisur* 9 (15, 2019): 50-65.

32. *Arquitectura* 151 (junio de 1930): 204-211.

33. William Rey y Jorge Sierra sostienen que este fenómeno responde a un desfase en los arquitectos estatales, que todavía se regían por las reglas de composición académica, mientras que los arquitectos jóvenes eran «profesionales con una fuerte identidad moderna y cuyos proyectos ya han abandonado el protagonismo de los tradicionales axes». «Un proyecto frustrado. El sifilicomio de mujeres», en Laura Alemán et al., *De los Campos, Puente, Tournier. Obras y proyectos* (Montevideo: IHA, 2019).

la composición arquitectónica. La variación mayor en la atención de los jurados entre los primeros concursos y los últimos —si se consideran también los del Hospital de Clínicas y el Hospital de Niños— parece radicar en la ponderación de la especificidad técnica de la arquitectura hospitalaria. Para la Casa de Salud, la opinión de los médicos integrantes del jurado fue determinante —en especial la de José May, quien coincide en el jurado del Clínicas—. Incluso las fundamentaciones de los arquitectos evidencian este cambio; por ejemplo, Terra Arocena —miembro del jurado en los cuatro concursos— aboga por el respeto a los costos en el IPS, mientras en la Casa de Salud y el Hospital de Niños hace hincapié en las exigencias de la práctica médica. El mismo fenómeno sucede en el largo proceso del concurso del Hospital de Clínicas,³⁴ donde se evidencia un cambio de tendencia entre el primero y el segundo grado.

En el panorama de estos concursos hospitalarios, la preeminencia que iba adquiriendo la especificidad técnica se manifiesta en la profesión arquitectónica y en la sociedad toda. La cristalización de las «grandes obras de la humanidad»³⁵ que Gallinal pretendía para el IPS se devela paulatinamente en los proyectos de los concursos para hospitales de la época y logra su máximo esplendor en el de Clínicas. El país modelo, que busca los últimos avances tecnológicos para la construcción de sus centros asistenciales, encuentra en el proyecto de Carlos Surraco un verdadero mojón del progreso y la ciencia para el Uruguay moderno.

Institucionalidad

El proyecto definitivo para el edificio del IPS fue realizado en el seno de la oficina de Arquitectura del MOP. Las diferencias entre el proyecto ganador del concurso y su versión final se pueden apreciar en los planos del archivo histórico del MOP. Los autores realizaron modificaciones en las fachadas para responder a las críticas del jurado sobre la falta de carácter en su composición. En ese sentido, propusieron cambios en las portadas de entrada, que ganaron jerarquía por la unión de tres pequeñas puertas en una de mayor tamaño, así como en el tratamiento de los balcones del primer piso, que en el proyecto definitivo se concentran alrededor de las portadas de acceso, reforzando la idea de la entrada monumental.

34. Santiago Medero y Jorge Sierra, «Dossier. Un diagrama en funcionamiento», *Vitruvia* 4 (julio de 2018): 165–214.

35. Alejandro Gallinal, Nota a la SAU, 14 de marzo de 1942. *Bases del Concurso* (Montevideo: 1924). Antecedentes. Archivo Biblioteca Nacional.

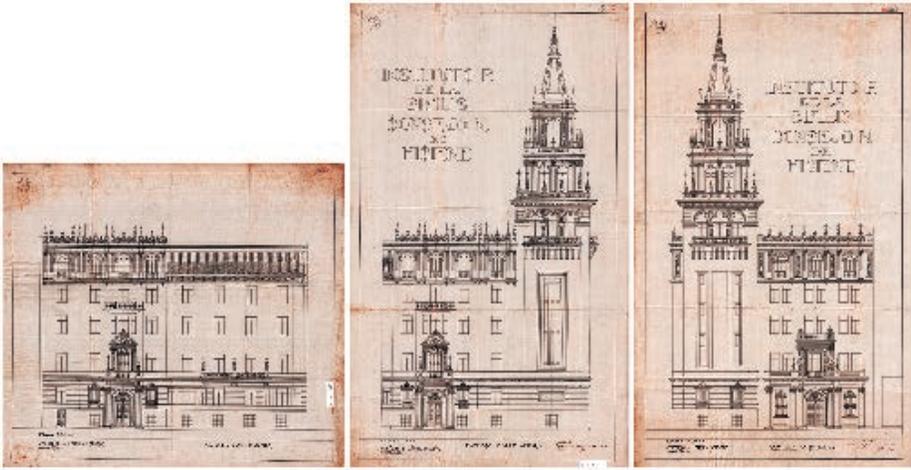


FIGURA 6. PLANOS DEFINITIVOS REALIZADOS POR VELTRONI Y LERENA ACEVEDO (1926)

Adicionalmente, se incorporaron aberturas a nivel de basamento para iluminar directamente el subsuelo y se terminó de definir el tratamiento ornamental por sectores: el basamento, el remate y los accesos se encuentran profusamente ornamentados, mientras que el desarrollo del cuerpo es de una simplicidad rigurosa. En este último sector se destacan los tres vanos verticales de la torre, que han sido señalados como los gestos más racionalistas de la composición. El edificio mantiene algunas de las características que se planteaban ya en el concurso. La ornamentación es ecléctica, con referencias múltiples al barroco español plateresco, al gótico isabelino, algunos gestos del Renacimiento italiano y otros completamente despojados. Su universo ornamental reúne candelabros, copones, volutas, cresterías caladas, golas, nacelas, astrágalos, denticulos, óvalos, pilastras corintias, roleos, veneras, acróteras, laureas, acantos, cintas, dovelas, cornucopias, flores de lis, dragones, animales fantásticos y querubines.

El proceso de construcción del edificio fue demorado. La revista *Obras Públicas y Edilicias* se refería al tema de manera irónica y mordaz: «La Ciudad del mañana con que nos clasificó Keyserling, es por nuestra inveterada costumbre, por este estilo tan nuestro, tan criollo, de dejar para mañana lo que podemos hacer hoy, o debíamos hacer hace un año o cinco».³⁶ Pese a los contratiempos, el edificio se terminó de construir en un plazo razonable.

36. «Keyserling y el edificio para el Instituto Profiláctico de la Sífilis», *El Progreso Arquitectónico* 22-23: 5.

37. En 1934 el MSP se instaló en el edificio, donde continúa al día de hoy. José María Ferrari, *A 100 años de la Ley de Asistencia Pública Nacional* (Montevideo: Sindicato Médico del Uruguay, 2010), 18.

38. Declaración de Monumento Histórico Nacional, resolución 547/007 (Montevideo: 24 de agosto de 2007), <http://www.impo.com.uy/bases/resoluciones/547-2007/1>

Sin embargo, la reforma del sistema asistencial lo transformó rápidamente en la sede central del Ministerio de Salud Pública.³⁷ En 2007 la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación lo declaró bien cultural, «por ser un testimonio arquitectónico relevante y referente urbano de la ciudad de Montevideo».³⁸

A pesar de su condición de arquitectura pública y de su implantación en la principal avenida de la capital, la historiografía nacional³⁹ no ha reparado demasiado en el edificio. Este aparente olvido puede deberse a múltiples causas. Por un lado, durante años el valor simbólico y material de la ornamentación fue excluido de la consideración académica e historiográfica de la arquitectura nacional debido a una concepción restrictiva de la modernidad:⁴⁰ las generaciones que siguieron al Centenario desconocieron excelentes proyectos de arquitectura ecléctica, entre los que se encuentra este edificio. Por otro lado, la decadencia de la sífilis como mal social debido a los avances en su tratamiento hizo que la institución que la combatía perdiera estatus. Por este motivo, el edificio sufrió tempranamente un cambio de destino y propietario, y las grandes expectativas de la comisión del IPS fracasaron en cuanto a su rol dentro de la salud pública y en cuanto al porte de su sede.

A diferencia de otros edificios públicos que son resultado de concursos del mismo período —como el Palacio Municipal o el Hospital de Clínicas—, la sede del IPS no logró consolidarse como hito notable en la historia de la arquitectura nacional. Las faltas de carácter que el jurado observaba al proyecto ganador pueden ser las causantes de que no haya podido superar los prejuicios iniciales en la consideración historiográfica. La cuestión de fondo parece rondar sobre el recurrente problema de la representación institucional.

Cabe decir que la referencia a elementos históricos como instrumentos de representación fue una estrategia común en los concursos de la época. Esta tendencia se manifestó en los certámenes para edificios públicos —como los bancos y los municipios—, tanto en los premios —por ejemplo, el Banco de la República sucursal Cordón, de Herrán— como en las recomendaciones de los jurados. El fallo del concurso para la agencia General Flores del mismo banco es un caso paradigmático en este sentido. Allí la propuesta de Vilamajó resultó ganadora a pesar de que su fachada fue considerada inferior a la de los otros proyectos premiados, y el jurado recomendó «introducir algunas

39. Entre las pocas reseñas del edificio, se destaca la realizada por el IHA en *Relevamiento y comentario sobre los bienes de interés municipal de Montevideo* (Montevideo: inédito, 1997).

40. Miriam Hojman y Tatiana Rimbaud, «La fachada y el ornamento» (ponencia presentada en el Encuentro de Historiadores, Córdoba, Argentina, 2017).

modificaciones en la misma, para darle un carácter más adecuado al destino y la importancia del edificio».⁴¹

En casos como el del IPS o el primer concurso para el Palacio Municipal de Montevideo, se reconoce que todos los arquitectos premiados propusieron arquitecturas historicistas. Incluso en la segunda instancia para el Palacio Municipal, el proyecto ganador de Cravotto —que ha sido considerado como una de las grandes obras de la arquitectura moderna del país— incluyó también múltiples referencias históricas.⁴² Con un programa similar, el concurso para el municipio de Colonia resultó desierto porque el jurado no encontró proyectos que se ajustaran a la partida asignada. Sin embargo, la municipalidad de Colonia optó luego por el encargo directo de la propuesta de Noboa, cuya imagen clásica había quedado en segundo lugar en el certamen.⁴³ Proponentes, jurados y comitentes de estos concursos coincidieron en una profunda búsqueda de representación institucional.

Estos edificios públicos aspiraron —con mayor o menor acierto— a representar los ideales de una joven y moderna nación. En el caso del IPS, quizás la obra resultante no haya logrado consagrarse como emblema nacional de la salud pública. Sin embargo, nuevas lecturas pueden reposicionarla como hito principal en el proceso de consolidación profesional de la arquitectura en Uruguay.

41. «De la Agencia Flores», *Arquitectura* 145 (diciembre de 1929): 247.

42. IMM y Facultad de Arquitectura, *Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo* (Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, Facultad de Arquitectura de la UdelAR y Junta de Andalucía, 2008), 148.

43. *Arquitectura* 125 (abril de 1928): 77-80.

Fuente de las imágenes

1. «El concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias* 5 (1924): 105-107.
2. «El concurso de proyectos para el edificio del Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias* 5 (1924): 105-107.
3. «Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias* 13 (1925): 8-14.
4. «Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias* 13 (1925): 8-14.
5. «Instituto Profiláctico de la Sífilis», *Obras Públicas y Edilicias* 13 (1925): 8-14.
6. *Archivo Histórico del MTOP*.

CANTEIROS AL SUR

Teoría y práctica de una arquitectura radical brasileña¹

PEDRO FIORI ARANTES

Universidad Federal de San Pablo

TRADUCCIÓN: GUILLERMO BERRUTTI

REVISIÓN: MARÍA EUGENIA DURANTE Y EMILIO NISIVOCIA

Un punto ciego en el proyecto moderno brasileño.

Hace exactos 60 años, la nueva capital de Brasil se presentaba al mundo como la expresión más acabada del ambicioso proyecto de desarrollo acelerado del entonces presidente Juscelino Kubitschek, que pretendía avanzar 50 años en el período de una gestión de cinco. Brasilia sería su mayor presentación, la modernidad por excelencia que, a la manera de las grandes conquistas coloniales, llegaría al vacío central, en medio del semiárido brasileño. Algo así como un oasis en medio del desierto, como la caracterizó el crítico de arte Mário Pedrosa, ya fuera para figurar su carácter artificial, sin ningún vínculo orgánico con el entorno, o para sugerir su dimensión, a pesar de todo, utópica: «La esperanza de que la vitalidad misma del país, allá lejos, en la periferia, queme etapas y venga al encuentro de la capital-oasis, plantada en medio del Planalto Central, y la fecunde por dentro».²

Lúcio Costa, el creador de Brasilia, en sintonía con el utopismo propio del Movimiento Moderno, vislumbraba, a partir de esta ciudad totalmente inventada, creada de cero, un futuro promisorio y (¿por qué no?) armónico. El urbanista y su compañero en esta empresa, Oscar Niemeyer (miembro del Partido Comunista), invitado a construir los edificios de Brasilia, tanto como Mário Pedrosa (viejo activista político, extrotskista, en la época un socialista radical), soñaban con una sociedad diferente, «emancipada».

1. Nota de traducción: *Canteiro de obras* o *canteiro* se define como «Conjunto de espacios e instalaciones junto a una construcción u obra, donde hay servicios de apoyo a la obra y los trabajadores». *Dicionário Priberam da língua portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/canteiro> [consultado el 16-10-2020]. La traducción más ortodoxa de *canteiro* sería 'obra' u 'obrador', pero para evitar confusiones hemos preferido mantener el término original. Todas las citas fueron traducidas del original en portugués.

2. Apud Otilia Arantes, «Brasilia capital-oasis», en *Mário Pedrosa: itinerário crítico* (San Pablo: Cosac & Naify, 2004), 27.

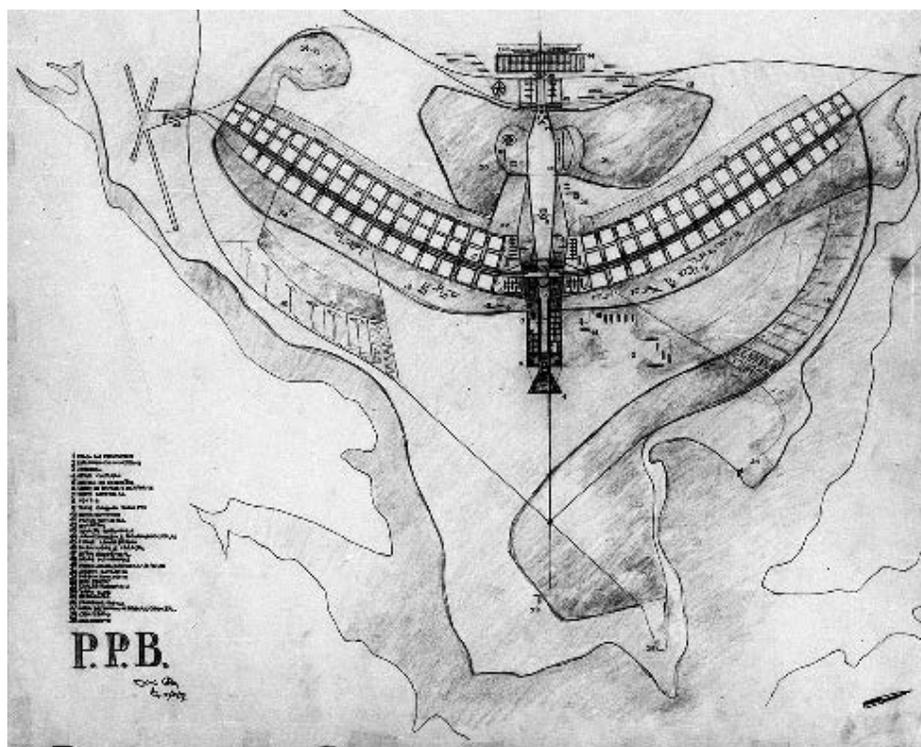


FIGURA 1. ANTEPROYECTO DEL "PLAN PILOTO" DE LÚCIO COSTA. UNO DE LOS 15 ANTEPROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA LA NUEVA CAPITAL DEL QUE RESULTÓ VENCEDOR, 1956 (ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL)

Su visión optimista se expresa en afirmaciones como esta: «Cuando se hace una ciudad en las condiciones de Brasilia, partiendo de la nada, a mil kilómetros de distancia del litoral, es preciso reconocer como mínimo un ensayo de utopía».³ Además, no podemos olvidar que Brasilia realizaba en su diseño el ideal de ciudad de la Carta de Atenas combinado con las virtudes de las *siedlungen* alemanas.

Al mismo tiempo, es necesario poner en cuestión la coherencia del proyecto. El propio Mário, a veces entusiasta y otras veces escéptico, se pregunta en un determinado momento: «La Brasilia de Lúcio Costa es una bella utopía, pero ¿tendrá algo que ver con la Brasilia que Juscelino Kubitschek quiere edificar?».⁴ Contradicciones ciertamente inherentes a toda la arquitectura que venía consolidándose en Brasil desde los años veinte, completamente

3. Arantes, «Brasilia capital-oasis».

4. Arantes, «Brasilia capital-oasis», 119.

moderna, a la vez que acompañada a las demandas políticas y económicas de las clases dominantes. De esta manera podemos presenciar un crecimiento de la arquitectura en sintonía con el de las ciudades y la economía brasileña y, en la posguerra, siguiendo paso a paso el ritmo acelerado del desarrollismo.

Los *canteiros* de obra se multiplicaron en el país con la expansión de las grandes metrópolis, el surgimiento de las nuevas ciudades y la construcción de grandes infraestructuras de transporte, energía y comunicación. Confiados en la marcha del progreso (que supuestamente culminaría en un futuro socialista), los arquitectos acumulaban encargos diversos, desde casas burguesas hasta la nueva capital del país. Además, con la intención de mostrar originalidad y capacidad técnica, la arquitectura no economizaba en la adopción de formas cada vez más osadas, hasta el punto de ser tildada de formalista por la crítica —lo que llevó a Niemeyer, por presión del PC, a hacer una autocrítica (1952) en nombre de la arquitectura de contenido social, aunque sin consecuencias prácticas, a la vista de Brasilia—. Poco tenía que ver todo este panorama con el ascetismo proclamado por una arquitectura moderna, funcional, adecuada a la producción en masa. Aquí lo que parecía triunfar era la arquitectura de autor, independiente de las condiciones de su producción. El desfase era evidente, aunque poco analizado por nuestros arquitectos y críticos.

En suma, Brasilia, ápice de la arquitectura moderna brasileña, fue, al mismo tiempo que su consagración máxima, la expresión más explícita de nuestra condición subdesarrollada. La construcción de una capital a partir de la nada, realizada en el interior despoblado del país y emprendida en una escala sin precedentes, volvió más evidente que nunca el inmenso contraste entre el proyecto modernista y las formas atrasadas y violentas de producción. Tal característica, lejos de ser una anomalía, fue propia de la combinación singular entre arquitectura moderna y Estados desarrollistas en la periferia del capitalismo. Sus formas atrevidas, que expresaban el deseo nacional de equipararse rápidamente a los países centrales e incluso superarlos, contrastaban con los grandes *canteiros* de obra, dejando en evidencia el atraso de las fuerzas productivas —una disparidad entre la apariencia de modernidad y la base económica real que exponía el *carácter artificial* de la nueva capital y, por extensión, de la propia modernización periférica.



FIGURA 2. LÚCIO COSTA Y EL PRESIDENTE JUSCELINO KUBITSCHKEK ANALIZAN LOS PLANOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA CAPITAL, C. 1958, JEAN MAZON (ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL)

En el caso específico de la nueva capital, la escala y la velocidad exigían una gigantesca movilización de mano de obra, lo que hizo emigrar a millones de desempleados del interior pobre de todo el país, transformados, de la noche al día, en obreros de la construcción. Eran invisibles incluso a los ojos de los arquitectos más progresistas, que apenas si miraban el futuro —ya fuera por tener una visión del desarrollo por etapas (incluso dentro del propio PCB) o por ser hijos de las elites y clases medias urbanas, beneficiadas durante siglos por la esclavitud y el trabajo físico subalterno—. En la época de construcción de Brasilia, algunos jóvenes, que son objeto de este ensayo, fueron la excepción. A ellos les resultaba evidente el desencuentro entre las intenciones progresistas de los proyectistas —la esperanza anunciada en su diseño— y la explotación y la violencia sufridas por los trabajadores en las obras. Esta constatación fue el punto de partida para la creación de nuevas prácticas y, también, de una teoría alternativa, de una especie de ajuste de cuentas con la arquitectura moderna brasileña.

Un ejemplo evidente de este desencuentro se puede verificar en los testimonios de los arquitectos responsables de Brasilia, Niemeyer y Lúcio Costa, 30 años más tarde, en la película más



FIGURA 3. COMIENZO DEL LLENADO DE LAS PIEZAS DE HORMIGÓN ARMADO EN LA CÚPULA DEL CONGRESO, BRASÍLIA, C. 1958. MARCEL GAUTHEROT (ACERVO IMS)

importante sobre la construcción de Brasilia, *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), de Vladimir de Carvalho. Uno y otro entrevistado reaccionaron con sorpresa cuando Carvalho preguntó si sabían de las innumerables muertes de trabajadores en la construcción de la capital. Entre ellas, la masacre ejecutada por una empresa constructora subcontratada por la Companhia Urbanizadora da Nuova Capital, que ordenó ametrallar los alojamientos de obreros hambrientos con salarios atrasados.

Costa, autor del plan urbanístico, que no solía aparecer por Brasilia durante los trabajos, fue sin embargo capaz de afirmar que nunca había oído hablar de esa masacre, y que si lo hubiese sabido en la época «no le habría dado la menor importancia», ya que «desde el punto de vista de la construcción de la ciudad son episodios que solo le gusta dramatizar a la prensa». Presionado una vez más por el director, Lúcio Costa reconoció que la masacre pudo, de hecho, haber ocurrido, ya que aquello «era un *far west*» y que la «afluencia de gente para el desierto, para construir una



FIGURA 4. CONDICIONES DE TRABAJO DE LOS OBREROS DE BRASÍLIA, JUNTO A LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPLANADA DE LOS MINISTERIOS, C. 1959 (ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL)

ciudad, no sería un minué de caballeros». La masacre, si la hubo, «fue como una espuma, no tiene gravedad, no hay motivo para dramatizar. [Los que hoy hablan sobre eso] son gente que no merece confianza», concluyó el urbanista.

Niemeyer, frente al mismo tema, también afirmó no saber nada, aunque este y otros casos hayan ocupado los titulares de los periódicos de la época, como muestra Carvalho en el documental. «Pare ahí [la filmación]. No voy a hablar sobre lo que no conozco; nunca oí hablar de eso», rezonga Niemeyer interrumpiendo la entrevista. En *off*, pero registrado en la película, comenta que «matan a tanto obrero por ahí que ¿cuál es la importancia de los que mataron allá?». Más allá del evento en sí, las condiciones de trabajo degradantes en los *canteiros* de Brasilia eran de conocimiento público, y por eso sorprendía que los arquitectos no manifestaran ninguna empatía o solidaridad con las víctimas de esa y de otras tragedias durante la construcción de la capital.

El *film* presenta diversos documentos, noticias y declaraciones de obreros, sobrevivientes de la matanza y sindicalistas que reconstruyen no solo la masacre, sino también las historias de innumerables trabajadores muertos, caídos de edificios en obra, enterrados en las fundaciones, exhaustos por *jornadas* de trabajo que duraban días, atropellados por camiones y máquinas, o incluso sufriendo epidemias, deshidratación, disentería y desnutrición. Gran parte de esos trabajadores, llamados en la época *candangos*,⁵ no eran profesionales de la construcción civil, sino campesinos sin tierra que llegaron con sus familias a probar suerte en la gran promesa de enriquecimiento de la nueva capital. No tenían experiencia en obras, trabajos en altura, excavaciones profundas ni en el uso de maquinarias. Sus campamentos en torno al gran obrador eran improvisados en medio del descampado del *serrado*, como un *far west* mestizo, con multitudes desesperadas por alguna oportunidad de trabajo y riqueza.⁶

En vísperas de la inauguración, como a las apuradas, se instaló un monumento en la plaza de los Tres Poderes, supuestamente en homenaje a los trabajadores de Brasilia. En verdad, la escultura monumental de Bruno Giorgi, titulada *Dos guerreros*, había sido realizada en 1957 a pedido de Niemeyer para ser colocada frente al Palacio de la Alborada.⁷ Representando guardias militares que protegen la residencia presidencial, los hombros y brazos de las figuras de bronce dialogan con la secuencia de bóvedas invertidas y los pilares. En vísperas de la inauguración de la capital, un diputado federal presentó un proyecto de ley para la creación de una escultura en homenaje a los trabajadores que debía ser elegida por concurso. Con miedo de que una obra discordante con el conjunto de la plaza de los Tres Poderes pudiese ser instalada en el sitio, Niemeyer presentó la obra de Giorgi, quitándola de la Alborada, para cancelar el concurso. El nombre fue entonces cambiado por *Os candangos*, invirtiendo una vez más el significado del término *candango* al asociarlo simbólicamente con una imponente dupla marcial (próxima al sentido angoleño del término). El homenaje a los constructores, definido a última hora, revela la falsificación de las intenciones originales y reitera la falta total de consideración de los arquitectos por aquellos que levantaron sus obras.

Mário Pedrosa, atento a las ambigüedades de la construcción de Brasilia, en un artículo publicado en el *Jornal de Brasilia* sobre

5. El origen del término es controvertido. Se trataría de una expresión angoleña utilizada para designar a los colonizadores portugueses como personas malas, odiosas. No está claro cómo llegó al Brasil y pasó a designar al trabajador humilde y, después, al constructor de Brasilia. O sea, se produjo una curiosa inversión de sentido, del *candango* colonizador-explotador al *candango* como trabajador pobre, nativo y explotado.

6. Además de la película de Carvalho existen diversos registros sobre las condiciones de trabajo en Brasilia. Algunos de los principales autores son Nair Bicalho de Sousa, Aldo Paviani, Sérgio Ferro, Paulo Bica y Luísa Videssos.

7. Giorgi ya había colaborado con Costa y Niemeyer con una escultura para el edificio del Ministerio de Educación (hoy denominado Palacio Capanema), el famoso proyecto realizado en colaboración con Le Corbusier en Río. La pieza fue instalada en el jardín de Burle Marx en 1947. La escultura de Giorgi para el Palacio de la Alborada fue anunciada en 1958 y exhibida en la 1.ª Exposición Colectiva de Artistas Brasileños en Europa, del mismo año.



FIGURA 5. PLAZA DE LOS TRES PODERES CON LA ESCULTURA CANDANGOS (O GUERREIROS) DE BRUNO GIORGI, C. 1961 (COLEÇÃO PEDROSO MATTOSO)

el *Monumento al candango*, no deja de referirse a las condiciones brutales de su construcción. Dice:

Allí no regía ley de ninguna especie, ni mucho menos vestigios de protección al trabajo, más o menos existentes en las grandes ciudades del litoral. Allí el propio mercado de trabajo no existe, pues la *Nova Cap* dicta las condiciones al *candango* sometido, principalmente su salario [...]. Sea como fuese, sin la explotación intensiva del *candango*, Brasilia no habría sido construida, como lo fue, en tiempo récord. Pero las glorias, naturalmente, apenas van para los poderosos: en primer lugar para J. K. [el presidente], después para su enérgico y dinámico capataz [Israel Pinheiro] y finalmente para sus creadores espirituales [Lúcio Costa y Oscar Niemeyer].⁸

8. Mário Pedrosa, «Monumento ao Candango», *Jornal do Brasil* (9 de abril de 1960).

Al final reconoce que ni el presidente, ni el capataz, ni los arquitectos propusieron un homenaje para los constructores reales: «La idea de un monumento presentada por el diputado Vasconcelos

Torres es justa [...] encierra una idea reparadora y merece aplausos». En línea con la metáfora del oasis, cabe señalar que por detrás de la civilización existe la barbarie, tanto en una obra violenta construida por una masa de esclavos —las antiguas pirámides de Egipto, por ejemplo— como, más recientemente, en las obras de los arquitectos estrella levantadas sobre las arenas de los Emiratos Árabes por trabajadores inmigrantes desprovistos de sus derechos.

La eliminación de los datos y la memoria del trabajo obrero en Brasilia, revelada en la entrevista de los arquitectos con el cineasta o en la escultura rebautizada de manera oportunista, también dejó su huella en la propia arquitectura de la capital. Brasilia fue diseñada para ser el símbolo de un nuevo país —integrado, moderno, fraterno, entre palacios y barrios jardín—, cuando, en realidad, el país no vivió una revolución y la ciudad fue construida bajo el peso de la más cruda explotación. Los revestimientos blancos y pulidos de Oscar Niemeyer, que vuelven casi etéreos los palacios de la capital brasileña, borran los vestigios del esfuerzo humano que los generó. Existe una completa autonomía de las obras, especialmente del centro cívico, recortadas sobre un horizonte infinito, tanto del plano de base real y físico como del humano —el de sus productores—, exacerbada por el diseño de los monumentos con firma de autor.

Brasilia fue inaugurada en 1960, un año después de la victoria de la Revolución Cubana. La coincidencia de fechas refuerza el carácter ejemplar de la máxima de Le Corbusier «Arquitectura o revolución» o, más aún, la arquitectura como promesa de redención social, fantasía compensatoria de la revolución que no tuvo lugar. Promesa, evidentemente, que acabó en lo contrario, en la explotación y segregación social más severas, muestra flagrante la fractura de la sociedad brasileña.

En un período de dos décadas Brasil fue el país de mayor crecimiento económico en el mundo, obtenido, no obstante, a costa de un gran despliegue de la fuerza de trabajo, de la masa empobrecida y de su ambigua inclusión dentro de los circuitos modernos y arcaicos de acumulación de capital. La modernización acelerada de Brasil en la posguerra tuvo lugar sin un ahorro interno significativo, por lo que dependió de constantes inversiones externas y de formas primitivas de extracción de plusvalía en la agricultura, en la minería y en las grandes obras, a las que

referimos particularmente. La gran obra de Brasilia no fue, por tanto, una excepción, sino la concentración en un único lugar, altamente simbólico, del modo como se procesó la modernización brasileña, sus ambiciones, desigualdades y costos humanos —y, por extensión, de la propia dinámica de expansión mundial del capital.

La última violencia sobre los *candangos* fue la prohibición de permanecer en Brasilia después de la construcción. A los trabajadores se les impidió habitar en la propia obra por el simple hecho de que en toda la ciudad no existía un lugar pensado para ellos, ya que el Plan Piloto no preveía la construcción de vivienda social. Los constructores que insistieron en permanecer debieron consolidar sus viviendas en los campamentos de obra, que se volvieron precarias «ciudades satélites», verdaderas *senzalas*, separadas de la capital por un cinturón verde.⁹ Un modelo de *apartheid* modernista naturalizado por una sociedad poscolonial que mantuvo la esclavitud casi un siglo después de la independencia.

La invisibilidad del trabajo en Brasilia, para la cual los arquitectos colaboraron decisivamente, se presenta como desaparición de la propia historia de los obreros, que da lugar a los arquitectos autores o a la narrativa mítica, un verdadero engaño acerca de los heroicos guerreros-*candangos* que levantaron la capital para luego no tener un lugar donde vivir. El problema, al ser enunciado, coloca en debate, y en disputa, el significado de la producción de la arquitectura en Brasil desde entonces.

Como dijimos, fueron pocos los arquitectos que en la época percibieron el enorme desencuentro entre las intenciones progresistas de los que proyectaban la ciudad, la esperanza anunciada en su diseño y la explotación y la violencia sufridas por los trabajadores en los *canteiros* de obra, junto con la expulsión de sus campamentos. Entre esos pocos, un pequeño grupo, cuya historia acompañaremos en este artículo, formado por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre y Flávio Império, adoptó esta evidencia como punto de partida para la creación de nuevas prácticas y una teoría alternativa, y llevó a cabo una especie de ajuste de cuentas con la arquitectura moderna brasileña.

Sérgio Ferro tuvo contacto con los trabajadores de Brasilia en dos momentos. El primero fue cuando era un joven arquitecto y

9. Aldo Paviani (org.), *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão* (San Pablo: Projeto, 1985); Aldo Paviani (org.), *A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília* (Brasília: Universidade de Brasília, 1991).

viajó a la capital para realizar proyectos y obras de la constructora de su padre. Al visitar los grandes *canteiros* de la nueva capital, Ferro comentó sobre el desfase entre proyecto y *canteiro* en las obras monumentales:

En la Cámara de Diputados hay un contraste doloroso entre el diseño refinado y elegante y el *canteiro* absurdo. Desde el punto de vista del cálculo, la cúpula invertida es problemática. Fue muy difícil construirla. Exige mucho hormigón derramado sobre una espesa capa de varillas de hierro en una trama estrecha. Cuando se ata el hierro, los miles de nudos y puntas apretadas lastiman, hieren sin piedad. Un trabajo colosal, dolorido, para levantar una estructura estáticamente dudosa. Allí el encontronazo entre el proyecto y la obra es frontal [...].¹⁰

Visité la Catedral todavía en obra. Fue difícilísimo construirla. Vi obreros que trabajaban como trapecistas de circo, colgados de cuerdas, pasando de una parábola a otra, con gran peligro. Y, abajo, otros con lijadoras, puliendo el mármol blanco para que quedase lisito, con aspecto de cuenco materno acogedor. Sin máscara, en aquellas nubes de polvo blanco, estaban probablemente alimentando de silicosis el pulmón. Eso, en aquel ambiente que debería sugerir recogimiento en el seno de nuestra tierra, lindo simbolismo de Niemeyer. Una inmensa discordancia: la figuración más fuerte de la confraternización, de unión nacional, con las alegorías de todas las regiones del país juntas en una fiesta, fue erguida sin ninguna consideración por sus constructores, aparentemente excluidos de la comunión.¹¹

El segundo encuentro con obreros de Brasilia fue en la prisión, durante el régimen militar brasileño (1964-1985), ocasión en la que Sérgio Ferro, detenido en 1970 por formar parte de la resistencia armada contra la dictadura, encontró a los antiguos obreros de la capital:

Años más tarde, cuando fui preso, conviví con obreros que participaron en esta construcción. Ellos me contaron de un sufrimiento que no imaginábamos entonces: numerosos suicidios, obreros tirándose bajo los camiones, disentería casi cotidiana,

10. Sérgio Ferro, *Arquitetura y trabalho livre* (San Pablo: Cosac & Naify, 2006), 314.

11. Ferro, *Arquitetura y trabalho livre*, 310.

cercados, sin poder salir [...] Obras y campamentos cercados por «fuerzas del orden», jornadas interminables de trabajo, alimentación precaria.¹²

En el mismo momento de la inauguración de Brasilia, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre y Flávio Império formaron un grupo en San Pablo que posteriormente fue denominado *Arquitetura Nova*.¹³ El grupo nació del reconocimiento del choque entre las promesas de la forma y la realidad del *canteiro*, de ese desencuentro entre proyecto y obra, sintomático en un país como Brasil, en el que los comunistas, incluso, parecían ciegos frente al problema. No por casualidad Sérgio y Rodrigo, que eran militantes del PCB, formaron parte del quiebre del partido liderado por Carlos Marighela en 1967, y abrazaron otras opciones políticas, prácticas y teóricas, por las que pagaron un alto precio personal.

Arquitetura Nova surgió a partir de este punto ciego del proyecto moderno de la arquitectura brasileña: de la completa desconsideración por el trabajador, por sus condiciones de trabajo y reproducción social, y más allá de la condición de clase, de la desconsideración ética y solidaria de los arquitectos de las grandes obras del Estado o la burguesía. En esa condición, no se reconocen como parte del cuerpo de trabajadores de la construcción, sino como intermediarios del poder y el capital encargados de hacer reales sus deseos monumentales, sus palacios y palacetes, y las infraestructuras de reproducción del sistema.

Como veremos, los comunistas en general, y los arquitectos comunistas en particular, creían más en el desarrollo de las fuerzas productivas y en una alianza con el Estado y la burguesía nacional que en la alianza con los trabajadores y el poder transformador de la lucha de clases, comenzando por la lucha de clases dentro de la obra. Esa opción se reveló trágica. Pocos años después de la inauguración de la capital, cuando tuvo lugar un golpe militar, antipopular y proimperialista, la llamada *burguesía nacional* —que de nacional no tenía nada (otro error histórico de los comunistas y sus aliados)— se alineó naturalmente con los militares. Brasilia, ocupada por el gobierno golpista, pasó a ser una ciudad sitiada, una capital-bunker como una casamata (como llegó a anticipar Mário Pedrosa¹⁴), durante 21 años de régimen dictatorial.

12. Ferro, *Arquitetura y trabalho livre*, 305.

13. Sérgio Ferro, «FAU, travessa da Maria Antonia», en M. C. L. Santos (org.), *Maria Antonia: uma rua na contramão* (San Pablo: Nobel, 1988). Sobre la historia del Grupo *Arquitetura Nova*: Rodrigo Lefèvre, *Flávio Império e Sérgio Ferro, de Artigas aos Mutirões* (San Pablo: Editora 34, 2002), y Ana Paula Koury, *Grupo Arquitetura Nova* (San Pablo: Romano Guerra, 2003).

14. Mário Pedrosa, «Reflexões em torno da nova capital», em *Acadêmicos e modernos* (San Pablo: Edusp, 1988), 392.

Confrontación entre la enseñanza de la arquitectura frente al golpe militar: las pedagogías del diseño y del *canteiro* con el horizonte de la lucha armada

En los años sesenta, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo (FAU-USP) se convirtió en la facultad de arquitectura más importante del país, con un proyecto pedagógico propio —que la distinguía claramente de los cursos de ingeniería y bellas artes— y palco privilegiado del debate sobre los rumbos de la arquitectura moderna brasileña pos-Brasilia. El debate involucró a gran parte de la Facultad y se extendió durante toda la década, protagonizado por el gran maestro de la Facultad, el arquitecto João Vilanova Artigas, y tres de sus principales discípulos: Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre y Flávio Império.¹⁵

Entre 1962 (dos años después de Brasilia y antes del golpe militar de 1964) y 1968 (ya en pleno auge de la represión), la FAU-USP organizó foros de reforma curricular que influyeron en el debate de todo Brasil. *Grosso modo*, se puede decir que del lado de Vilanova Artigas estaban los partidarios de una *pedagogía del diseño* como proyecto y medio de superación de las carencias sociales, y del otro estaban los defensores de una *pedagogía del canteiro*, que daría prioridad a los espacios de participación donde pudiesen convivir el pensamiento y la acción en la práctica de construir. O, en los términos en que lo definió Sérgio Ferro, el debate incorporaba «la confrontación entre la búsqueda prioritaria de desarrollo de las fuerzas productivas (Vilanova Artigas) contra la crítica de las relaciones de producción-explotación (Flávio Império, Rodrigo y yo)».¹⁶

Aquel inicio de los años sesenta fue un momento de gran animación nacional y de expectativas positivas con relación a lo que podría llegar a ser el desarrollo brasileiro. El gobierno de João Goulart (1962-1964) daba señales con las reformas de base, entre ellas la reforma agraria y la reforma urbana, mientras los sindicatos se fortalecían con las movilizaciones de masas. Los arquitectos discutían en 1963 por primera vez, en un encuentro del Instituto de Arquitectos del Brasil (IAB), una reforma urbana en el país. En América Latina circulaba con fuerza la idea de cambio social, alentada por la industrialización acelerada y la formación de una inédita clase obrera, como también por las

15. Vuelvo sobre este debate con más detalle en Fiori Arantes, *Arquitetura Nova*, 200.

16. Testimonio de Sérgio Ferro a María Cecilia Loschiavo dos Santos, en Santos (org.), *María Antonia*.

posibilidades históricas que parecían abrirse con la Revolución Cubana de 1959.

Fue en ese contexto que el arquitecto João Vilanova Artigas, afiliado al Partido Comunista Brasileiro (PCB) como Niemeyer y tantos otros, realizó en 1962 su proyecto más importante, relacionado con una nueva propuesta de enseñanza: el nuevo edificio de la FAU-USP. Manifiesto modernista —un inmenso paralelepípedo sobre *pilotis*—, su espacio interno se organiza bajo una gran cubierta reticulada y traslúcida, articulada alrededor de un patio central de mil metros cuadrados, con trece metros de altura. Una secuencia de anchas rampas conduce a cada uno de los niveles que rodean el patio, conectando el nivel inferior del auditorio principal con el piso del laboratorio de maquetas y prototipos. El paseo continúa por el gremio de los estudiantes (junto a la cafetería y el museo), biblioteca y archivos, el piso de las salas comunes para profesores y taller interdepartamental, hasta llegar a los talleres abiertos, iluminados por la luz cenital y, al final del trayecto, el piso de aulas destinadas a clases. Estas últimas constituyen, en el proyecto original, los únicos espacios cerrados, como si un periplo ascensional a través de áreas de estudio, ocio y sociabilidad condujese finalmente al momento de la síntesis reflexiva. El edificio como un todo, con pocas aberturas hacia el exterior y abierto en lo alto hacia el infinito, recuerda a una pequeña ciudad concebida para exigir, a estudiantes y profesores, la amplitud intelectual y la creatividad necesarias para construir un nuevo país.

El plan de estudios, hasta entonces centrado en las disciplinas de ingeniería, debido a su origen —la Escuela Politécnica, de la cual se había separado en 1948— sufriría también una reforma radical. Inspirado, en parte, en las experiencias de la Bauhaus y la Escuela de Ulm, buscó desplazar el eje de la enseñanza hacia los talleres de creación. La nueva Facultad estableció como disciplina central, junto con proyecto edilicio y planeamiento urbano, el diseño industrial, que, apoyado por la reformulación del área de programación visual (antes más próxima a las bellas artes), compondría el nuevo campo integrado de la enseñanza del diseño. Simultáneamente fueron enfatizadas las disciplinas de historia, que incorporaron a la Facultad a varios profesores de las áreas de ciencias humanas. Como resultado se formaron tres de-



FIGURA 6. EDIFICIO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD DE SAN PABLO, PROYECTO DE VILANOVA ARTIGAS, C. 1970 (ACERVO FAU USP)

partamentos: Historia, Tecnología y Proyecto. Esta estructura se convirtió en referencia para la mayoría de los cursos de arquitectura en Brasil.

Para Vilanova Artigas, la Facultad debía producir no solo individuos integrales, como proponía Gropius, sino verdaderos agentes innovadores capaces de actuar en una amplia gama de procesos. Los estudiantes de la FAU, de esta forma, se volverían profesionales aptos para responder, más que cualquier otro, a las diversas necesidades de creación exigidas por la modernización del país; desde los objetos más simples hasta las grandes estructuras urbanas y territoriales.

En el mismo año en que se llevaron a cabo la reforma curricular y el proyecto del nuevo edificio, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre y Flávio Império, recién egresados, se incorporaron al cuerpo docente de la Facultad. Al año siguiente, 1963, lanzaron un texto-manifiesto que fue publicado por el gremio de los estudiantes. Con el título «Propuesta inicial para un debate: posibilidades de actuación», el texto de los jóvenes profesores cuestionaba la interpretación positiva y sin contradicciones de la modernización brasileña asumida por la inmensa mayoría de los arquitectos, incluidos los comunistas. Según ellos, la producción de la arquitectura se estaba desarrollando dentro de una «situación del conflicto» entre trabajo y capital, hecho que exigía de los arquitectos

una posición participativa, obviamente, del lado de los trabajadores. Era una exigencia irónica hacia profesionales que se habían especializado en formular justificaciones progresistas para sus prácticas.

En el manifiesto, el foco del debate sobre la arquitectura fue desplazado desde el diseño y la estética hacia el terreno de las relaciones de producción, cuestión que sería desarrollada en todos los textos siguientes del grupo. Para ellos, por ejemplo, el «manierismo» de la arquitectura brasileña y su aparente irracionalidad —hecho que Max Bill denunciara en las obras de Niemeyer¹⁷— tendría como función encubrir cuestiones de clase y dominación. Este sería un problema jamás superado por la industrialización de la arquitectura una vez que colocó y reforzó la dominación del capital sobre el trabajo. Todo eso lleva a considerar, en medio a la euforia desarrollista, la propia aceleración de la modernización nacional y el deseo de equipararse a los países centrales, como fuerzas que, contradictoriamente, obstruyeron una salida progresista para los problemas sociales del país.

Negándose a pactar con el proceso en curso y con las grandes obras, el manifiesto define una alternativa crítico-constructiva semejante al movimiento del Cinema Novo,¹⁸ cuyo lema principal fue explicitar la condición del subdesarrollo. La *Estética del hambre*, texto programático del Cinema Novo escrito por Glauber Rocha, propone dos estrategias de actuación: el uso de la carencia de recursos como dato para la producción artística, de modo que deje de ser un obstáculo para volverse factor constitutivo de la obra, y la exhibición implacable de la realidad social del país, de un Brasil que no se quiere ver y para el cual todavía no se han construido alternativas (y, muchas veces, ni siquiera imaginado). Para esta perspectiva, el punto de partida deja de ser la equiparación a los modelos consolidados de las sociedades de consumo de los países centrales, aunque reconocer nuestra condición singular, exigir soluciones propias, no significa abdicar de una perspectiva más universal. Al final, el fenómeno del subdesarrollo constituía y aún constituye parte del desarrollo desigual y combinado del sistema capitalista mundial, que da forma a la realidad concreta donde viven nada menos que tres cuartas partes de la población del planeta.

Fue en virtud del diálogo con el Cinema Novo que la experiencia del Ferro, Império y Lefèvre terminó siendo bautizada

17. Opinión vertida en 1953 en una famosa entrevista de una revista brasileña de gran circulación, *Manchete*, reproducida en *Arte em Revista*, n.º 4 (San Pablo: Kairós, 1980). El testimonio de Max Bill dio origen a una enfática defensa por parte de los arquitectos brasileros, en especial de Lúcio Costa.

18. Durante la década del 1960, el Cinema Novo fue el principal movimiento de vanguardia cinematográfica en el país, que buscaba alternativas estéticas y técnicas a las producciones hollywoodenses. Véase Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (San Pablo: Brasiliense, 1992).

como Arquitetura Nova. El *novismo* en la arquitectura establecía un campo de reflexión y acción que se distanciaba tanto del paradigma industrial moderno y sus cánones como también de las propuestas basadas en lo «popular» y «vernáculo», las cuales, según ellos, serían alternativas regresivas y populistas que estancarían el subdesarrollo.

La plataforma inicial de Arquitetura Nova, enunciada en este mismo manifiesto, se basa en el concepto de *poética de la economía*: «Del mínimo útil, del mínimo constructivo y del mínimo didáctico necesarios sacamos, casi, las bases de una nueva estética, que podríamos llamar la “poética de la economía”».19 Formulado inmediatamente después de la construcción de Brasilia, un enunciado como este adquiere un sentido claro de inflexión. Por detrás de la precariedad asumida, que los llevó a aceptar sin miedo el estigma de *miserabilistas*, existió la disposición de reconocer las reales condiciones en las que la gran mayoría de la población está obligada a enfrentar el problema de la vivienda, para extraer de allí mismo una solución material para la casa popular y una respuesta expresiva y crítica al subdesarrollo.

La disputa político-pedagógica simbolizada en diferentes concepciones de proyectos y obras de viviendas

En la práctica, el debate entre los tres discípulos y Vilanova Artigas tendría lugar a través de una serie de proyectos de casas unifamiliares en San Pablo. Entre las décadas del cuarenta y el sesenta, Vilanova Artigas fue el principal teórico de los principios que deberían orientar la vivienda en la ciudad industrial más importante del país. Su objetivo era definir una idea del habitar en coincidencia con el espíritu de la modernización, en sustitución de los palacetes eclécticos de la burguesía local y la anticuada persistencia de hábitos rurales en la ciudad.

Las casas de Vilanova Artigas, simples y duras como sus muebles de hormigón, estaban impregnadas de una moral severa, de una estética y una ética casi puritanas. Esa sobriedad le quitaba al burgués la posibilidad de transformar su casa en un tesoro de objetos, para dirigir su atención y sus capitales hacia

19. S. Ferro, F. Império y R. Lefèvre, «Propuesta Inicial para un debate: posibilidades de actuación», reproducido en Ferro, *Arquitetura e trabalho livre*.



FIGURA 7. CASA ELZA BERQUÓ, PROYECTO DE VILANOVA ARTIGAS, C. 1968. EJEMPLO DE GRAN COBERTURA EN HORMIGÓN ARMADO CARACTERÍSTICO DE LA ARQUITECTURA BRUTALISTA PAULISTANA (ACERVO FAU USP)

la industrialización del país. Era una especie de transferencia a la vivienda de las afinidades electivas, descritas por Max Weber, entre el espíritu capitalista y la ética protestante del trabajo.

En el caso brasileiro, la dificultad de partida residía en una especie de «antiética del trabajo» propia de una sociedad esclavista,²⁰ y en el hecho de que la clase dominante quemaba sus capitales en el consumo ostentoso y el despilfarro. Esa patología, según Vilanova Artigas, debía ser enfrentada por medio de una reeducación moral que comenzaba por el hábitat. La «pedagogía del diseño» se presentaba así como un instrumento que pretendía transformar la mentalidad esclavista y depredadora de nuestras elites y prepararlas para llevar hasta las últimas consecuencias las utopías de las cuales, según se imaginaba, serían portadoras.

Tal proyecto se insertaba, paradójicamente, en la perspectiva del Partido Comunista Brasileiro, según la cual la «revolución democrático-burguesa» debía ser concretada como una etapa histórica necesaria. La clase protagonista, en este caso, sería la burguesía nacional y no el proletariado. Pensar la casa burguesa en

20. El historiador Sérgio Buarque de Holanda, uno de los padres fundadores de la interpretación moderna del Brasil, fue quien escribió sobre la antiética del trabajo, que da origen a nuestro tipo ideal local, el *hombre cordial*, como también acerca de las ciudades desordenadas de la colonización portuguesa. Véase *Raízes do Brasil* (San Pablo: Cia das Letras, 1995).

el sentido amplio de una reeducación era, en este contexto, una acción estratégica. La solución para la vivienda obrera, a su vez, se presentaba como una tarea posterior, entendida en aquel momento hasta como una preocupación conservadora. Un punto de vista corroborado por una lectura un tanto estrecha de los argumentos de Friedrich Engels en *El problema de la vivienda* (1872), según la cual el suministro de viviendas reduciría el impulso revolucionario de la clase trabajadora.

Las casas modernistas instauraban una nueva lógica de producción. Como explicó Vilanova Artigas, su generación realizó la tarea histórica de modificar los «resquicios medievales que aún prevalecían», para imponer «en diseño, en proyecto, lo que era necesario hacer».²¹ Se trataba de una revolución de la división social del trabajo en los *canteiros* de obra que transfiriera el saber-hacer de los obreros a los arquitectos modernos, «como si estuviésemos con Brunelleschi»,²² en la feliz comparación del arquitecto. En San Pablo, por ejemplo, los principales perdedores en este proceso de transferencias fueron los capataces de obra italianos —inmigrados al país a finales del siglo XIX y vanguardia de la organización obrera en la ciudad—, cuya competencia tradicional pasó a ser innecesaria. Fue un proceso de descalificación del trabajo en la construcción civil que tuvo como consecuencia la pérdida de poder que, como vimos, alcanzó su punto culminante en Brasilia.

Como solución arquitectónica, la norma que Vilanova Artigas impuso en sus casas consistió en la combinación singular de una gran cubierta independiente —representación elemental del acto de refugiarse— y la disposición libre de los espacios interiores. Una solución del habitar entendido en simultáneo como necesidad humana de protección y apertura a la libertad de invención, no solo espacial, sino también abierta a nuevas relaciones entre los habitantes. En cada casa se elaboró una combinación plástica nueva para expresar la tensión entre necesidad y libertad de invención.

A fin de permitir esa flexibilidad en la disposición interior, Vilanova Artigas proyectó la cubierta como una estructura apenas apoyada en los extremos de la casa. La cubierta, por tanto, hacía un esfuerzo estructural demasiado elevado para una vivienda unifamiliar, que exigía una cantidad significativa de acero y hormigón muchas veces oculta a simple vista. Era una solución

21. João Vilanova Artigas, *A função social do arquiteto* (San Pablo: Nobel, 1984).

22. Como se sabe, el arquitecto renacentista italiano, al proyectar y coordinar la construcción de la famosa cúpula de Santa María del Fiore, en Florencia, se enfrentó a las corporaciones del oficio y estableció una nueva lógica de producción, comandada por el proyecto del arquitecto. Pretendió demostrar que los artesanos florentinos podrían ser sustituidos por cualquier otro, una vez que el trabajo era, ahora, heterónomo. Véase Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo* (Roma: Laterza, 1980), y Ferro, *Arquitetura e trabalho livre*.

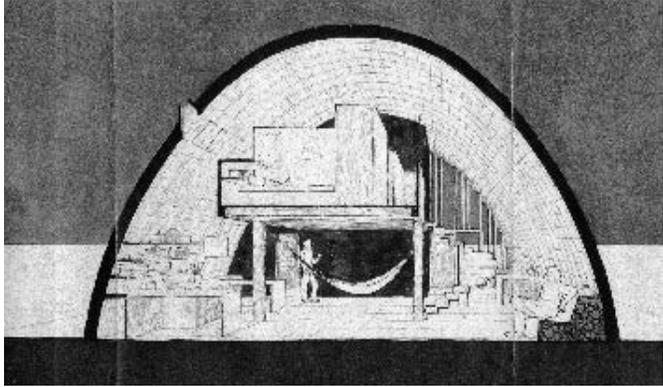


FIGURA 8. DIBUJO DE RODRIGO LEFÈVRE PARA UNA CASA ABOVEDADA, C. 1970 (ACERVO FAU USP)

sofisticada y poco económica, fuera del alcance de la inmensa mayoría de la población.

Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre y Flávio Império radicalizaron la propuesta de Vilanova Artigas y, en parte, invirtieron su significado. Experimentaron alternativas para abaratar los costos y democratizar el acceso a la casa, y, además, siempre se enfocaron en el problema de la vivienda popular —aunque únicamente hicieron casas para amigos, casi todos profesores universitarios dispuestos a participar en las experiencias—. El principio de la gran cubierta y el interior libre sería llevado hasta las últimas consecuencias, pero la elección de otros materiales y la forma de emplearlos, sumadas a una comprensión muy diferente de la relación entre las técnicas del proyecto y la construcción, así como entre arquitectos y obreros, acabaron por señalar caminos estéticos y políticos divergentes.

En las casas de la Arquitetura Nova, la gran cubierta deja de ser una caja de hormigón para convertirse en una bóveda.²³ Tal cambio no significa una mera opción formal, sino la toma de partido definida por las cualidades de una tecnología simple, barata y fácilmente generalizable, ideal para la casa popular. La bóveda reúne estructura, cubierta y aislamiento para crear un espacio interno totalmente libre. Al mismo tiempo, resulta especialmente económica, ya que trabaja solo a la compresión, lo que reduce significativamente el uso de acero. Para su construcción se emplean

23. La bóveda es una estructura autoportante adoptada para cubrir cualquier construcción —una técnica milenaria que utiliza el ladrillo de barro—. Creada por la transición de un arco, puede tener diversos trazados y es designada según su perfil, faces y elementos constructivos. Las bóvedas de Arquitetura Nova nacieron como arco de círculo y progresivamente alcanzaron la forma óptima de la catenaria (curva semejante a una parábola de segundo grado), en la cual el momento flector se anula.

materiales corrientes, vigas, viguetas, correas y bloques cerámicos. El objetivo consiste en establecer un diálogo con el constructor popular en la búsqueda de alternativas para la autoconstrucción, es decir, incidir en el sistema de producción de viviendas por cuenta propia que predomina en los asentamientos irregulares de las periferias de las grandes ciudades, caracterizado por la iniciativa directa de los habitantes, la economía propia y ausencia de apoyo técnico.²⁴

De esta forma la Arquitetura Nova parte del reconocimiento de la autoconstrucción como arquitectura *vivida* por la inmensa mayoría de la población brasileña, un tema que fue ignorado por casi todos los arquitectos del país. Al mismo tiempo, el grupo critica esa forma supuestamente «natural» de reproducción social de la clase trabajadora, contra el romanticismo de aquellos que hacen su apología. Por la falta de recursos y por la urgencia con la que se construye —escribió Sérgio Ferro en un texto de 1969, en plena época de la expansión vertiginosa de las periferias de San Pablo—, la autoconstrucción elimina cualquier oportunidad de arriesgarse en invenciones. La técnica no es aprendida, sino apenas vivida, como un hornero que construye su nido, y de ahí al carácter prehistórico de ese tipo de trabajo. Si la autoconstrucción es, por un lado, un reencuentro del productor con la obra cuando produce para su familia un valor de uso, también es un reencuentro amargo, una antipoética de la economía, en la medida en que extrae del mínimo apenas el mínimo para la supervivencia.

La bóveda, en este sentido, expresa el principio de la poética de la economía con gran habilidad. Proporciona una racionalidad y una expresividad propias para la construcción popular, funciona como solución creativa y contemporánea ante la inevitable falta de recursos materiales de un país subdesarrollado. A su vez, la posibilidad de libre invención en la disposición de los volúmenes bajo la gran cubierta significaría para la Arquitetura Nova la oportunidad de poner en marcha una pedagogía del *canteiro*. En una situación futura, sería imaginable que los volúmenes internos fuesen decididos colectivamente por los obreros, arquitectos y habitantes de la vivienda, evitar el proyecto *a priori* para, en cambio, poner en valor las contribuciones individuales. El *canteiro* protegido de la intemperie por la cubierta fraternal de la bóveda se convierte en un taller. El diseño del arquitecto dejaría de ser

24. El debate sobre la autoconstrucción es amplio en América Latina y en Brasil, con cientos de investigaciones académicas al menos desde los años cincuenta. En Brasil, entre arquitectos y urbanistas, algunos de los principales autores en el tema son Erminia Maricato, Nabil Bonduki, Raquel Rolnik, Yvonne Mautner, Maria Ruth Sampaio, Nelson Baltrusius y Márcio Valença.

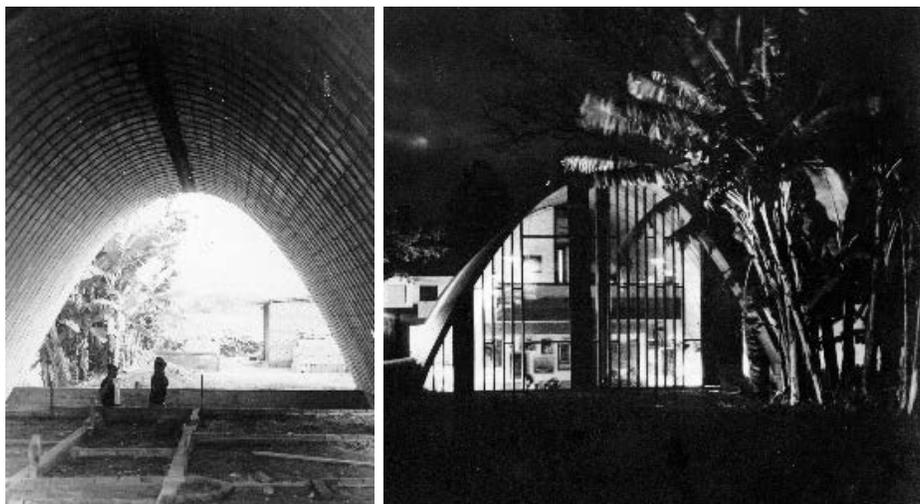


FIGURA 9. OBRADOR DE UNA CASA CON BÓVEDA DEL GRUPO ARQUITETURA NOVA QUE PROTEGE A LOS OBREROS COMO PRODUCTORES LIBRES EN UN ATELIER DE CONSTRUCCIÓN, C. 1971 (ACERVO FAU USP)

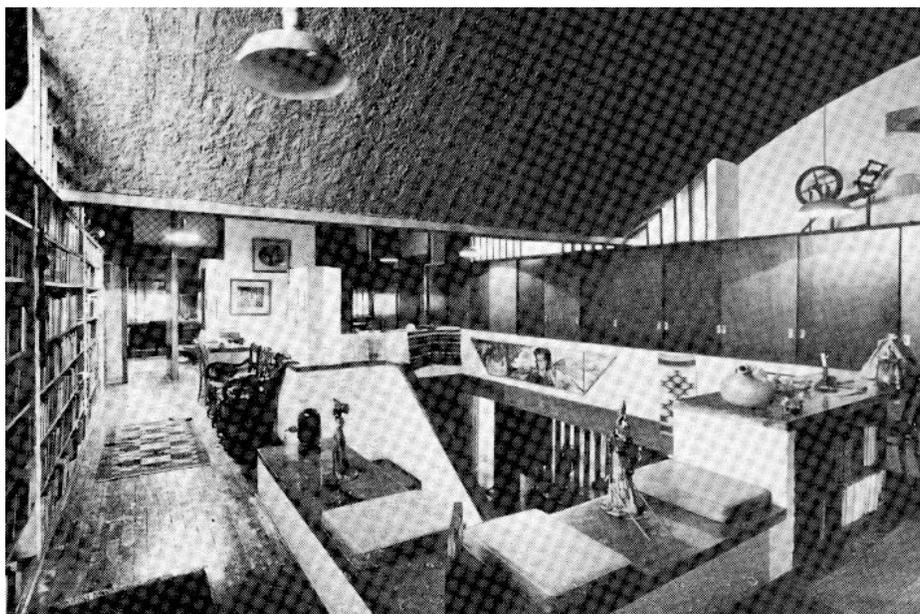


FIGURA 10. CASA CON DOS BÓVEDAS PARA EL PROFESOR JUAREZ BRANDÃO LOPES. RODRIGO LEFÈVRE E FLÁVIO IMPÉRIO, C. 1968 (ARQUIVO FAU USP)



FIGURA 11. CASA DINO ZAMATTARO. LA VIVIENDA ZAMATTARO CONDENSE LAS PROPUESTAS DEL GRUPO ARQUITETURA NOVA. C. 1971 (ACERVO FAU USP)

un instrumento imperativo para pasar a ser, apenas, el que indica las situaciones de reflexión colectiva entre los participantes de la producción. La Arquitectura Nova debería ser el fruto del diálogo constante entre ejecutores: el pensar y el hacer reunidos.

La voluntad de poner en valor a cada oficio, al explicitar los procedimientos técnicos de los obreros, forzó a los tres arquitectos a pensar nuevos detalles constructivos que partieran de las necesidades del trabajo en obra, para luego permanecer a la vista como marcas del hacer humano que les dio origen y así restituir la historia a la obra. Al indicar una nueva relación posible entre diseño y *canteiro*, la Arquitectura Nova propuso una verdadera democratización de la arquitectura —tanto de la producción, por el cambio en las relaciones de trabajo, como del consumo, por la búsqueda de medios capaces de ampliar el acceso a la vivienda adecuada.

En 1964, el golpe de Estado instaló la dictadura militar como una acción conservadora preventiva, con la justificación de proteger, por anticipado, al capital y al país de la amenaza comunista. No obstante, más que reaccionar ante una supuesta amenaza, la dictadura militar pretendió reforzar los engranajes conservadores de la modernización, ampliar la distancia en la correlación

de fuerzas entre el capital y el trabajo y, con eso, darle un nuevo impulso al crecimiento económico del capitalismo brasileño dependiente y asociado. Los sindicatos sufrieron intervención y represión, hubo terror en la zona rural, descenso generalizado de los salarios, purga en los escalafones más bajos de las fuerzas armadas, interrogatorios en las universidades, disolución de las organizaciones estudiantiles, invasión de iglesias progresistas, suspensión de derechos civiles, prisiones, torturas y asesinatos.

Vilanova Artigas fue encarcelado por el régimen militar y luego se exilió por un año en Uruguay. A su regreso, aún bajo investigación, permaneció en la clandestinidad hasta ser absuelto en 1966. En ese período turbulento proyectó la residencia de Elza Berquó (1967) en San Pablo; según contó, hizo el proyecto un poco a la manera de un «arquitecto-presidiario». La casa es famosa porque su cubierta no se soporta por pilares de hormigón sino por cuatro troncos de árbol. En los troncos que sustentan la losa se intuyen las dudas del arquitecto acerca de las posibilidades del desarrollo nacional y también surge la sensación de que todo aquel pasado suyo pudo ser un espejismo: «Hice una estructura de hormigón armado apoyada sobre troncos de madera para decir que, en aquella ocasión, toda esta técnica de hormigón armado, que hizo esa magnífica arquitectura, no pasa de ser un disparate irremediable».²⁵

Como intuyó Vilanova Artigas, el proyecto de la casa burguesa, después del golpe, ya no podría tener el mismo sentido positivo. Todo parecía fuera de lugar. El propio PCB, perplejo e incapaz de hacer oposición al nuevo régimen, comenzó a resquebrajarse y a dar origen a diversos grupos más radicales de lucha armada. Los arquitectos, que antes pretendían participar en la construcción del país, ahora se preguntaban cuáles serían las consecuencias del golpe para la arquitectura moderna. ¿Estarían los militares dispuestos a exhumar el neoclasicismo como estilo oficial? ¿Se cerrarían las facultades de arquitectura y los arquitectos modernos serían perseguidos, como durante el nazismo y el estalinismo? Al contrario de lo que temían, la aceleración del crecimiento económico los volvió a convocar para continuar colaborando con la modernización del país, para proyectar nuevas ciudades, grandes infraestructuras y edificios de todos los tipos.

25. Vilanova Artigas, *A função social do arquiteto*, 47-48.

En 1967, Vilanova Artigas fue invitado a proyectar un conjunto habitacional para 60.000 personas en Guarulhos, en la región metropolitana de San Pablo, y aceptó hacerlo. Por manos de los militares tendría la oportunidad de combinar su programa de casa paulistana con el diseño industrial, hecho que no deja de ser irónico, por tratarse del mismo Estado que suprimía derechos, incluso los del propio arquitecto, que más tarde sería jubilado de manera compulsiva.²⁶

El proyecto fue presentado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo en 1968, año del endurecimiento del régimen y de la cancelación de nuevos derechos civiles, entre ellos el de la libertad de expresión. La presentación de una obra de aquel porte, contratada en aquel momento, generaba, como mínimo, la necesidad de responder a algunas paradojas, entre ellas la del significado de la producción habitacional para un Estado dictatorial y antisocial.

La promesa de la casa propia para toda la población sería una de las principales banderas del régimen, que explotaba con habilidad los sentimientos contradictorios de la clase trabajadora frente a la pequeña propiedad. Lo que antes del golpe parecía ser un experimento progresista, teniendo en cuenta la casi ausencia de iniciativas públicas, tomaba en aquel momento un sentido político diferente.

Sandra Cavalcanti, futura presidente del Banco Nacional da Habitação (BNH), reveló en una carta al dictador Castelo Branco, gobernante de 1964 a 1966, cuáles eran las intenciones que en efecto movilizaban al Estado: «Creemos que la “revolución” va a necesitar actuar enérgicamente junto a las masas. Estas están huérfanas y heridas. Pienso que la solución del problema de la vivienda, por lo menos en los grandes centros, actuará mitigando como un bálsamo sobre sus heridas cívicas».²⁷

El BNH, lejos de resolver el problema de la vivienda, constituyó un importante engranaje de acumulación económica. Movilizó recursos del recién creado Fondo de Garantía dos Trabalhadores (FGTS) para financiar grandes obras bajo control de las cada vez más poderosas empresas constructoras brasileñas. La política de obras —basada en la extensión de las redes de infraestructura en grandes conjuntos habitacionales construidos en la periferia y el amplio financiamiento ofrecido a la clase media— contribuyó

26. Y no fue apenas una obra lo que Vilanova Artigas realizó para el Estado durante la dictadura, sino decenas de hospitales, terminales de ómnibus, escuelas, gimnasios, siete conjuntos de vivienda, pasarelas y hasta un cuartel general. Como declaró más tarde: «Viví la década de 1970 rodeado por el miedo», pero «innegablemente aproveché un poco del milagro económico». Véase João Vilanova Artigas, «Depoimento», en Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma geração* (San Pablo: Cosac & Naify, 2003).

27. Citada en Ermínia Maricato, *Habitação e cidade* (San Pablo: Atual, 1997).

de manera decisiva para el milagro del crecimiento brasileño en la década de 1970.

Al contrario de Ferro, Império y Lefèvre, quienes buscaban soluciones para la vivienda popular a partir de técnicas y materiales simples, Vilanova Artigas pretendía demostrar que las técnicas industriales y modernas de construcción llegaban en Brasil al momento histórico de su democratización, aunque en pleno autoritarismo. La investigación espacial, de sistemas constructivos y de materiales para el Conjunto de Guarulhos fue llevada adelante con una profundidad jamás alcanzada. Los espesores y el tratamiento del hormigón, el revestimiento de pisos y paredes, los tabiques divisorios, los perfiles de las aberturas, la disposición sanitaria, los equipamientos, todo fue investigado y diseñado de forma innovadora, teniendo como perspectiva la producción en masa.

En verdad, los arquitectos involucrados en el proyecto sabían que no existía una base industrial preparada para ejecutarlo; su expectativa era —justamente— que la magnitud de la obra estimulara su nacimiento. Las empresas, por su lado, no manifestaron interés por la propuesta; su negocio no era la economía de trabajo sino, por el contrario, la compra de fuerza de trabajo en grandes cantidades y a bajo costo. El BNH también la dejó de lado con el argumento de garantizar el empleo a un mayor número de trabajadores. Al final, el conjunto habitacional acabó siendo ejecutado en parte y de forma tradicional, con mano de obra no calificada. Además de un ejemplo para lo que luego serían las soluciones habitacionales más habituales, el Conjunto de Guarulhos revela, una vez más, y diez años después de Brasilia, las contradicciones entre diseño y *canteiro* propias de la arquitectura moderna brasileña.

Alejándose de forma progresiva del maestro y también de la arquitectura, Ferro, Império y Lefèvre incursionaron en los campos de la pintura, la escenografía y la crítica, en busca de alternativas que no fueran condescendientes con el régimen. Sérgio y Rodrigo abandonaron el Partido Comunista en 1967 y, junto con Carlos Marighella, ingresaron en los grupos de guerrilla urbana y resistencia armada contra el régimen, donde actuaron hasta ser detenidos en 1970. En la prisión, Rodrigo proyectó la residencia Dino Zamattaro (1971), en San Pablo, donde le dio forma final a la propuesta de vivienda abovedada.

Después de su salida de la cárcel, Ferro partió a Francia, donde trabajó como profesor en la École d'Architecture de Grenoble y escribió el último ensayo de la Arquitectura Nova, titulado *O canteiro e o desenho*, que comentaremos más adelante. Império y Lefèvre, al contrario, permanecieron en Brasil y ejercieron como profesores en diversas facultades. Rodrigo escribió, durante la década del setenta, una tesis de maestría en la que propone una política de construcción en masa de viviendas por ayuda mutua, con apoyo y financiamiento público. La construcción de la casa y del barrio sería llevada a cabo de forma participativa y pedagógica, lo que la convertiría en un proceso educativo. En esas condiciones, el *canteiro* se transformaría en una escuela, en la cual técnicos y pueblo reunidos construirían una «nueva cultura urbana».

La propuesta de un *canteiro* de obra participativo, como proceso educacional emancipador, tiene una inspiración evidente en la teoría del gran educador brasileño Paulo Freire, creador de la *Pedagogía del oprimido*, conocida en todo el mundo. De acuerdo con ella, la alfabetización dejaría de ser un proceso de domesticación y mecanización de los educandos para transformarse en un medio de concientización y liberación: aprender a leer y escribir debe pasar a ser, sobre todo, un acto de aprender a leer el mundo y escribir su propia historia. Para eso, Freire parte de la realidad vivida en cada comunidad y de sus situaciones-problema. Estos son los elementos centrales para formular los temas generadores de una acción educativa transformadora. En la propuesta de Lefèvre, el tema generador debía ser la producción de la casa y el barrio, con la ventaja de que su producción podría ser vivenciada durante el proceso concreto de construcción de las viviendas.

Desde su salida de la prisión, en 1971, Lefèvre trabajó como arquitecto asalariado en una gran empresa de proyectos, Hidroservice, donde diseñó hospitales, aeropuertos y edificios de administración pública, entre otros. Empresas de este tipo fueron un fenómeno importante en el Brasil pos-Brasilia hasta la crisis del Estado desarrollista de los años ochenta. Rodrigo Lefèvre falleció en 1984 y Flávio Império en 1985. Sérgio Ferro continuó en Francia, actuando como pintor y profesor en Grenoble, hasta su retiro en 2003.

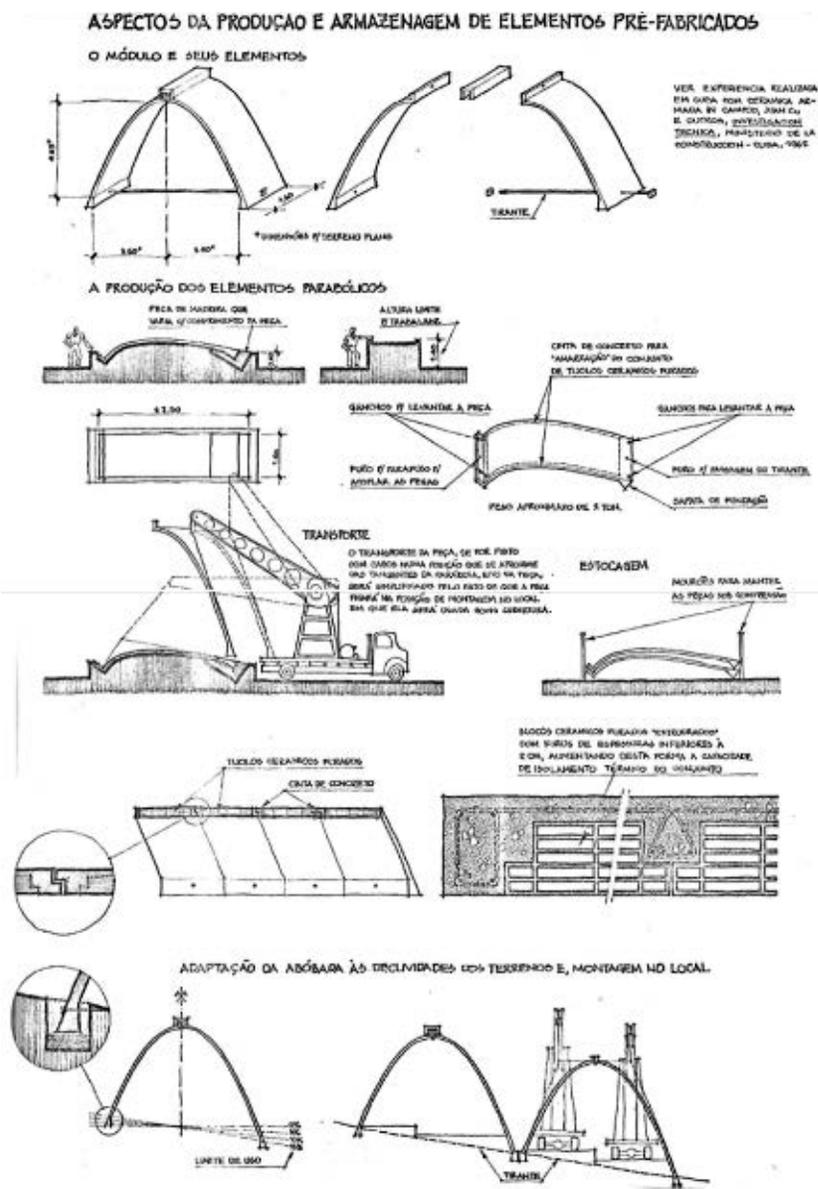


FIGURA 12. CONJUNTO HABITACIONAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO, PROJECTO DE VILANOVA ARTIGAS, PAULO MENDES DA ROCHA E EQUIPO, REALIZADO POR ENCARGO DEL RÉGIMEN MILITAR Y MODELO PARA EL BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO (BNH), C. 1968 (ACERVO FAU USP)

La teoría crítica de la Arquitectura Nova como epistemología del Sur

Desde los años sesenta, los investigadores brasileños fueron pioneros en la formulación de una teoría crítica para entender la producción real y concreta del espacio urbano. Liderado por Sérgio Ferro (con varios ensayos desde esa década), un grupo de profesores e investigadores de la Universidad de San Pablo —Erminia Maricato, Yvonne Mautner, Jorge Oseki, Paulo Xavier Pereira y María Lucia Gitahy, hasta la novísima generación más joven— llevó adelante investigaciones innovadoras sobre las relaciones entre técnica, trabajo y capital en la producción de la ciudad. Apoyadas en una evaluación de las condiciones de trabajo en las construcciones locales y abarcando una amplia gama de problemas —desde la producción basada en el mercado hasta la autoconstrucción, desde la estructura hasta la infraestructura—, casi todas se presentaron en el libro curado por José Tavares Lira y João Marcos Lopes, *Memória, trabalho e arquitetura* (San Pablo: Edusp, 2013).

Esta tradición de investigación y producción crítica incluye cuestiones como el mercado de trabajo y la cadena productiva de la construcción, las relaciones de control, poder y alienación en la división del trabajo intelectual y manual, entre trabajadores y proyectistas. La organización política de los constructores de ciudades también ha sido tema de investigación, dado que las primeras huelgas urbanas en Brasil, a comienzos del siglo XX, fueron lideradas por los sindicatos de la construcción y maestros constructores anarquistas, y desde los años ochenta los *canteiros* autogestionados pasaron a ser un punto importante en la investigación y la experimentación, como comentaré en el epílogo.²⁸

Sérgio Ferro fue pionero y autor principal de esta teoría crítica radical y sistemática sobre las relaciones de producción y dominación entre el diseño/proyecto y el *canteiro* de obra, así como también entre el capital y el trabajo, desde una perspectiva histórica, empírica y semiológica. Ferro ayudó de forma decisiva a crear una tradición de estudios en el área. En 2006 fue publicada por quien escribe una compilación de casi quinientas páginas que contiene casi toda la producción crítica de Ferro, con el título *Arquitetura e trabalho livre*.

28. El análisis de la contradicción proyecto-obra en la producción contemporánea lo abordé en mi doctorado y está publicado en Brasil y Estados Unidos. Pedro Arantes, *Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma* (San Pablo: Editora 34, 2012); Pedro Arantes, *The Rent of Form: Architecture and Labor in the Digital Age* (Minneapolis: Minnesota University Press, 2019).

Existen diversas entradas y posibles lecturas de la producción de Sérgio Ferro y sus ensayos, algunos más teóricos y abstractos, otros más históricos. En algunos predomina la perspectiva del materialismo dialéctico, muchas veces combinada con el psicoanálisis, la antropología y la semiología; en otros, Ferro se apoya en ejemplos tomados de su propia experiencia como profesor o arquitecto involucrado en *canteiros* experimentales, sea con el grupo Arquitetura Nova o con los movimientos sociales y colectivos brasileños autogestionados con los que mantuvo diálogo.

Para este ensayo, y dentro de los límites establecidos para el desarrollo del tema, presento una posibilidad de interpretación relámpago de uno de los problemas centrales en la obra de Sérgio, un problema que también presenté en conferencias recientes para público extranjero. Es interesante notar como la hipótesis que pone en marcha la teoría crítica de Sérgio Ferro es especialmente sorprendente para gran parte del público, sobre todo para la audiencia de los países centrales: la posibilidad de una teoría crítica e histórica de la arquitectura radical, contada desde el reverso, sin partir del arquitecto, sino desde el punto de vista del trabajo en los *canteiros*. Esa teoría crítica tiene una marca de nacimiento al ser producida por un autor de América Latina cuya hipótesis inicial, nacida de la conmoción frente a la construcción de Brasilia, puso en evidencia la periferia del capitalismo, pero a la vez reveló las contradicciones del sistema como un todo. Hoy podría ser considerada también una perspectiva crítica que dialoga con las teorías decoloniales, los estudios de subalternidad o las epistemologías del Sur, como explicaré más adelante.

Cuando Sérgio inició su producción crítica, influido por el impacto de la construcción de Brasilia, como vimos, además de arquitecto, profesor de la FAU-USP, también era un pintor conocido. Esa práctica como pintor de *atelier* le proporcionó la experiencia de continuidad entre concebir y ejecutar, entre la hipótesis de la obra y la inmediata alegría del hacer. Por lo tanto, la integración entre concepción y ejecución le sirvió como una experiencia anticipada, aunque en pequeña escala, de lo que podría ser un *canteiro* como obra colectiva, sin la alienación ni la opresión del trabajo. Por eso en varios de sus ensayos Sérgio cuestiona la supuesta afinidad entre las artes, sus métodos y premisas. En la producción de la arquitectura existe una fractura fundamental poco

reconocida y mucho menos abordada en el campo de la teoría y la historia: la escisión entre proyecto y *canteiro*, entre proyectistas y ejecutores, entre trabajo intelectual y manual, entre dominantes y dominados. Y no se trata apenas de una división técnica del trabajo, sino del fundamento mismo de la cadena conceptual, comando y explotación en la producción de la arquitectura y las ciudades.

Si a lo largo de la historia del arte la gran mayoría de los pintores concibió y ejecutó su obra con una unidad entre el pensar y el hacer, en la arquitectura, cuyo producto siempre es fruto del trabajo colectivo, al menos desde el Renacimiento, uno de los productores, el arquitecto, se separó del *canteiro* para comandarlo desde fuera, bajo el diseño de su proyecto, y a partir de entonces se reivindicó como único autor y el mando superior del proceso de producción. Ese productor separado, de la obra y de los demás trabajadores, pasó a tener una formación diferente, a desarrollar el sistema de control por la vía de la representación en dibujos técnicos y la alianza con sus comitentes (iglesias, gobiernos, capitalistas, etcétera).

La autonomía del arte para el pintor, aunque subordinada al encargo o al deseo del mecenas, todavía está en sus manos, y el artista dispone de innumerables artimañas en defensa de su trabajo libre.²⁹ En arquitectura, la propia realización del proyecto depende de una parcela sobre la corteza terrestre y de significativos recursos monetarios invertidos por los emprendedores-comitentes. Pero el proyecto concebido por el arquitecto solo se realiza con la movilización de trabajadores subalternos, en la posición de productores heterónomos. Propiedad de la tierra, recursos voluminosos y trabajo alienado son la regla, y el arquitecto y su obra no existen sin pactar con ese sistema. Por eso, la arquitectura encuentra dificultades para ser libre y negar el orden.

En otros sectores de la producción de mercancías esta división del trabajo también ocurrió, con la implosión de los gremios de artesanos alentada por el capitalismo naciente y la separación de la figura del proyectista (ingeniero, *designer*) o del gerente de producción, designados por el comando capitalista para dirigir —directa o indirectamente— a los demás trabajadores. Pero las consecuencias son diferentes, incluso porque la Revolución Industrial, con la maquinaria y la gran industria, alteró sustancialmente materias primas, procesos y productos. En la arquitectura,

29. Véase Sérgio Ferro, *Artes plásticas e trabalho livre* (San Pablo: Editora 34, 2013).

en cambio, por su condición específica (atada al suelo y casi siempre un objeto nuevo y único en cada obra y terreno), se produce la división y subordinación del trabajo, aunque sin mayor mecanización e industrialización. Existe, de esta manera, una permanencia de la forma manufacturera preindustrial, con el trabajador colectivo fragmentado por la división del trabajo y reunificado en la obra bajo las órdenes del diseño y sus capataces.

Esa escisión tiene diversos significados e impactos en la historia de la arquitectura. Sérgio Ferro fue pionero en Brasil (y en el mundo, que yo sepa) en producir una teoría crítica radical y sistemática a partir de la investigación empírica (en *canteiros* y diarios de obra), en la relectura de textos históricos y por medio de análisis de edificios construidos, que colocó de revés la narrativa de los grandes genios y «sus» obras. En los términos de Walter Benjamin, hizo una «historia a contrapelo» de la arquitectura, formuló hipótesis ya no desde el punto de vista de los arquitectos y comitentes, sino del conjunto de los productores subordinados. Además de eso, Sérgio Ferro y sus compañeros Flávio Império y Rodrigo Lefèvre construyeron posibilidades prácticas para superar la separación, redefinieron lo que podría ser una comunidad de libres productores trabajando en cooperación, sin la subordinación del *canteiro* por un proyecto escindido, y del conjunto de los trabajadores por un trabajador separado y un emprendedor capitalista.

La crítica radical de las relaciones de producción y conocimiento heterónomos impuestas por el diseño-capital a la obra-trabajo, tal como fue formulada por Sérgio Ferro y continuada por algunos discípulos, puede ser considerada una «epistemología del Sur», de acuerdo con los términos propuestos por Boaventura Sousa Santos.³⁰ El Sur, en esta hipótesis conceptual y política, no es apenas el lugar geográfico, sino todos los lugares del planeta en los que el colonialismo, el capitalismo, el racismo y el heteropatriarcado impusieron sufrimiento, violencia, opresión y depredación ambiental. En este sentido, los *canteiros de obra* son espacios del Sur, tanto por la forma de explotación brutal en que se realizan en su mayoría como por el potencial de liberación, instituyente de nuevas formas de invención y producción colectiva entre constructores libres asociados por voluntad común.

Por eso, el *canteiro* es invisible para el Norte, y por eso también, una narrativa de la producción de la arquitectura a partir

30. Una epistemología que cuestiona y enfrenta el proyecto moderno de matriz eurocéntrica y que apuesta a la reinención de narrativas, saberes y prácticas que nacen de la experiencia de la resistencia, la lucha y la creatividad del Sur. Para la versión más actualizada del concepto véanse Boaventura de Sousa Santos, *Decolonising the University: The Challenge of Deep Cognitive Justice* (Cambridge: Cambridge Scholars, 2017), y *Justicia entre saberes: epistemologías del sur contra el epistemicidio* (Madrid: Morata, 2017).

del *canteiro* exigió y todavía exige una epistemología del Sur. Ella solo puede ser formulada, tal como lo fue, por una perspectiva propia de quien vive y se identifica con la condición de los obreros de la construcción, con aquellos que, alegóricamente, están en la oscuridad del subsuelo de la obra construida, invisibilizados desde el punto de vista cognitivo, narrativo y de sus derechos, mientras el brillo reluciente de la arquitectura espectacular encanta y ciega a los que la observan y gozan. Los trabajadores de la construcción, *candangos*, esclavos, inmigrantes, condenados de la tierra en general —esto es, un contingente poblacional *no blanco*, como dirían Fanon y Wallerstein— son proscritos y eliminados de la autoría de la obra, de la historia de las ciudades y del derecho a compartir sus beneficios económicos y sociales. El *canteiro* es una especie de *senzala* o barco negrero de la arquitectura que perpetúa el poder y el dinero del Norte, incluso de los Estados modernizadores del Sur, que mimetizan el centro del sistema.

Es evidente que la crítica de la explotación del hombre por el hombre y la forma como se realiza bajo el modo de producción capitalista no es solo un problema de la epistemología del Sur. También está en la base del pensamiento socialista, anarquista y comunista europeo, con sus matices diferentes y desdoblamientos políticos. Con todo, incluso entre los autores europeos y norteamericanos más radicales que abordan la producción de la arquitectura y la ciudad, ninguno fue capaz de proponer la hipótesis crítica y la epistemología formuladas por Sérgio Ferro. Y no se trata apenas de poner en evidencia y otorgar visibilidad al obrero de la construcción, sino de comprender qué dinámicas y transformaciones en la historia de la arquitectura y del urbanismo tienen como uno de sus principales fundamentos la lucha por el control de la técnica, el trabajo y el territorio. En otros términos, la lucha por la dirección de la producción y la apropiación del espacio socialmente transformado.

En un texto que es un esbozo para *O canteiro e o desenho*, titulado «A Produção da casa no Brasil», de 1967, Sérgio Ferro reconoce semejanzas entre el cuadro de atraso que describía en el *canteiro de obras* y nuestra condición de economía dependiente y subalterna. En diálogo con André Gunder Frank y su clásico libro *El desarrollo del subdesarrollo*, Sérgio realiza una provocadora

analogía al comparar la posición de la construcción civil dentro de la economía nacional con el papel que cumplen los países del Sur global en la economía mundial. Por eso el subdesarrollo y el atraso en la construcción no deben ser entendidos como anomalías o etapas a ser vencidas, sino como parte integral del propio desarrollo desigual y combinado del capitalismo y de las relaciones Norte-Sur.

La hipótesis de Sérgio Ferro, infelizmente poco desarrollada en otros textos, afirma que esos eslabones entre sectores desiguales de la economía —donde a la construcción civil le cabe la producción adicional de plusvalía para compensar la caída de la tasa de ganancia en los sectores más intensivos en el uso de máquinas y automatización— pueden ser comparables a la propia división internacional del trabajo entre las naciones. Una división que no es *natural* ni una cuestión de *ventajas comparativas*, sino el resultado de intercambios desiguales e injustos dentro de un sistema imperialista con fuertes asimetrías de poder, fuerza militar, concentración de conocimiento y riqueza. Los *canteiros* irrigan, de esta manera, plusvalía suplementaria al conjunto de la economía, de forma similar a como las excolonias, hoy países subordinados en el sistema internacional, alimentan la riqueza de los países centrales.

En este sentido, como ya afirmamos, no es casual que haya sido un arquitecto e intelectual del Sur el que inició una teoría crítica de la producción de la arquitectura a partir del punto ciego de la ideología arquitectónica del Norte dominante: la arquitectura no es la obra de geniales arquitectos, sus hazañas y sus biografías, sino la historia de la disputa por el saber y el poder en los *canteiros*. Los cambios formales, de técnicas y materiales, responden a los intereses de aquellos que buscan mantener el mando y salir beneficiados con el lucro y la autoría sobre el trabajo ajeno.

Una historia *otra* de la arquitectura nace exactamente de este cuestionamiento, con innumerables consecuencias políticas, epistemológicas y prácticas. Al reconocer a la arquitectura como un espacio de producción con una forma de dominación abierta, con poca mediación de máquinas, Sérgio Ferro también reconoce en ella un espacio de transformación en sentido emancipador, por la acción del trabajador y la trabajadora organizados colectivamente y autogestionados, sin la subordinación al mando

heterónimo del proyecto-capital, lo que no se vislumbra con facilidad en sectores de intensa automatización como la industria automovilística, por ejemplo.

Es justamente el carácter abiertamente reconocible de la dirección despótica en este sector de la producción lo que le posibilita, por su diferencia, en caso de que la dominación cese, transformarse en uno de los campos más fértiles de experimentación. La superación de la contradicción producción-dominación permitiría a los *canteiros* de obra transformarse en grandes ámbitos de experiencia en el trabajo libre, autogestión y producción de conocimiento. En esas circunstancias la arquitectura podría volver a ser comprendida como una de las mayores expresiones colectivas de integración entre arte y vida.

Para este *canteiro* emancipado, donde arquitectura y trabajo libre se deberían encontrar, Sérgio Ferro propone lo que denominó «estética de la separación»: a partir de una liberación de las tensiones antagónicas y de las represiones, dejar al cuerpo productivo «soltarse en sus actuales divergencias» y, en un segundo tiempo, de totalización, conquistar la cooperación entre los diversos trabajos dispuestos en diálogo horizontal. Además de la correcta prescripción de un diseño atento a los materiales y técnicas locales, la nueva estética nace de la organización libre del trabajo y de la consecuente pérdida de importancia del proyecto como «orden de servicio».

Para Sérgio Ferro, el principal campo de experimentación de esa arquitectura no será en el interior de la producción convencional capitalista, de las empresas constructoras, contratistas y desarrolladores inmobiliarios, sino dentro de lo que él llama territorios «liberados socialmente» por las organizaciones populares (como los asentamientos de reforma agraria o las áreas de habitación popular), o también aquellos territorios que consiguieron garantizar alguna protección de su autonomía e identidad sociocultural y ambiental (como *quilombolas*, indígenas, *ribeirinhos* y otros pueblos tradicionales, en sus tierras comunales y reservas protegidas) o todavía luchan por ello.

Los involucrados en la producción social del espacio en esas áreas enfrentan las paradojas de una situación de doble atraso que, no obstante, surge como favorable para la invención de nuevas prácticas asociadas a los desafíos epistemológicos ya

comentados. Primero, existe la posibilidad de sacar partido de la forma de producción relativamente elemental de la arquitectura, que, según Ferro, guarda el sentido experimental propio de la autonomía productiva, técnica y artística mejor que otros sectores de la economía y la cultura. Segundo, existe una gran maleabilidad para la invención en esas áreas liberadas y de autonomía conquistada, una vez que el capital se interesa poco por ellas (a no ser para expandir la depredación capitalista). Si su condición de no inclusión o la conexión frágil con los circuitos de acumulación es, evidentemente, parte del final de un recorrido al que arribó la sociedad contemporánea, ella también es una chance para la creación de nuevas formas de organización social y del espacio.

Por lo tanto, de forma contradictoria, es a partir del reconocimiento de este doble atraso como fuerza para el surgimiento de lo nuevo que Sérgio Ferro vislumbra el campo donde se debe producir la alianza entre la arquitectura y el trabajo libre. Como afirma: «Lo otro ya germina en su contrario y puede ser prefigurado bajo la forma de su negación determinada». Tarea para las nuevas generaciones, es lo que siempre responde.³¹

Epílogo

Inspiraciones cruzadas: FUCVAM
y la autogestión en la producción de vivienda
en San Pablo en la redemocratización

En mi libro del año 2002 propongo una conexión entre la historia de la *Arquitetura Nova* y la acción de arquitectos y movimientos sociales de lucha por vivienda, autogestión y reforma urbana en Brasil durante la transición a la democracia. Mi hipótesis, ya brevemente comentada, afirma que las interrogantes propias de la *Arquitetura Nova* tuvieron cierto desarrollo en la experiencia de los *canteiros* de obra populares de los *mutirões*³² autogestionados, a partir de los años ochenta. Lo que encontramos en los *mutirões* no son experiencias directamente derivadas de la *Arquitetura Nova* en cuanto tal, pero sí la continuidad de su problemática. Incluso porque los arquitectos que participaron en ellos no se consideran seguidores de Sérgio Ferro, Rodrigo Leffèvre o Flávio Império.

31. Ferro, *Arquitetura e trabalho livre*.

32. Nota de traducción: *Mutirão* (*mutirões* en plural) es un trabajo que se realiza en colectivo para ayudar de manera gratuita buscando mejoras para la comunidad.

En aquel final de la década de 1970, el cuadro de una *sociedad en transición* empezaba a quedar más evidente y abría perspectivas para la superación de los obstáculos planteados por los tres arquitectos. Se trataba de una doble transición: hacia una sociedad democrática y una sociedad eminentemente urbana. La confluencia entre el crecimiento vertiginoso de las ciudades y la lucha por la democratización produciría nuevos actores sociales: los movimientos urbanos, el nuevo sindicalismo y el Partido de los Trabajadores, sujetos que podrían conducir esa transición hacia caminos más radicales.

No fue casualidad que en San Pablo, la mayor y más desigual ciudad de Brasil, la actuación de los movimientos de lucha por vivienda haya sido decisiva. Las organizaciones de los Sin Techo fueron protagonistas en la formulación de las nuevas políticas de vivienda en la ciudad, las más avanzadas y democráticas del país, que constituyeron una alternativa a los esquemas que habían generado los grandes conjuntos de habitación del régimen militar.³³

La principal propuesta de producción habitacional defendida por los movimientos populares fue el *mutirão autogerido*, en la cual los futuros habitantes son también sus constructores. Se repite así una forma de solidaridad popular tradicional, pero que en este caso pasa a ser financiada por el poder público y apoyada por asesores técnicos. La autogestión permite que el control de la producción quede en manos de los usuarios, que acaban por cuestionar el modelo habitacional estatal impuesto por las constructoras.

La mayor inspiración de esta alternativa de producción vino justamente de nuestro vecino Uruguay, que tenía experiencia en cooperativas de vivienda de ayuda mutua desde 1968, con una ley y políticas destinadas para ese fin, y con un gran movimiento cooperativista, FUCVAM, que inspiró a los brasileños. La continuidad de la política de producción habitacional cooperativa en Uruguay permitió alcanzar un nivel avanzado de organización, calidad de proyectos y obras, gestión de los conjuntos y equipamientos comunitarios. En algunos momentos esta modalidad dejó de ser una forma marginal de producción del espacio para representar cerca del 50% de toda la producción habitacional en el Montevideo metropolitano. Una película de formato Super 8, producida por el joven ingeniero Guilherme Coelho, presentó a las cooperativas uruguayas en las favelas y periferias de San Pablo.

33. Son innumerables los trabajos sobre el surgimiento y la autoorganización de los movimientos sociales en los barrios de las comunidades de base en la lucha por los derechos fundamentales y por mejores condiciones de vida en las periferias urbanas brasileñas. Los principales autores son Vinicius Brant, Paul Singer, Eder Sader, José Alvaro Moisés, Carlos Nelson dos Santos, Licia Valladares, Pedro Jacobi, Aldo Paviani y María da Glória Gohn.

Muchos movimientos de San Pablo y sus arquitectos e ingenieros viajaron a Montevideo para aprender con la experiencia de FUCVAM, y a su retorno dieron forma al imaginario del cooperativismo habitacional y de autogestión de los *canteiros*.

La efervescencia de experiencias e iniciativas en varios terrenos a partir del final de los años setenta solo adquiriría sentido como política pública efectiva al final de la década de 1980, con la elección del PT para la municipalidad de San Pablo. Los arquitectos-militantes de los años ochenta combinaban referencias arquitectónicas y políticas eclécticas. Como un todo, buscaban alternativas tanto al paradigma moderno en arquitectura como a la modernización conservadora brasileña, que avanzaba y profundizaba la desigualdad social interna y la dependencia externa. Tenían fuertes divergencias con los viejos arquitectos-comunistas, entre ellos Vilanova Artigas y Niemeyer, y una desconfianza profunda hacia el desarrollismo (del país, de las fuerzas productivas, de las formas arquitectónicas, etcétera). En general, creían tener más para aprender junto con los movimientos populares.

La praxis conjunta y cotidiana en actividades políticas y en los *canteiros* de obra junto a los trabajadores politizaron a los arquitectos. Entre sus referencias arquitectónicas se encontraba el arquitecto Hassan Fathy, con su respeto al saber popular en oposición al Estado desarrollista egipcio, descrito en el libro *Architecture for the poor*, y Eladio Dieste, en su regionalismo crítico, con su audacia estructural en cerámica armada. Dos arquitectos de «ladrillo e imaginación» del Sur global. Otra referencia era el controvertido Antonio Gaudí, también citado por Sérgio Ferro como ejemplo de arquitectura hecha en obra. Además, estaba John Turner, con los libros *Freedom to build* y *Housing by people*, así como Bernard Rudofsky y su *Architecture without architects*. Entre los brasileños se destacaban Gil Borsoi, con su arquitectura de *tai-pa*, una tecnología colonial brasileña que fue modernizada para su empleo en viviendas populares del estado de Pernambuco, y José Mário Nogueira y Affonso Risi Jr., por su redescubrimiento del *saber-placer* en el *canteiro* y la perfección formal del proyecto para la residencia de los padres claretianos en el interior de San Pablo. También Johan van Legen, un holandés que fue a Brasil para trabajar con comunidades ribereñas en el Tibá (Río de Janeiro) y escribió el *Manual del arquitecto descalzo*. En fin, sorprende asimismo

que esta arquitectura se inspirara en Buckminster Fuller, con sus geodésicas y estructuras espaciales, y Frei Otto, del Instituto de Estructuras Livianas de Stuttgart.

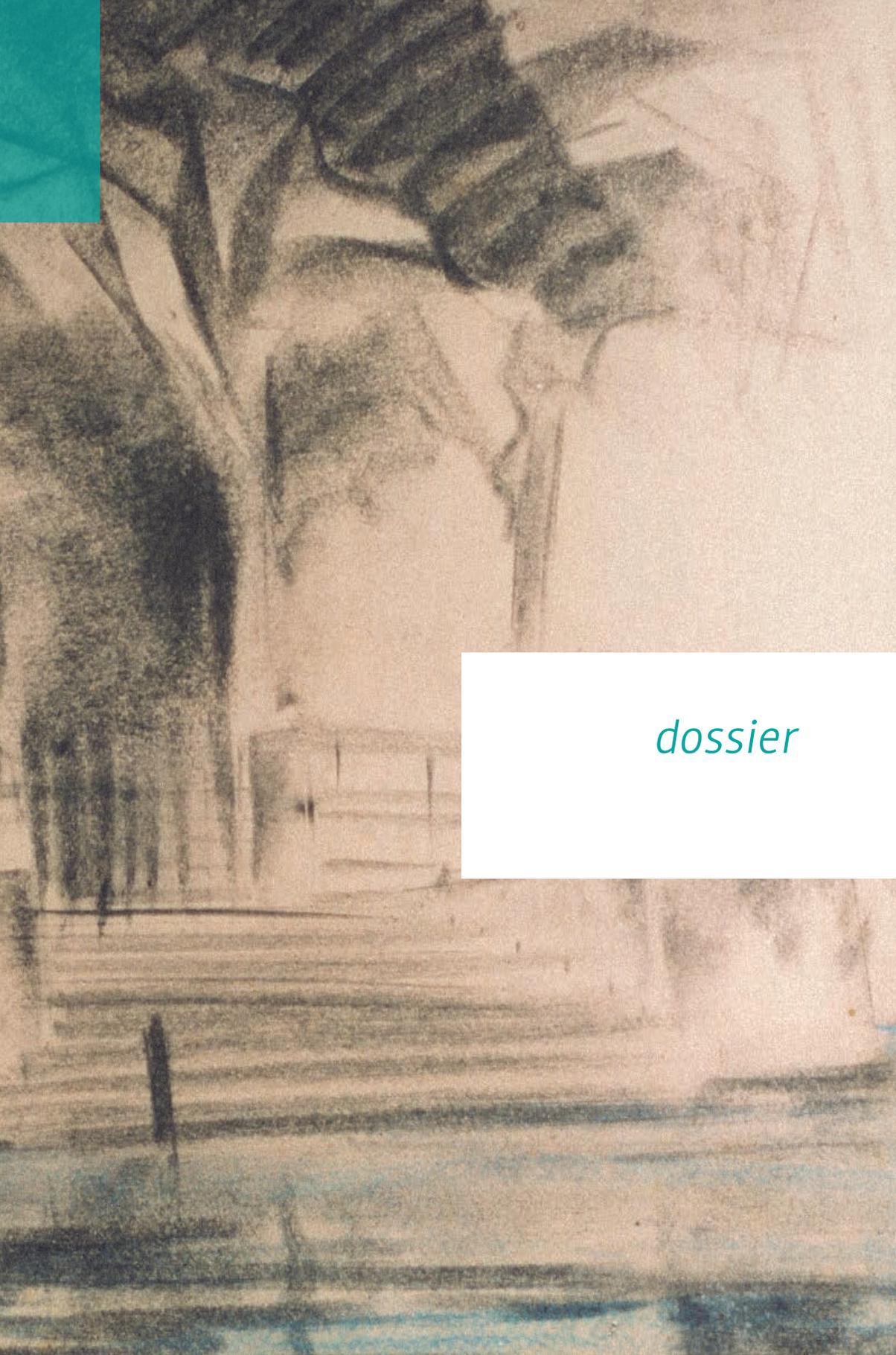
La propuesta de combinar arquitectura tercermundista y expresiones vernáculas con las estructuras de acero tomadas de los arquitectos alemanes revela la disposición para encontrar una expresión arquitectónica que sea al mismo tiempo popular y contemporánea, un tema con el que también se enfrentó la Arquitectura Nova en los años sesenta. La realización de estructuras mixtas que combinan ladrillos cerámicos sin revocar con estructuras de acero responde a este deseo.

Volcados con prioridad a la praxis, los arquitectos de los *mutirões*, sin embargo, no establecieron un campo teórico propio como había hecho la Arquitectura Nova, y casi todos se mantuvieron distantes del marxismo. La relativa escasez teórica fue compensada por la exuberancia de la práctica en las obras de ayuda mutua. Su apuesta tenía afinidades innegables con la propuesta de autonomía de gestión de las organizaciones de lucha por la vivienda, que se oponía a la acción estatal autoritaria y a sus grandes conjuntos habitacionales y establecía *canteiros* autogestionados, a la manera de una comunidad de productores que tomaba decisiones desde el proyecto hasta la entrega de las viviendas.

No me extenderé más aquí, pues esta es otra historia extensa e interesante de las luchas populares y las conexiones entre San Pablo y Montevideo. A partir de los años dos mil, con la publicación de mi trabajo sobre la Arquitectura Nova y los de otros autores que comenzaron a estudiar su legado y actualidad, Sérgio Ferro y su grupo se volvieron nuevamente conocidos e influyentes sobre los investigadores y profesionales de la práctica. Ese reencuentro con la experiencia interrumpida por el golpe militar, con prisión, tortura y exilio, volvió a anudar un hilo conductor cortado, y casi perdido, entre la generación de Sérgio Ferro y la que comenzó a trabajar con los movimientos sociales a partir de los años ochenta y lo hace hasta hoy. Este entrelazado entre pasado y presente, pedagogía y política, teoría y práctica, arquitectos y constructores, imaginación y transformación es una de las historias más interesantes de la arquitectura brasileña del siglo XX, aunque infelizmente poco conocida hasta la fecha, dado el predominio de las narrativas oficiales sobre la arquitectura moderna

brasileña, de sus grandes genios, como Niemeyer, y sus grandes proezas, como Brasilia.

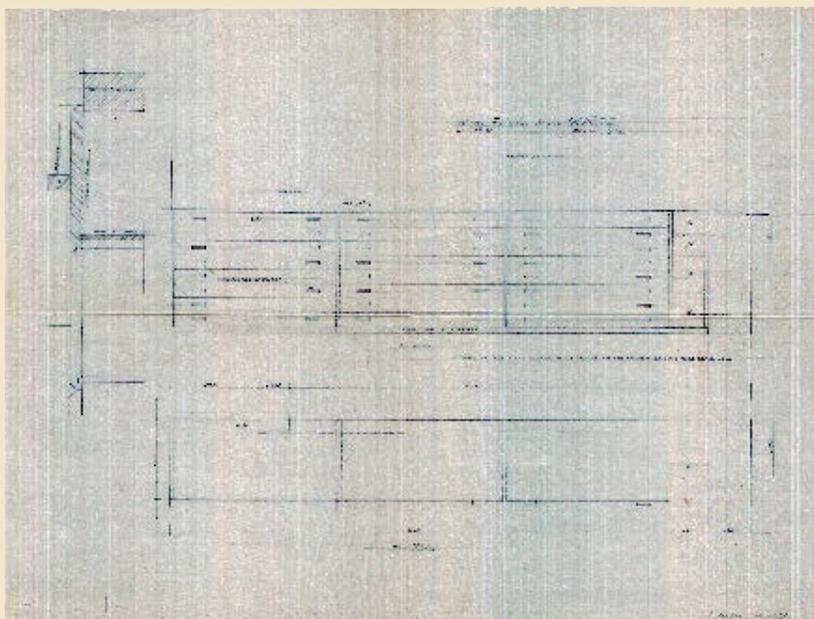
Con todo, una nueva generación ha realizado esfuerzos historiográficos, actualizado las hipótesis críticas sobre la arquitectura y la ciudad contemporáneas y propuesto nuevas prácticas, siempre en articulación con los constructores y movimientos sociales. No hace falta decir que todas estas nuevas aperturas están parcialmente suspendidas en Brasil al menos desde 2016, con el derribo de la presidente Dilma Rousseff. Las reformas antisociales y antipúblicas llegaron de inmediato, así como el actual gobierno de ultraderecha, mafioso y con tendencias claramente fascistas. Aunque la experiencia de los *mutirões* y las obras autogestionadas de las décadas democráticas hoy parecen cosas del pasado, el hilo de la madeja y la línea histórica que mantiene vivas la crítica y la práctica progresista de la arquitectura latinoamericana, brasileña y paulista serán, sin lugar a dudas, anudados nuevamente por aquí, cuando pasen los tiempos sombríos. Los aprendizajes son grandes frente a todo lo que estamos presenciando, y los movimientos jóvenes renovados traen aliento, desde las facultades de arquitectura hasta las periferias. Resistiremos y nuevas primaveras llegarán.



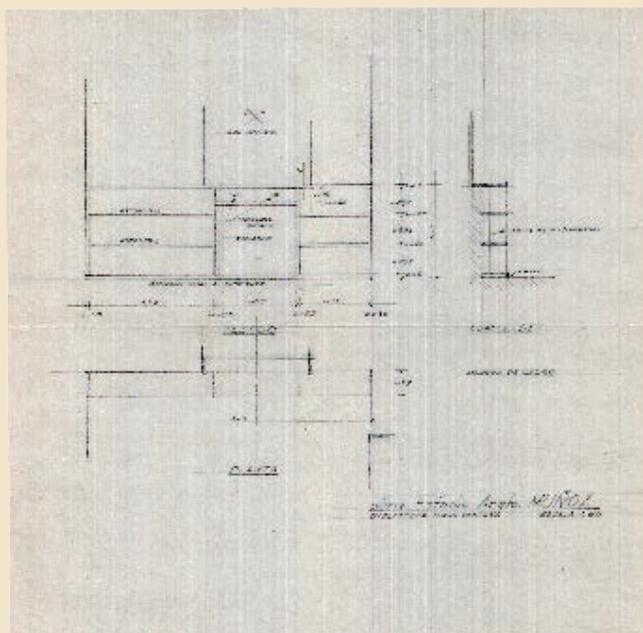
dossier

El presente dossier ofrece una selección de gráficos que integran el Fondo Alberto Muñoz del Campo incorporado al Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura en 2016.

Los proyectos expuestos corresponden a viviendas que incluyen un cuidado y detallado diseño de elementos ornamentales, realizados en los primeros veinte años de la actividad profesional del arquitecto.



FIGURAS 3 Y 4. DISEÑO DEL EQUIPAMIENTO PARA EL ESTUDIO DEL ARQUITECTO ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, UBICADO EN EL EDIFICIO PROYECTADO PARA LA ACEITERA DEL URUGUAY, EN LA CALLE TREINTA Y TRES 1512. CAJONERA, BIBLIOTECA Y ESTANTERÍA



Fondo Muñoz del Campo

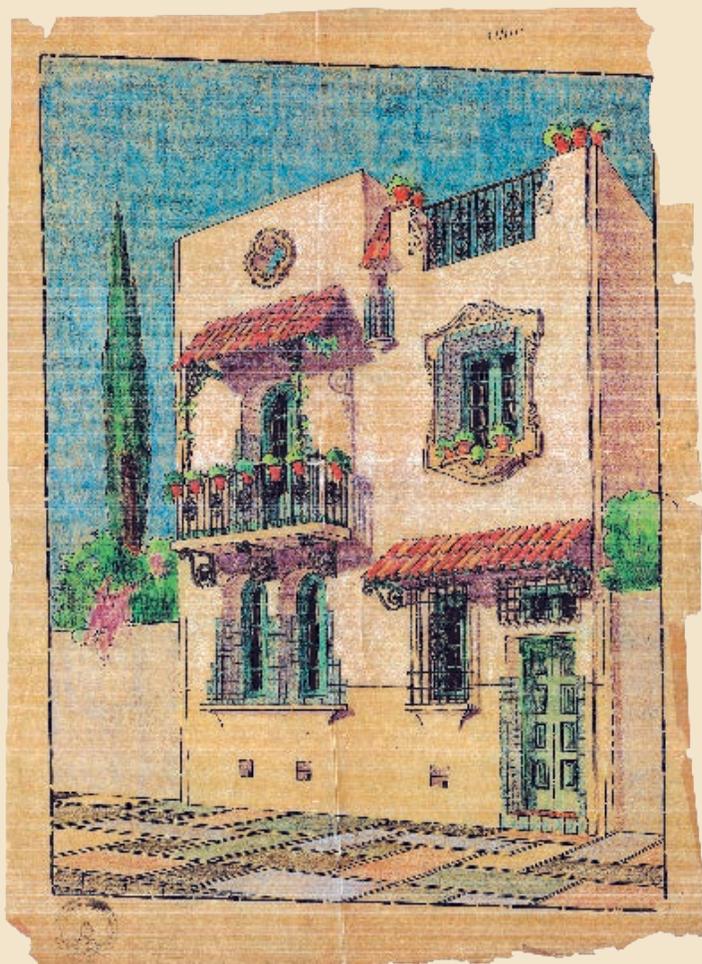
Luego de muchos años de trabajo en la oficina situada en Ituzain-gó 1467, Alberto Muñoz del Campo instaló su estudio en el segundo piso del edificio de la calle Treinta y Tres 1512, proyectado junto al arquitecto Enrique Muñoz para la Aceitera Uruguaya.

Allí se conservaron las 46 cajas numeradas que contenían sobres de planos y documentos vinculados a sus obras, con memorias descriptivas, detalles, presupuestos, recibos y notas intercambiadas con sus clientes. Estas cajas, dispuestas en el estante corrido debajo de la línea de ventanas del tercer piso sobre la calle Treinta Tres, junto a las mesas de dibujo, se acompañaban de un pequeño cuaderno indexado donde se ordenaban alfabéticamente los nombres de los clientes o trabajos y el número de caja correspondiente.

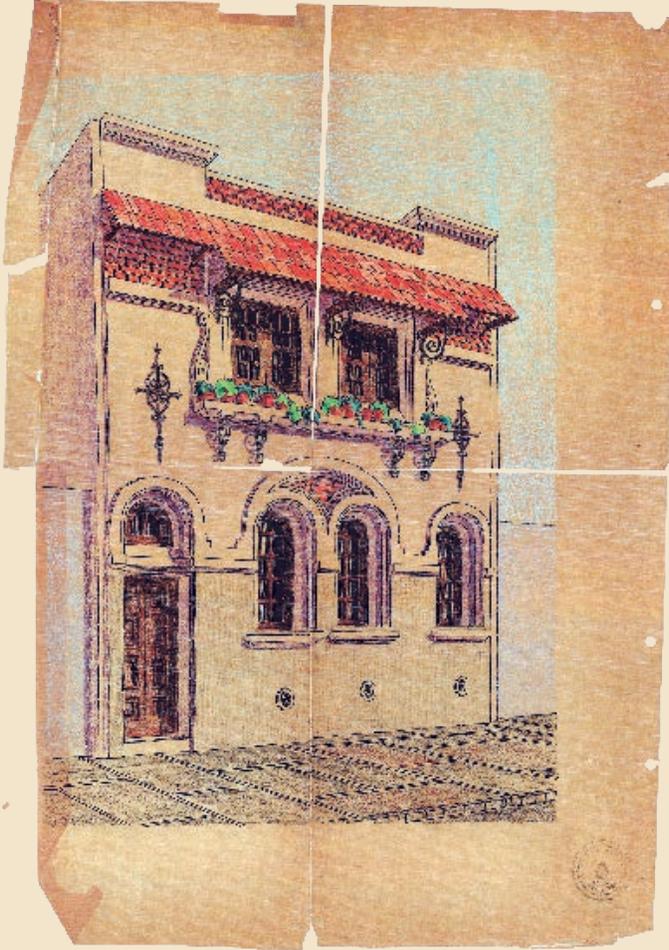
A este espacio de taller se llegaba a través de una sala de recepción con un escritorio rodeado por la biblioteca, compuesta principalmente por revistas, libros y otras publicaciones técnicas.

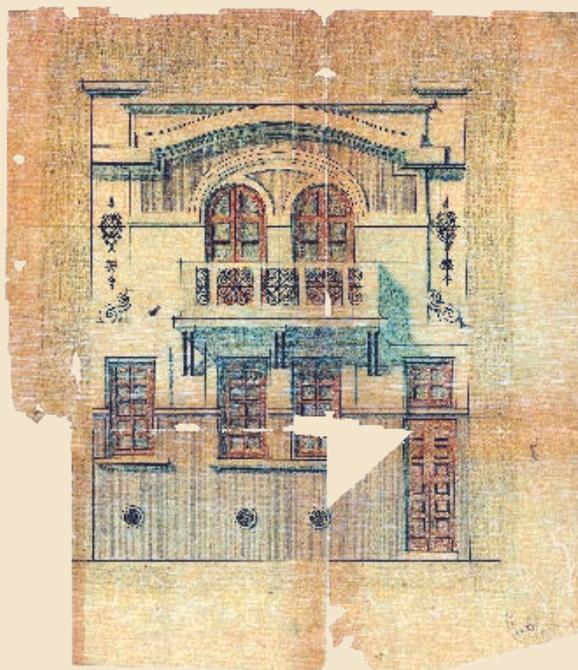
Este material, donado al Centro Documental por Rodolfo Fonseca Muñoz, se ha procesado como un conjunto documental, conservando los planos en sus cajas originales y los restantes documentos dispuestos en carpetas asociadas. Por su parte, la biblioteca se mantuvo reunida, y las marcas, inscripciones y faltantes fueron identificados durante el proceso de registro de los ejemplares.

Vivienda Muñoz del Campo y Caravia (1923)



FIGURAS 5 Y 6. ENSAYOS DE FACHADA, VIVIENDA MUÑOZ DEL CAMPO Y CARAVIA, GENERAL LUNA 1256 (MODIFICADA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (CON LA POSIBLE COLABORACIÓN DE ADOLFO CARAVIA), 1923





FIGURAS 7 Y 8. ENSAYOS DE FACHADA, VIVIENDA MUÑOZ DEL CAMPO Y CARAVIA, GENERAL LUNA 1256 (MODIFICADA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (CON LA POSIBLE COLABORACIÓN DE ADOLFO CARAVIA), 1923

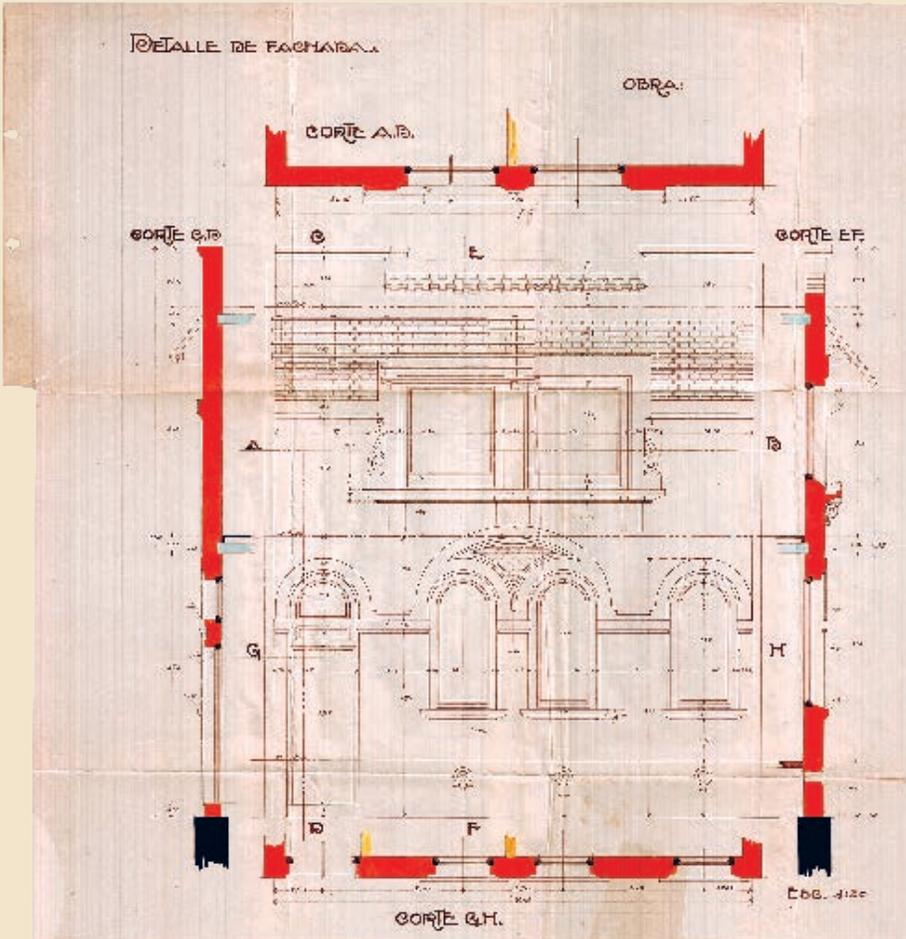


FIGURA 9. DETALLE DE FACHADA, VIVIENDA MUÑOZ DEL CAMPO Y CARAVIA, GENERAL LUNA 1256 (MODIFICADA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (CON LA POSIBLE COLABORACIÓN DE ADOLFO CARAVIA), 1923

Vivienda Joaquín Serratos (1925)

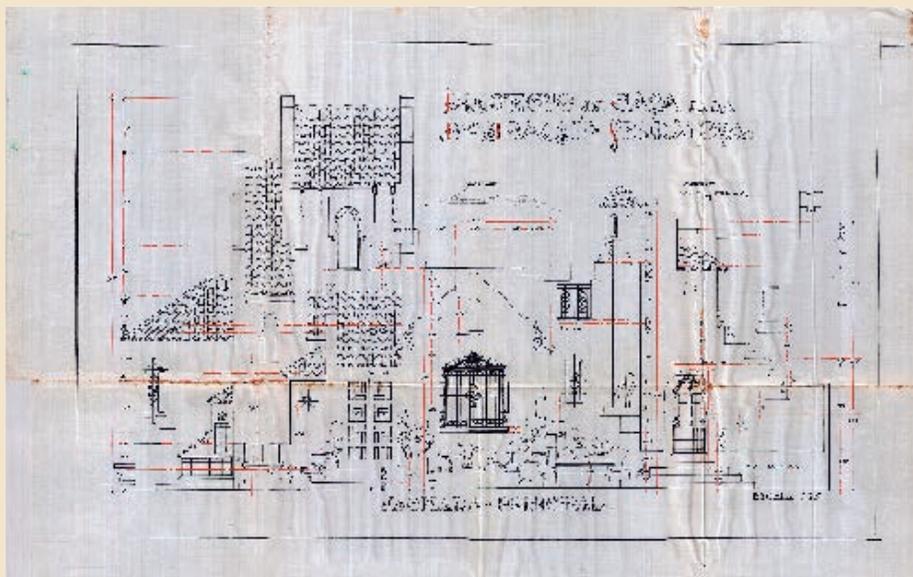


FIGURA 10. FACHADA PRINCIPAL, VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA. CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

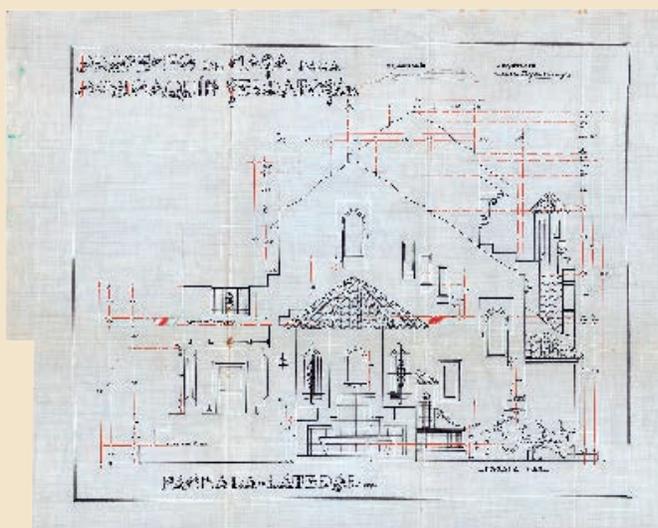


FIGURA 11. FACHADA LATERAL, VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA, CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

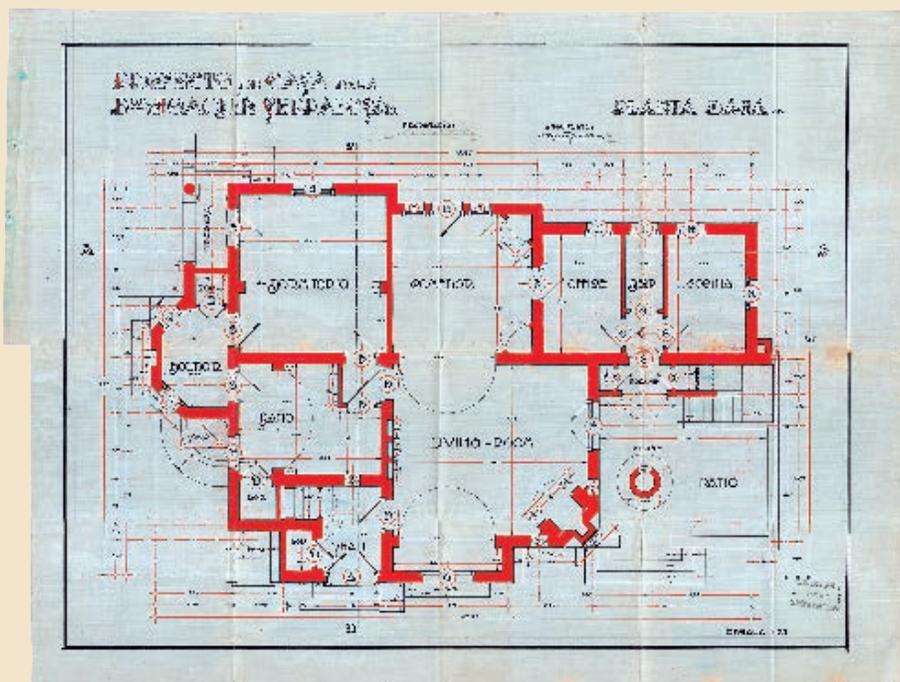


FIGURA 12. PLANTA BAJA. VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA, CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

Vivienda Dolores y Laura Comas (1925)

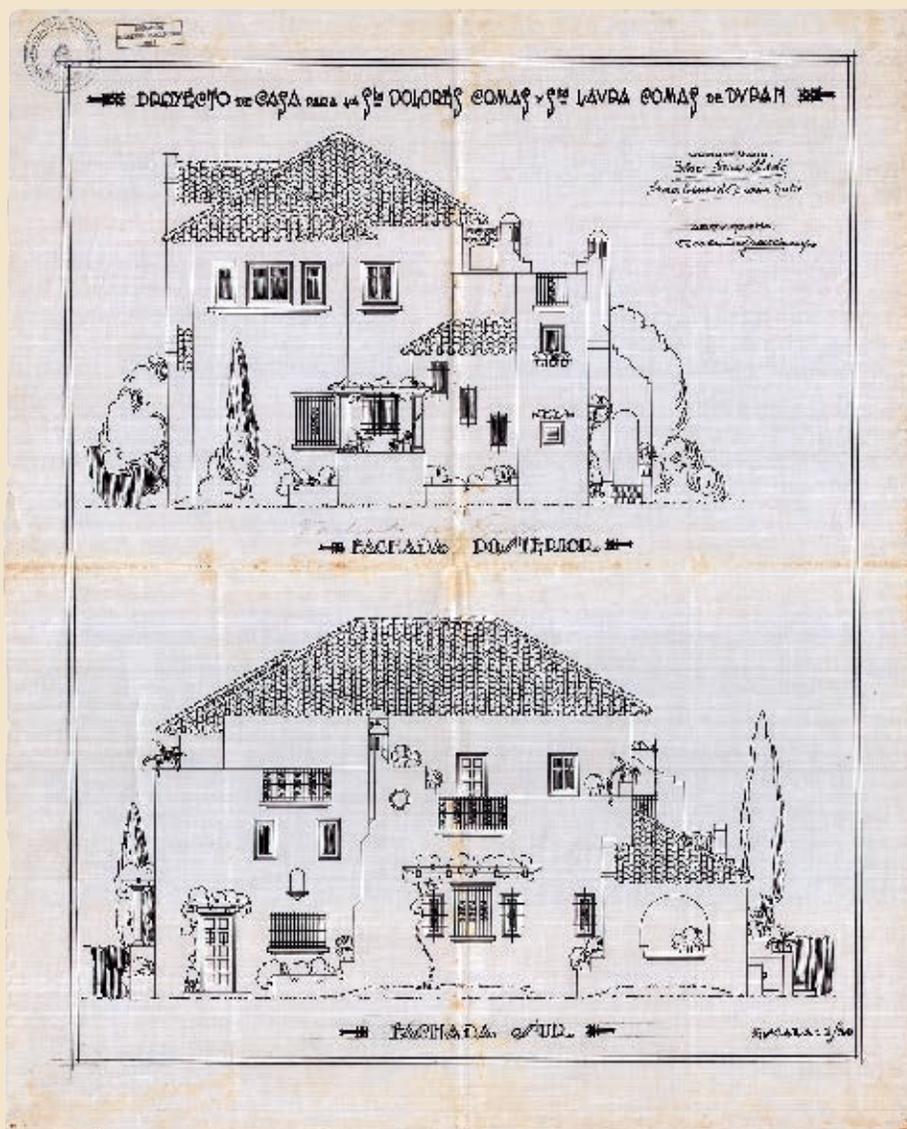


FIGURA 13. FACHADA POSTERIOR Y FACHADA SUR, VIVIENDA DOLORS COMAS Y LAURA COMAS DE DURÁN. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1927

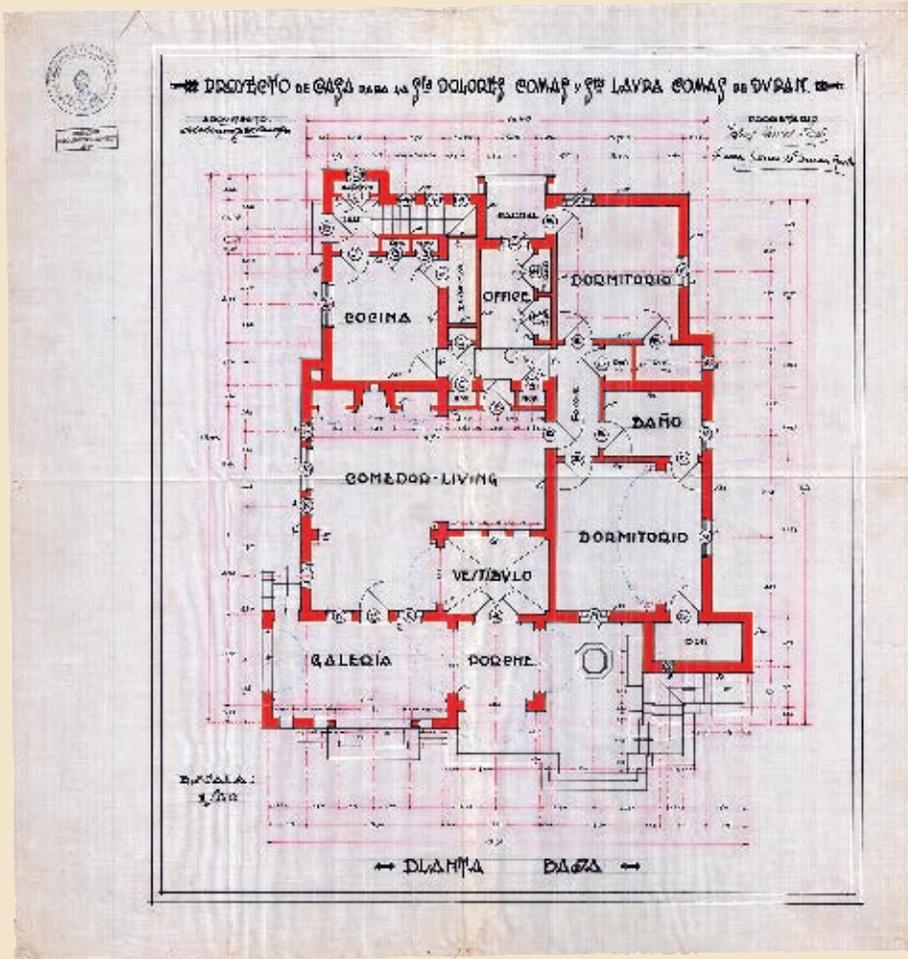


FIGURA 14. PLANTA BAJA, VIVIENDA DOLORES COMAS Y LAURA COMAS DE DURÁN. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1927

Vivienda Luis Muñoz Ximénez (1925)

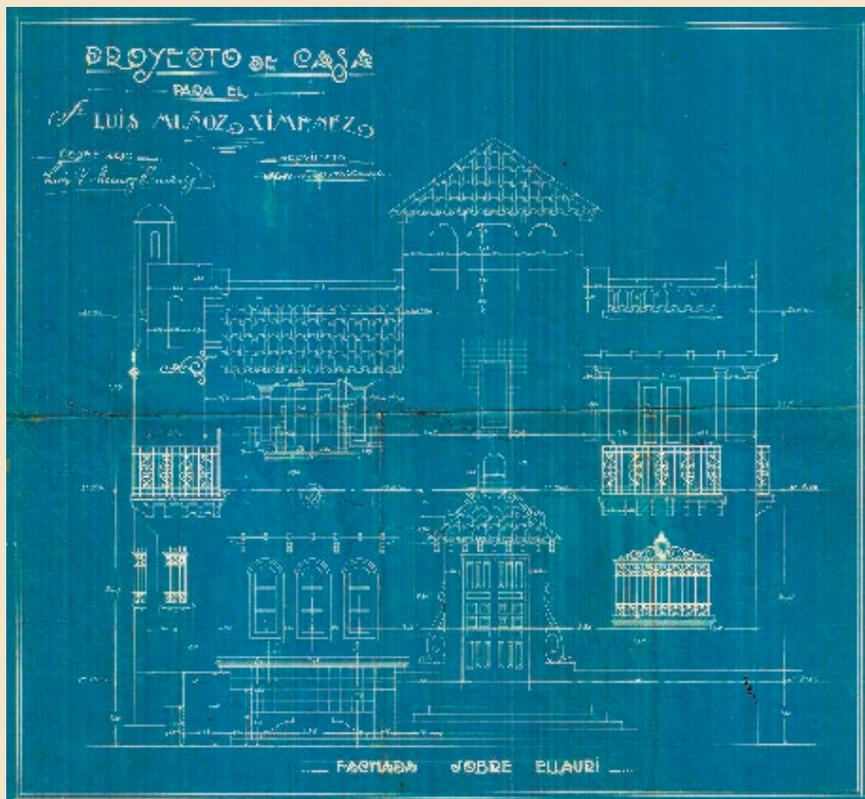


FIGURA 15. FACHADA SOBRE ELLAURI, VIVIENDA LUIS MUÑOZ XIMÉNEZ, JOSÉ ELLAURI 938, ESQUINA JOSÉ BENITO LAMAS. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

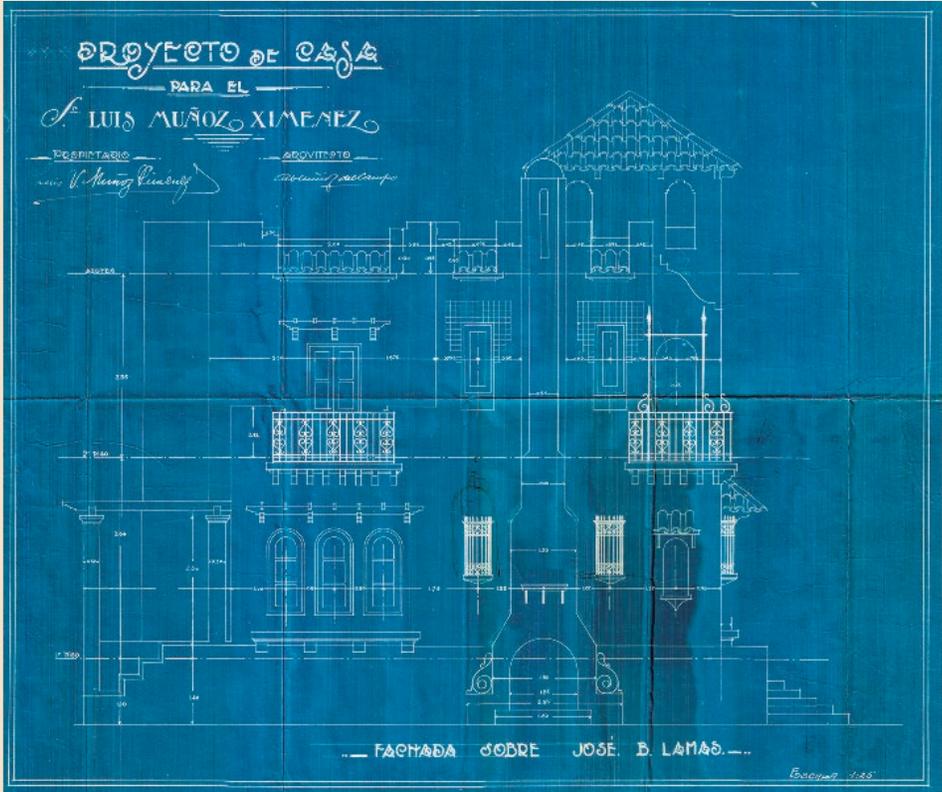


FIGURA 16. FACHADA SOBRE LAMAS, VIVIENDA LUIS MUÑOZ XIMÉNEZ. JOSÉ ELLAURI 938. ESQUINA JOSÉ BENITO LAMAS. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

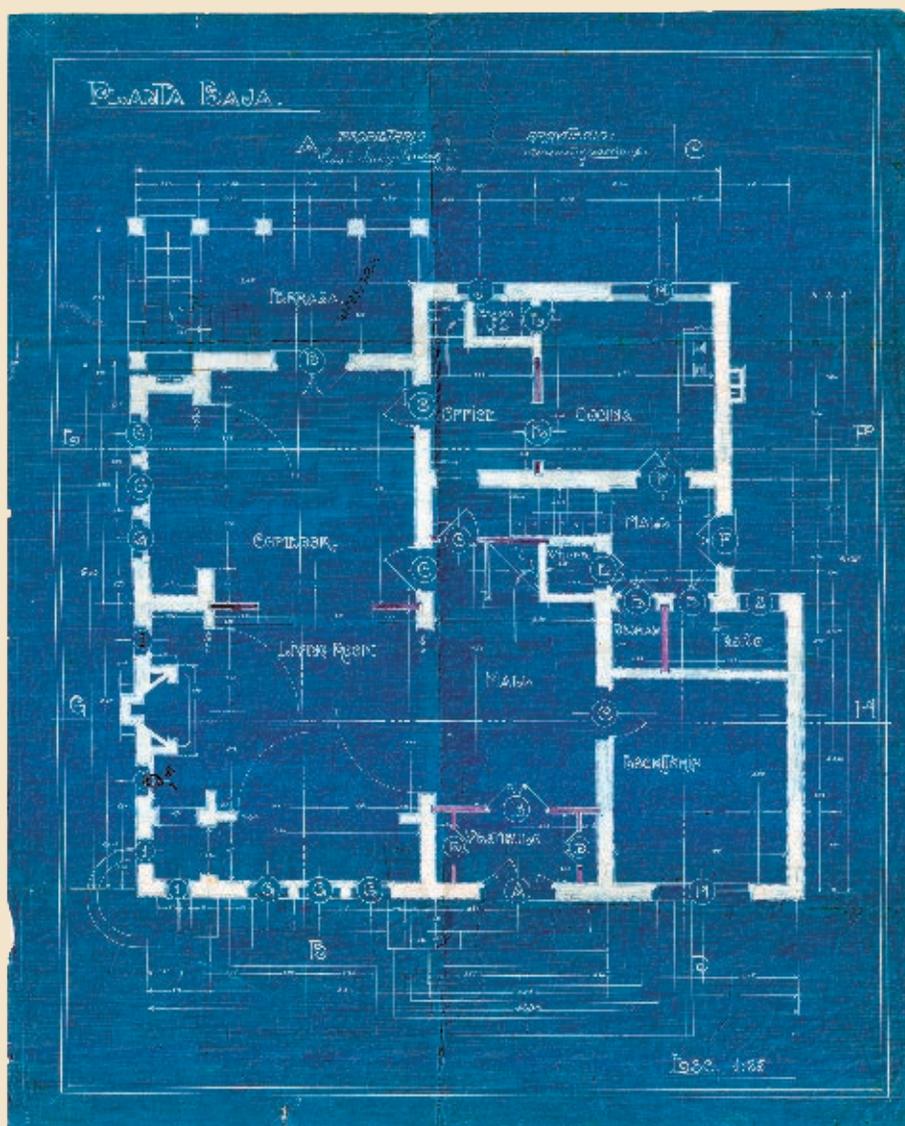


FIGURA 17. PLANTA BAJA, VIVIENDA LUIS MUÑOZ XIMÉNEZ, JOSÉ ELLAURI 938, ESQUINA JOSÉ BENITO LAMAS, ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

Vivienda Luis Varela Acevedo (1925)

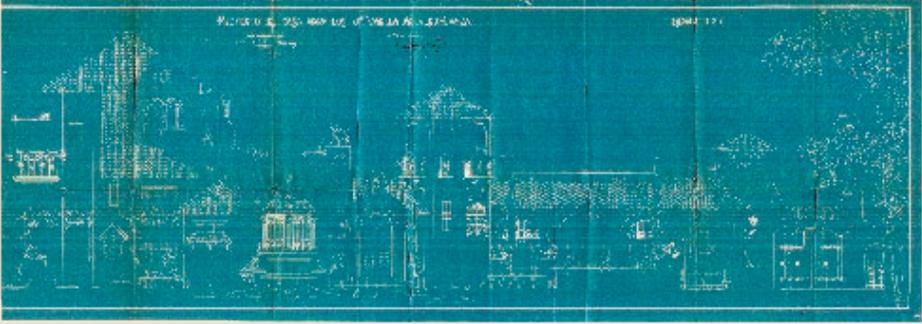


FIGURA 18. FACHADA PRINCIPAL, VIVIENDA LUIS VARELA ACEVEDO. CAMINO CARLOS MARÍA DE PENA 4301. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

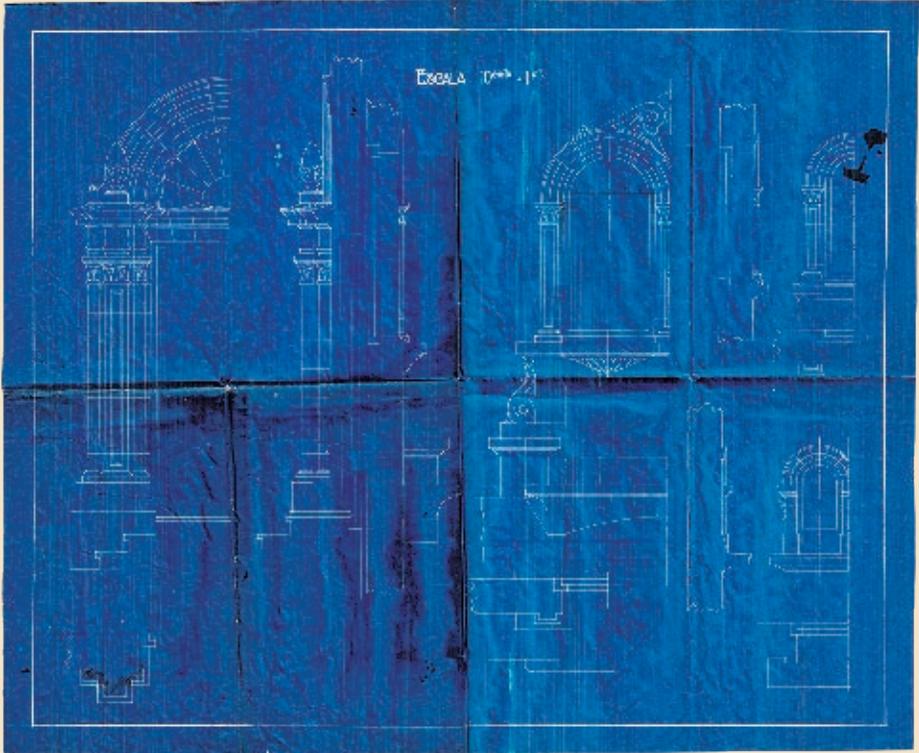


FIGURA 19. DETALLES, VIVIENDA LUIS VARELA ACEVEDO, CAMINO CARLOS MARÍA DE PENA 4301. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1925

Vivienda Jorge Mac Lean (1937)

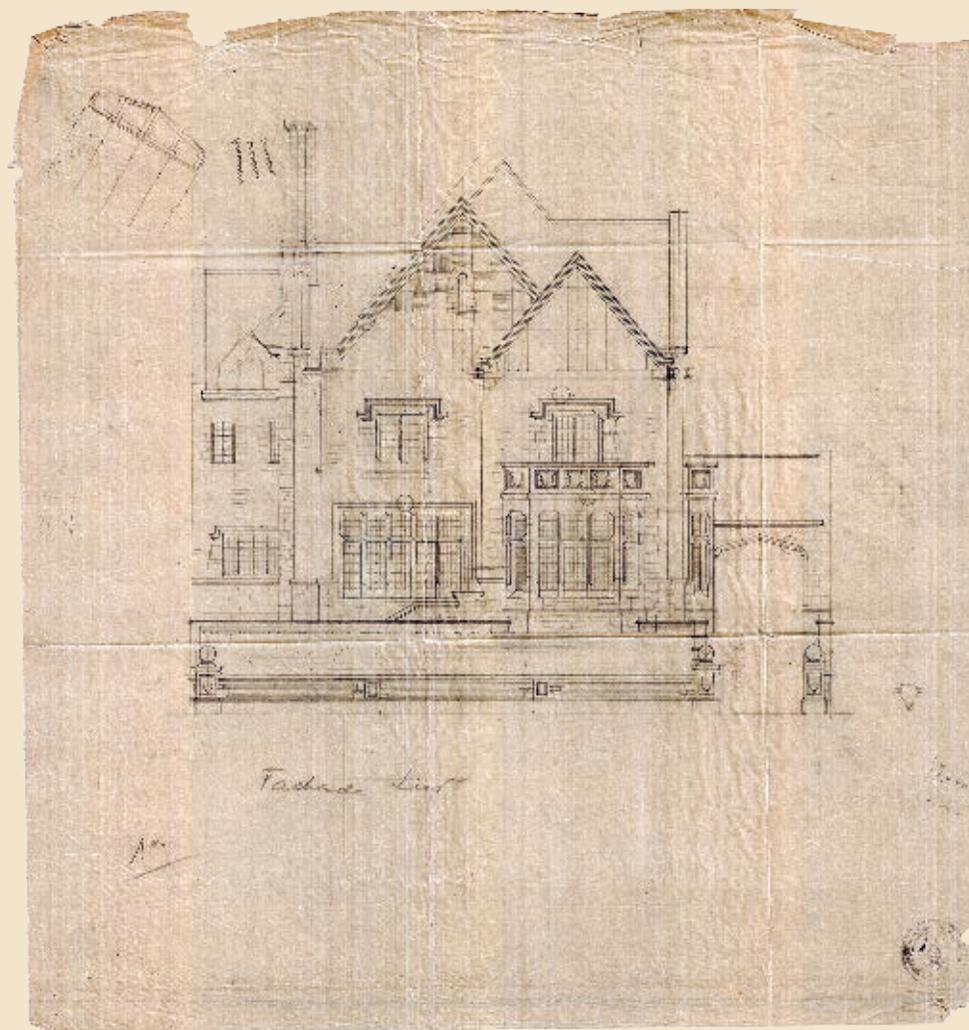


FIGURA 20. FACHADA PRINCIPAL, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

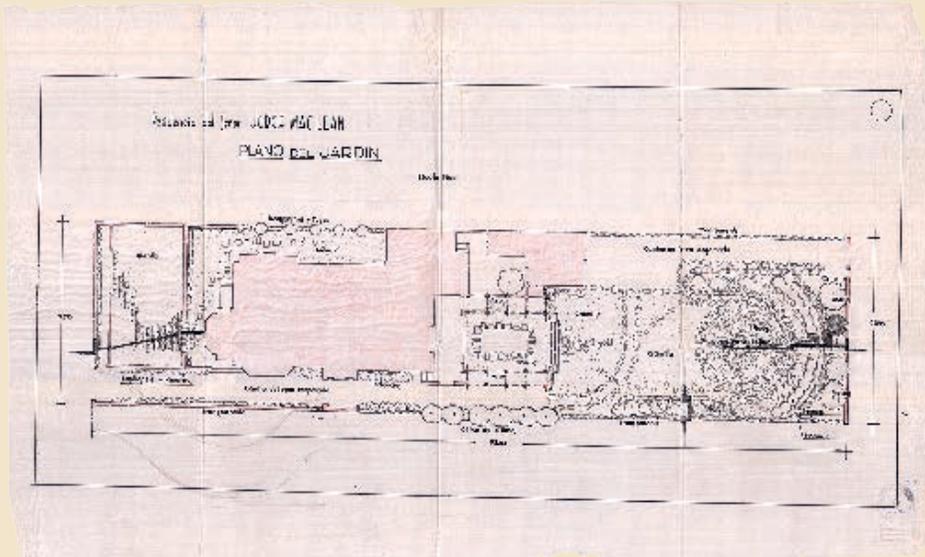


FIGURA 21. PLANTA JARDÍN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

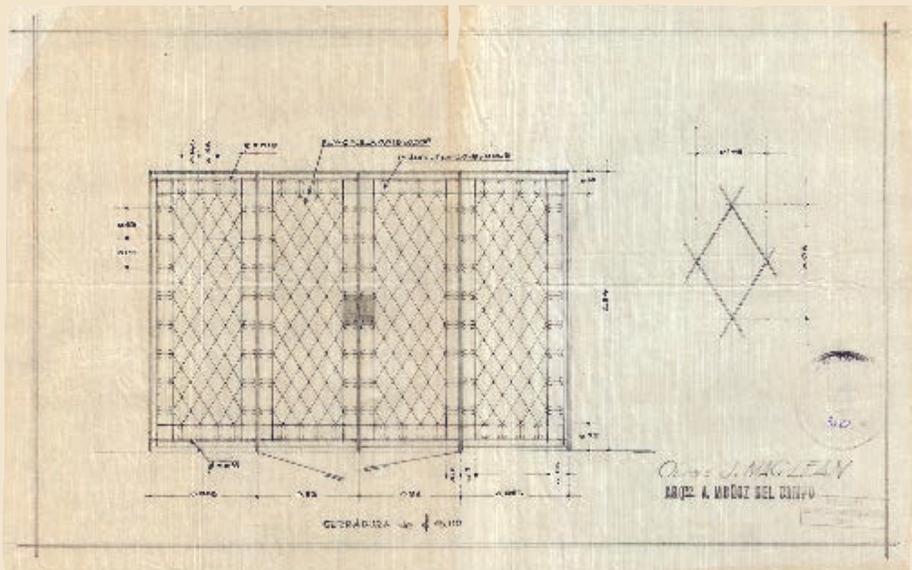


FIGURA 22. DETALLES DE HERRERÍA EN PUERTA DE ACCESO, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

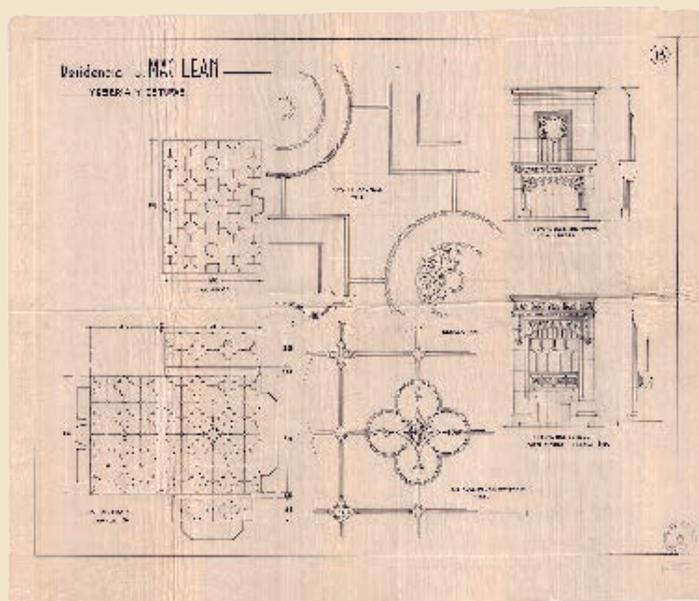


FIGURA 23. PIEZAS DE YESERÍA Y ESTUFAS, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1937

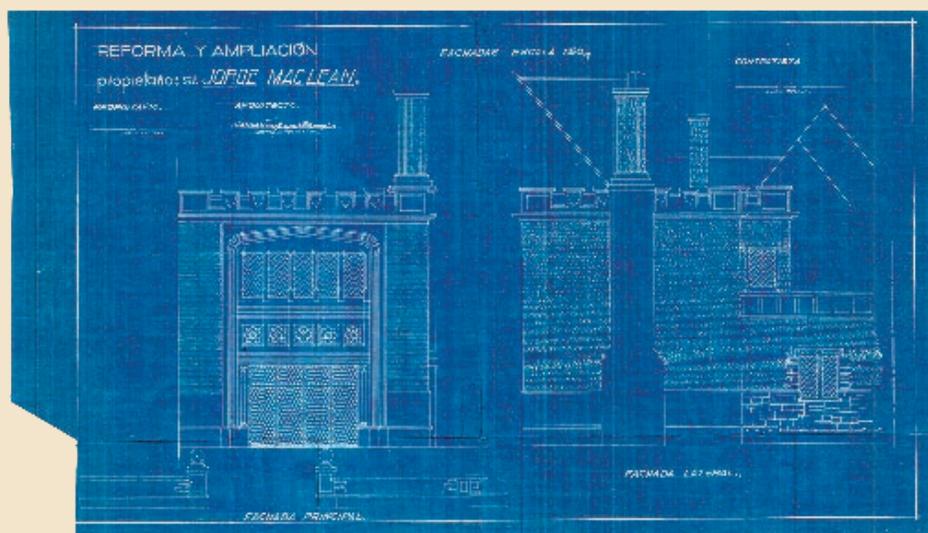


FIGURA 24. FACHADAS DE REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

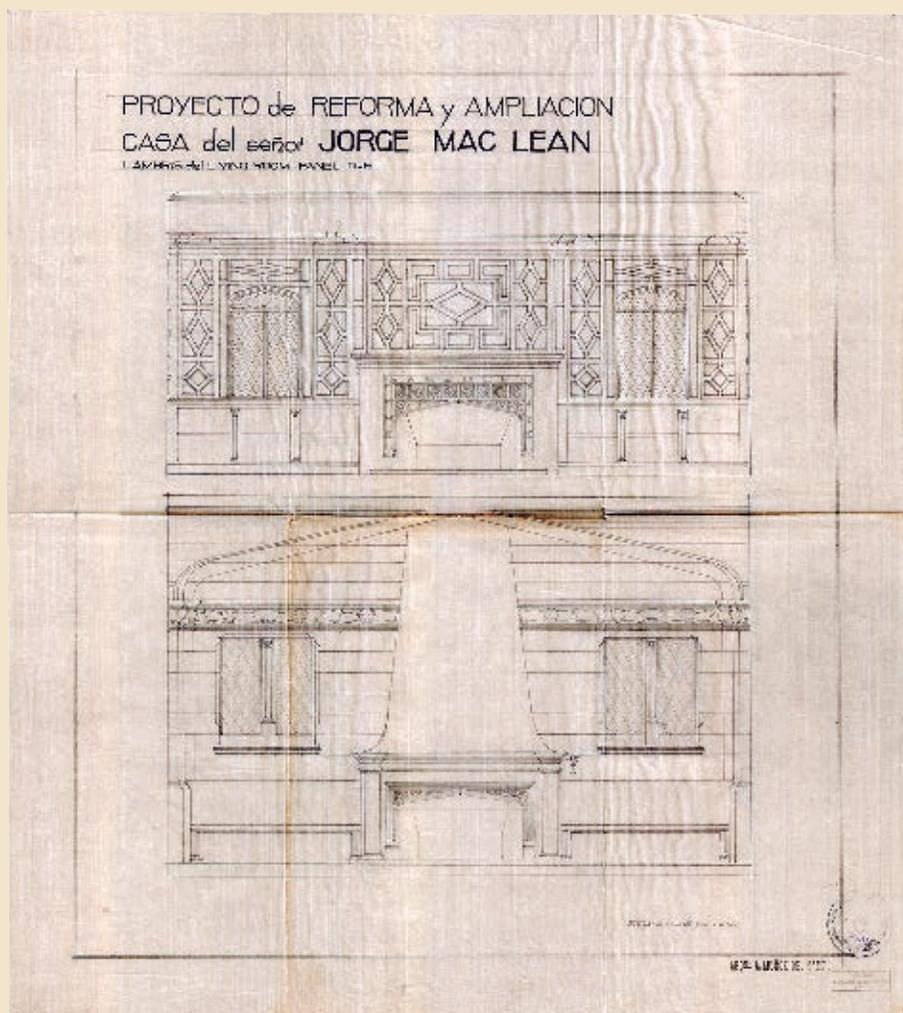


FIGURA 25. LAMBRIZ DEL «LIVING-ROOM» Y ESTUFAS EN REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

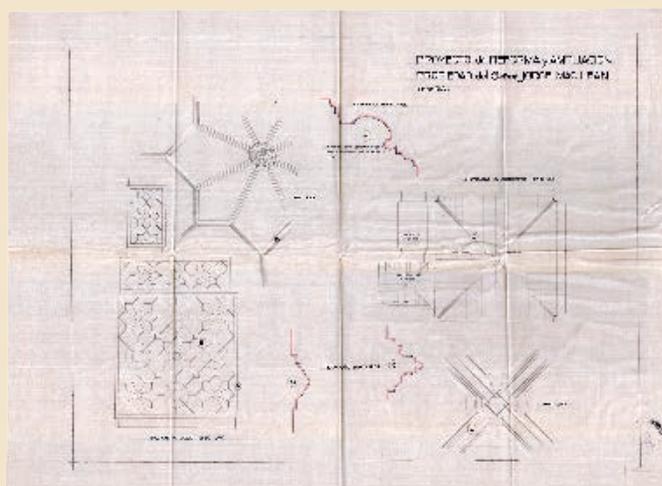


FIGURA 26. PIEZAS DE YESERÍA EN REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

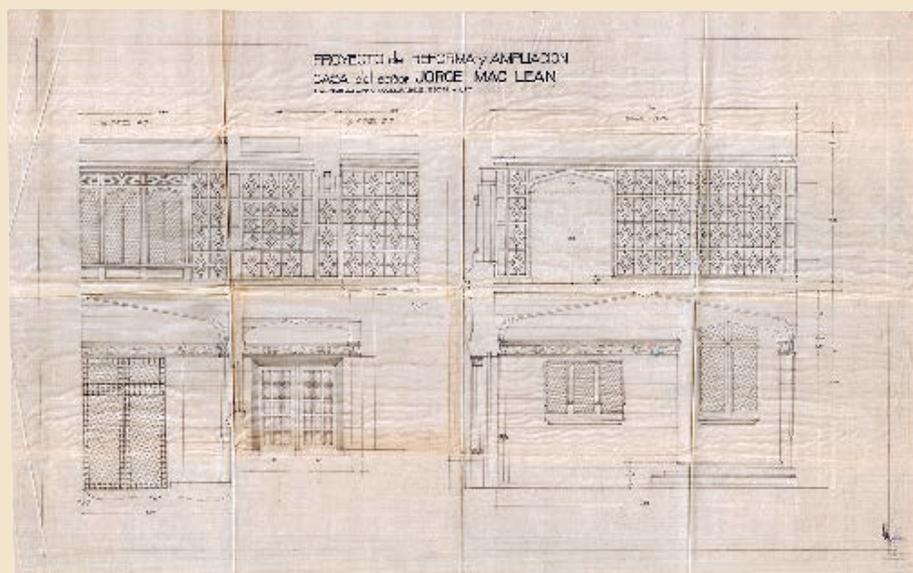


FIGURA 27. LAMBRIZ DEL «LIVING-ROOM» EN REFORMA Y AMPLIACIÓN, VIVIENDA JORGE MAC LEAN, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ 1519-1521 (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO

Vivienda Joaquín Caldeyro (c. 1940)

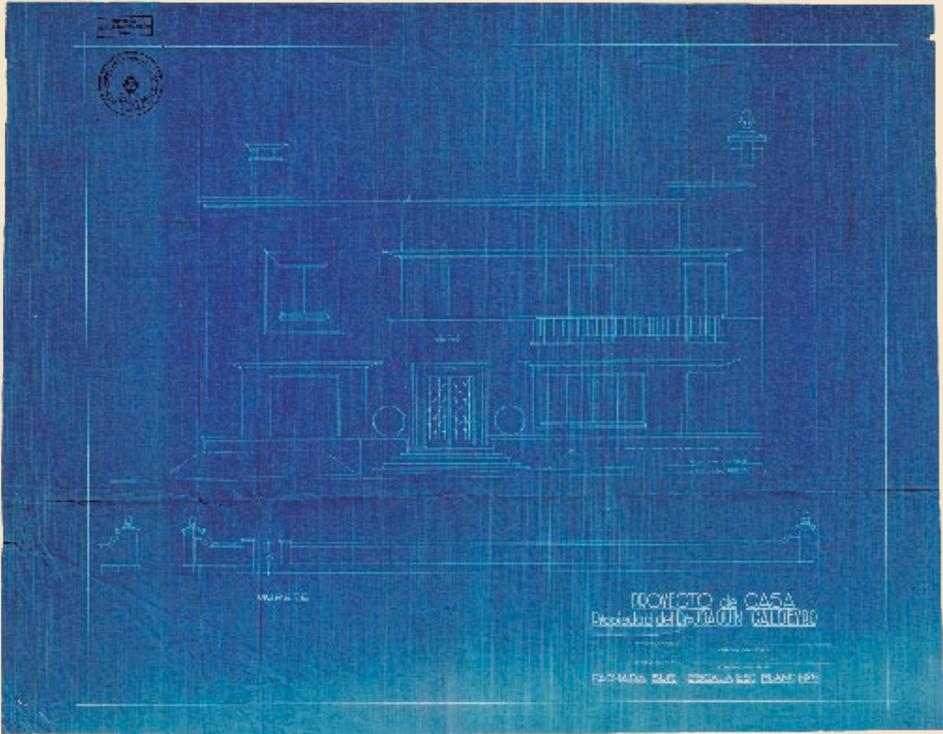


FIGURA 28. FACHADA, VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

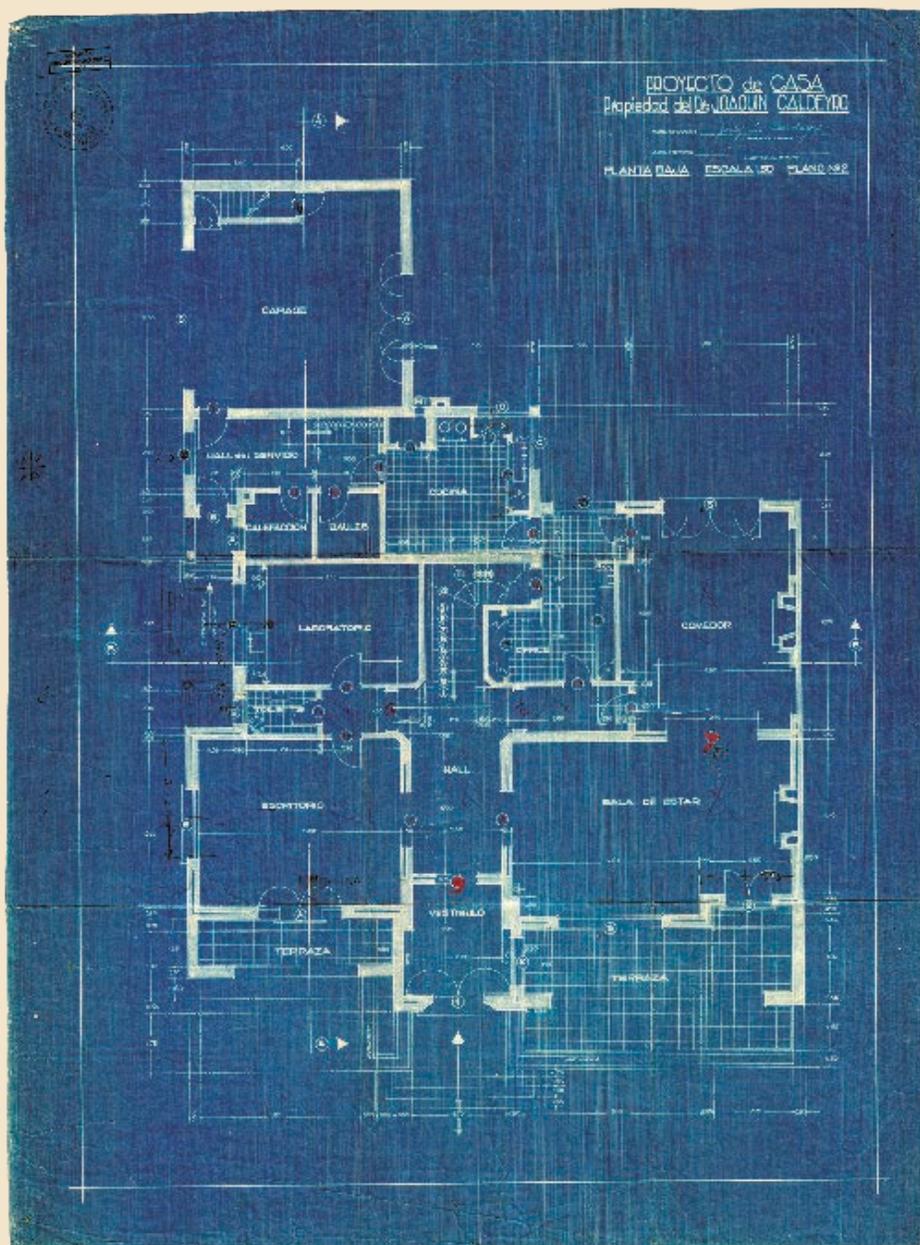


FIGURA 29. PLANTA BAJA. VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

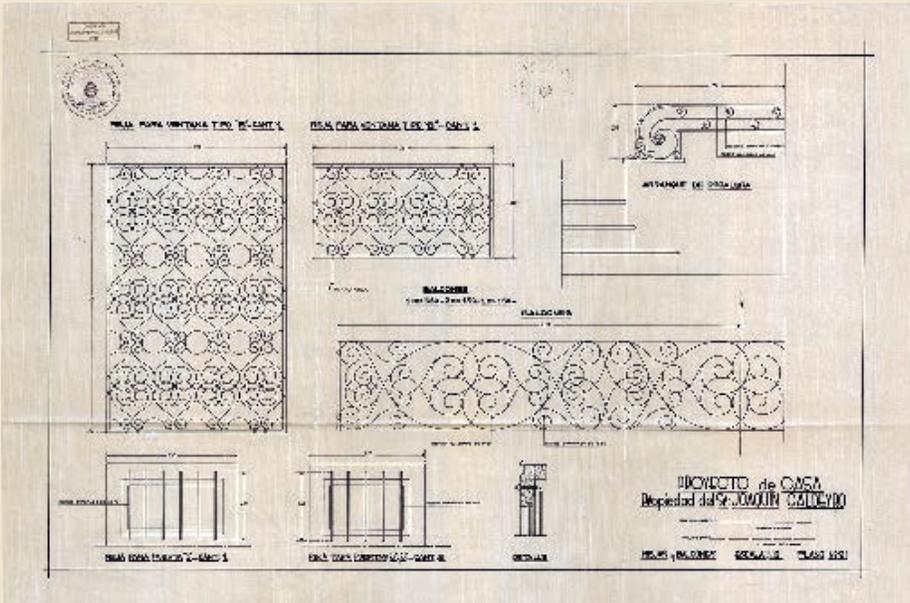


FIGURA 30. REJAS Y BALCONES DE HIERRO, VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

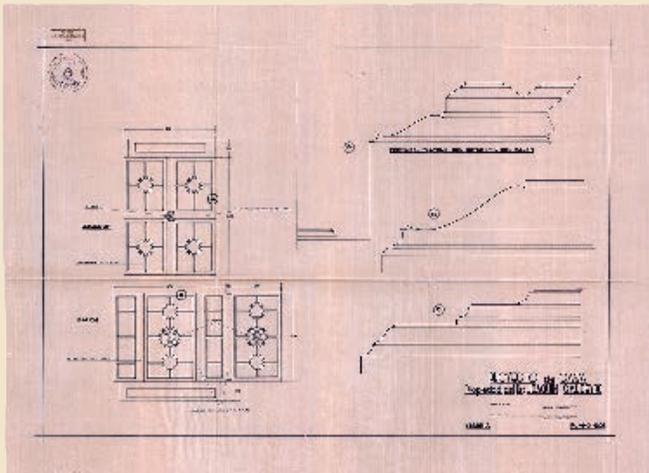


FIGURA 31. DETALLES DE YESERÍA, VIVIENDA JOAQUÍN CALDEYRO, RAMBLA REPÚBLICA DEL PERÚ ESQUINA BASILIO PEREIRA DE LA LUZ (DEMOLIDA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, C. 1940

Vivienda Francisco Golino (1938)



FIGURA 32. FACHADA PRINCIPAL SOBRE PLAZA GOMENSORO, VIVIENDA FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE (NO CONSTRUIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1938



FIGURA 33. FACHADA PRINCIPAL SOBRE FRANCISCO VIDAL, VIVIENDA FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE (NO CONSTRUIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1938

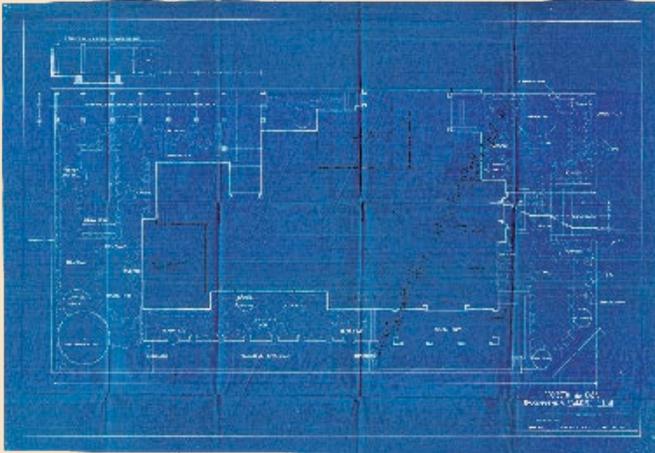


FIGURA 34. PLANTA GENERAL DEL JARDÍN, VIVIENDA FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE (NO CONSTRUIDA). ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1938

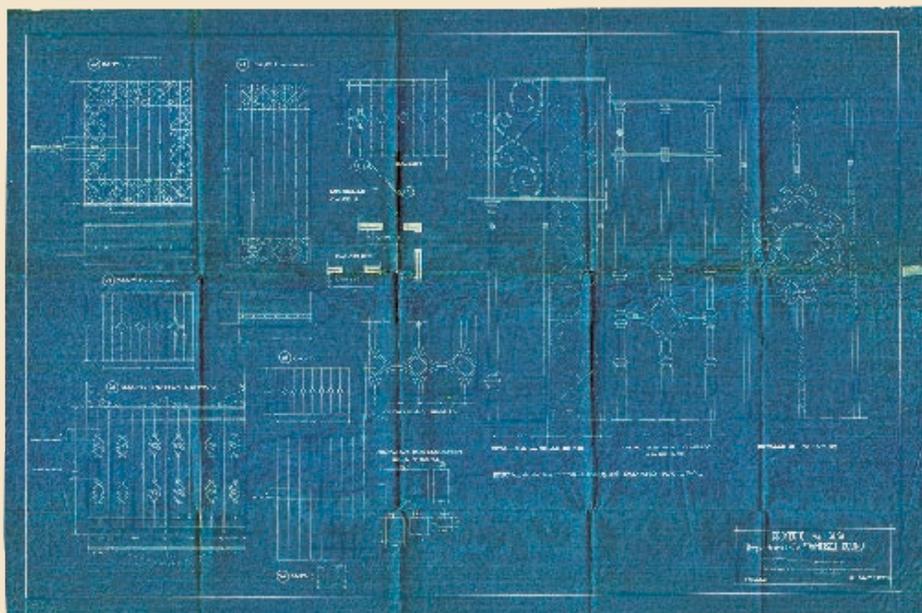
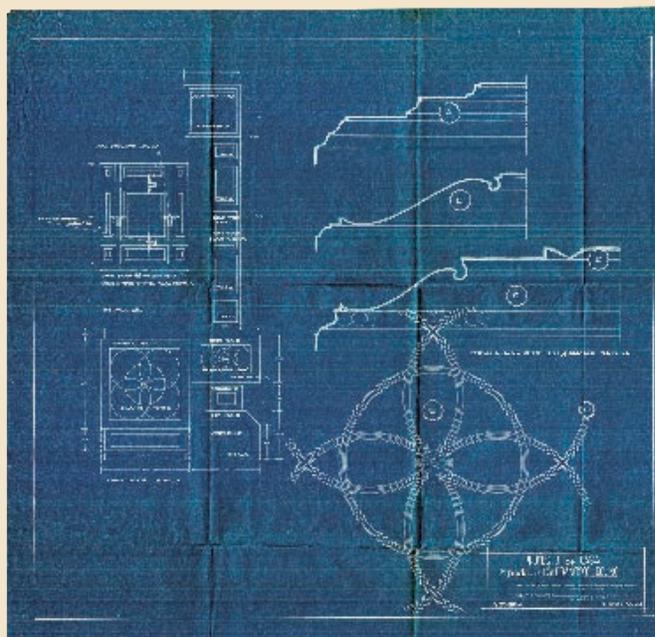


FIGURA 35. CARPINTERÍA.
VIVIENDA FRANCISCO GOLINO.
FRANCISCO VIDAL ESQUINA
ING. FEDERICO N. ABADIE
(NO CONSTRUIDA). ALBERTO
MUÑOZ DEL CAMPO, 1938

FIGURA 36. PIEZAS DE YESERÍA.
VIVIENDA FRANCISCO GOLINO.
FRANCISCO VIDAL ESQUINA
ING. FEDERICO N. ABADIE
(NO CONSTRUIDA). ALBERTO
MUÑOZ DEL CAMPO, 1938



Edificio de apartamentos Francisco Golino (1939)

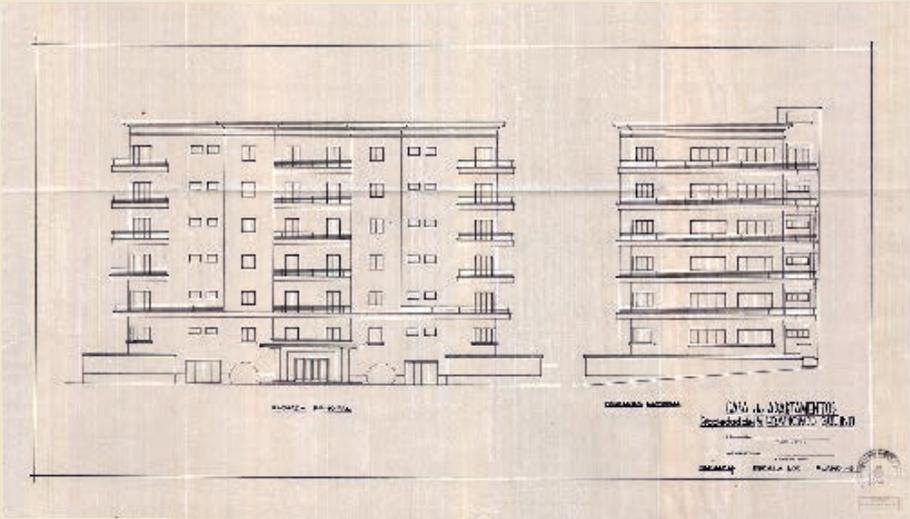


FIGURA 37. FACHADA, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

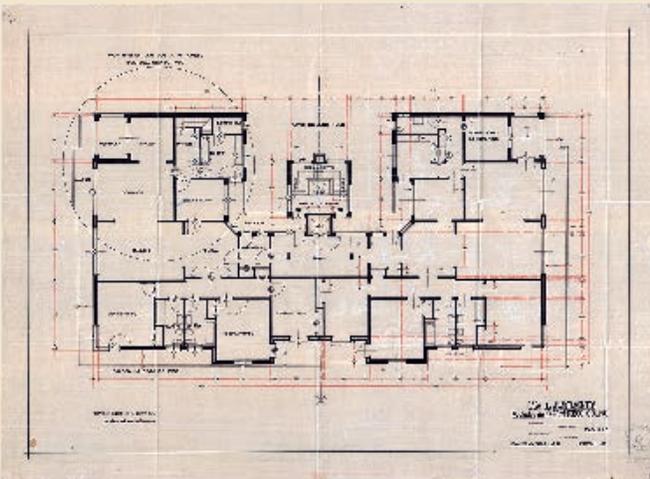


FIGURA 38. PLANTA TIPO, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

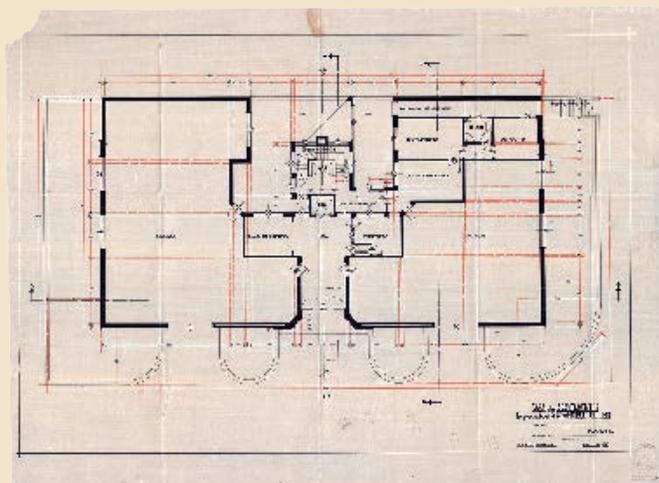


FIGURA 39. PLANTA BAJA, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

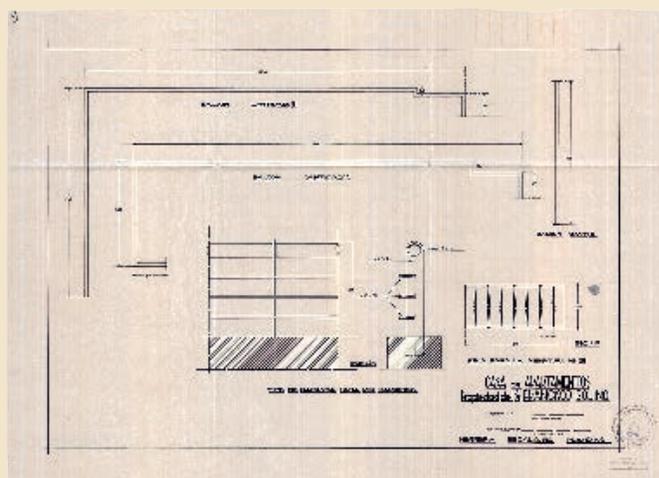


FIGURA 40. HERRERÍA DE BALCONES, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

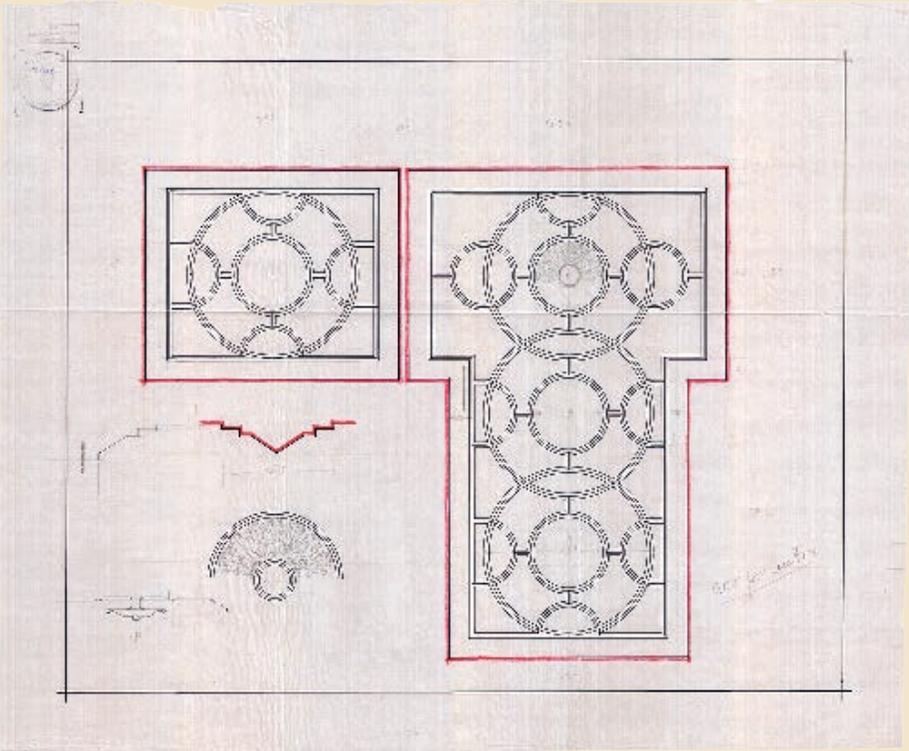


FIGURA 41. PIEZAS DE YESERÍA, EDIFICIO DE APARTAMENTOS FRANCISCO GOLINO. FRANCISCO VIDAL ESQUINA ING. FEDERICO N. ABADIE. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1939

EL DETALLE ORNAMENTAL EN LOS PROYECTOS DEL ARQUITECTO MUÑOZ DEL CAMPO

MAURICIO CERRI, MIRIAM HOJMAN, JORGE SIERRA,
FLORENCIA STRECCIA

Alberto Muñoz del Campo (Montevideo, 1889-1975) perteneció a la generación de estudiantes de la Universidad de la República que en 1915 ingresó a la recién inaugurada Facultad de Arquitectura, escindida de la Facultad de Matemáticas. En su grupo se encontraban también los entonces estudiantes y luego reconocidos arquitectos Carlos Surraco, Juan Antonio Rius, Rodolfo Amargós, Guillermo Armas, Jorge Herrán, Rodolfo Vigouroux y José Pedro Sierra Morató, entre otros. Su formación fue regida por el plan de estudios de 1906, bajo la dirección de Joseph P. Carré, en una facultad que se basaba en el modelo académico de L'École des Beaux-Arts de París, pero con una apertura hacia las nuevas modalidades.

Durante ese período, el diseño de los objetos artesanales vinculados a la construcción —herrería artística, vitrales, yesería, ornamentación cementícea, marmolería, carpintería, empapelados, cerámicas, etcétera— debían formar parte integral de los proyectos. La Facultad formaba arquitectos artistas involucrados en todos los aspectos creativos de la obra. Así, en los cursos de proyecto se diseñaban también los elementos ornamentales del edificio. Esta enseñanza era fortalecida mediante los cursos de Órdenes de Arquitectura, Dibujo de Ornato, Composición de Ornato y Composición Decorativa, cuya instrumentación implicaba numerosos trabajos y pruebas en la modalidad de concursos. En las revistas *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay pueden apreciarse varios trabajos finales de aquellos cursos vinculados al diseño ornamental.

La referencia a la etapa de estudios de Muñoz del Campo resulta fundamental para comprender su futura producción, así como la de los arquitectos de su generación. En este caso es indispensable para entender su actitud ante lo ornamental y su ubicación como arquitecto-artista y realizador integral del proyecto. En los planos de los proyectos de Muñoz del Campo en su etapa profesional se observa una extrema preocupación por la resolución de los detalles. Ningún elemento se dejaba al azar.

En las distintas etapas de su trayectoria, y en los variados estilos y lenguajes por los que transitaron sus proyectos, Muñoz del Campo manifestó un especial interés en el diseño ornamental. Se encargaba de proyectar al detalle los elementos decorativos de arte aplicado, las estufas, el mobiliario, y llegaba incluso hasta la disposición estética de los mampuestos que componían las fachadas. En muchos casos se ocupaba del diseño integral de los jardines, tanto en su trazado como en la indicación de las especies vegetales a emplear.

Pero en su obra no encontramos abundancia decorativa, sino la inclusión de elementos ornamentales a modo de acentos, a diferencia de la exuberante ornamentación decimonónica de tradición clásica que predominó en nuestra arquitectura desde mediados del siglo XIX hasta ya iniciado el XX. Se puede asumir que esa actitud se debió también al contexto de su formación en la Facultad de Arquitectura. Joseph Carré en 1917 —cuando Muñoz del Campo cursaba sus estudios en la Facultad— expresaba su postura ante la decoración aplicada: «No son la fantasía, ni el ornamento parasitario los que agregarán cualidades a su trabajo; estos solo servirán, por el contrario, para hacer notar el vacío, la banalidad y la pretensión».¹

La banalidad y la pretensión del «ornamento parasitario» son ideas que calaron fuerte en los estudiantes de la época. Por ello, no es de extrañar que la depuración, la sobriedad y la modestia penetraran en la definición del lenguaje de la arquitectura. Aunque lo ornamental seguía presente y tenía un lugar importante durante la etapa formación, se proponía incluirlo como matices decorativos o simbólicos en el edificio.

En 1921 —año en que egresó Muñoz del Campo²— Mauricio Cravotto presentó un informe solicitado por el Consejo sobre los cursos de Construcción y Composición de Ornato a partir de su

1. Joseph Carré, «La arquitectura moderna», *Arquitectura*, n.º 20 (junio-julio de 1917): 70-80.

2. En su escolaridad figura que en agosto de 1921 aprobó los últimos cursos.

visita a las universidades norteamericanas. En ese informe se explicitan sus ideas sobre el ornamento en la arquitectura, fiel reflejo de una manera de pensar y enseñar en ese entonces:

Cuando se trate del edificio en sí mismo, recordar que una vez proporcionado, ordenado y en conocimiento del material empleado, es siempre más eficaz ornamentar por *acantos* que crear zonas decorativas: quiero decir que más vale hacer resaltar acentuado por el adorno las formas y líneas ya bellas por su posición y valor de relación, que crear expresamente sitios ornamentables.³

A partir de mediados de los años veinte, muchos arquitectos uruguayos —siguiendo las tendencias internacionales— se alejaron del repertorio ecléctico historicista para acercarse a los planteos modernos que incluían despojarse del aparato ornamental decimonónico. Sin embargo, en Uruguay predominaron las posturas moderadas, espejo de una sociedad con aspiraciones modernas pero con renuencia a las transformaciones radicales. Una manera de interpretar esta posición fue la adscripción al *art déco* por parte de varios profesionales. Esta vertiente, que se denominaba en ese entonces *decoración moderna funcional*, caracterizó a muchos edificios del periodo, aunque Muñoz del Campo prácticamente no adhirió a ella, salvo en contadas excepciones. Su repertorio ornamental fue de tendencia historicista con referencias a lo colonial, lo clásico, lo morisco, lo español.

Además de la impronta que le dejó su etapa de estudiante, las influencias recibidas del exterior —principalmente a través de publicaciones y de los viajes que realizó a Europa y América del Norte antes de recibirse— fueron sustanciales para su producción. Con relación a los viajes, en la entrevista que le realizaron Arana, Garabelli y Livni en 1971⁴ el arquitecto manifestó que le había interesado en particular la arquitectura del «México viejo».

Por el lado de las publicaciones, varias revistas extranjeras pertenecientes al Fondo Muñoz del Campo presentan páginas recortadas, marcadas o con señalamientos que al compararse con sus trabajos revelan ciertas coincidencias y referencias a temas desarrollados en su obra.

3. Mauricio Cravotto, «Sobre composición decorativa arquitectónica», *Arquitectura*, n.º 47 (setiembre, 1921): 113–114.

4. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, «Entrevista Arq. Muñoz del Campo» (realizada en diciembre de 1971), *Arquitectura*, n.º 260 (diciembre de 1990): 29–35.

Un acercamiento a lo hispánico

Alberto Muñoz del Campo admitía la fuerza de lo europeo en su arquitectura. Además de las revistas francesas que recibía habitualmente en su estudio, reconocía en la entrevista mencionada otras referencias: «De repente veíamos algunas obras inglesas que nos gustaban y ¡paf!, nos metíamos en eso». Cuando se le preguntó qué arquitectos europeos le interesaban más, respondió: «Todos los modernos. Por otra parte, yo he tenido siempre un gran cariño y un gran respeto por España, a quien todo el mundo ignoraba, no entiendo por qué razón».⁵

Al analizar la enorme cantidad de proyectos que incluye su archivo se observa que su trayectoria no es lineal; no hay un recorrido hacia la modernidad, sino que se revelan caminos paralelos en los que ensayó y alternó distintos lenguajes y estilos. Entre ellos se destaca, principalmente en los primeros años de su labor profesional, la mirada hacia la arquitectura hispánica y su repertorio ornamental en particular.

Los planos para las casas **Muñoz del Campo y Caravía**,⁶ en el barrio La Aguada, están fechados en 1922 —poco después de que Muñoz del Campo culminara sus estudios—. El proyecto consta de dos casas linderas de dos pisos ubicadas entre medianeras.⁷ El arquitecto diseñó cuatro opciones de fachadas, dibujadas y coloreadas con lápices acuarelables a modo de croquis, cuyos trazos denotan una mano hábil para el dibujo. Los planos de detalle técnico de fachadas corresponden a dos de las alternativas esbozadas, una para cada una de las casas que se construirían.

Tres de las opciones de fachada⁸ revelan el apego temprano de Muñoz del Campo a la arquitectura hispánica —que en ese entonces compartían algunos arquitectos uruguayos, en particular Julio Vilamajó—, que fue explícitamente reconocido por el arquitecto en la entrevista realizada por Arana, Garabelli y Livni. Esta afinidad se mantuvo en varios proyectos realizados en sus primeros años de profesión, como las casas para **Joaquín Serrato**, **Luis Muñoz Ximénez** y **Luis Varela Acevedo**, todas de 1925, cuyos componentes ornamentales son esenciales para lograr la imagen y la expresividad deseadas.

En esas fachadas se observa el uso de elementos ornamentales de hierro forjado para la reja de la ventana, las ménsulas que

5. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista Arq. Muñoz del Campo», 29–35.

6. Permiso de construcción 85.246, octubre de 1923, General Luna 1256, Montevideo. Seguramente realizados junto con Adolfo Caravía.

7. El proyecto presentado corresponde a dos viviendas, una de las cuales es anulada en el mismo expediente mediante un rayado. La construcción actual presenta importantes diferencias respecto a la propuesta original, aunque son similares la ocupación del predio y la distribución de aberturas.

8. La cuarta fachada corresponde a la casa que no fue construida. En ella se incorporaban detalles ornamentales en hierro y moldurado cementíceo con una resolución clásica, simetría casi perfecta, composición tripartita y una imagen más compacta y pesada del conjunto que en las otras tres propuestas.

soportan el balcón y los aleros, y las barandas del balcón y del pretil de la azotea. Los motivos son decorativos y sencillos. Las ménsulas se componen de volutas en forma de S. Las barandas y rejas de ventana están formadas por barrotes verticales interrumpidos por un motivo que se repite: un par de rizos en forma de corazón unidos por una abrazadera y otro par invertido espejado horizontalmente. Este motivo se reitera en otros proyectos, como veremos más adelante.

Los balcones y aleros cubiertos con teja cerámica y, sobre todo, el remate del sector de azotea que sustituye la clásica balaustrada por la baranda de hierro —que otorga liviandad a la composición— enfatizan la adhesión al carácter hispánico de la fachada. A ello se suma el diseño de las chambranas de puertas y ventanas, con una combinación de baldosas o piezas cerámicas de colores y relieves cementíceos, otra característica de la opción estilística adoptada.

Con una mayor escala, exenta y ubicada en una esquina de Carrasco, Muñoz del Campo proyectó la casa de veraneo para **Joaquín Serratos**,⁹ en la que utilizó varios de los recursos ornamentales ya mencionados. El cliente quiso recrear el estilo morisco de la arquitectura sevillana a raíz de un viaje que hizo a España en la época en que decidió construir la casa. «Esto lo condicionó de manera tal que la casa incluye todos los pisos y basamentos de azulejos típicos andaluces. La vivienda está signada con esta influencia desde sus aberturas con formas moriscas o árabes hasta las puertas interiores pintadas con dibujos de trazo fino y colores».¹⁰

Muñoz del Campo recogió la esencia hispánica en la composición volumétrica de techos inclinados con tejas de tipo español que se alternan con azoteas y balcones, en los bancos adosados a las fachadas, revestidos de azulejos, así como en el diseño de las aberturas y sus chambranas. Para reforzar el espíritu de los ambientes andaluces, el arquitecto proyectó un patio con una fuente que según la memoria descriptiva debía ir revestida de azulejos.

Las rejas para ventanas, balcones, rejillas de ventilación y ménsulas de hierro forjado —expresadas con todos sus detalles en un plano de herrería que acompaña los gráficos y recaudos del proyecto— son de relevancia en la imagen general. El arquitecto reiteró en este trabajo, así como en otras casas del período, los motivos de hierro que había utilizado en la casa Muñoz del Campo

9. Permiso de construcción 101.413, agosto de 1925, Carlos Federico Sáez 6550, Montevideo. Este edificio está bien conservado y su envolvente exterior mantiene las características del proyecto original.

10. Juan Zumarán, «Casas testimoniales», en Carrasco. *El misterioso encanto de un barrio*, eds. Denise Caubarrère y Toti Monzón (Montevideo: Banco Comercial, 1998), 60.

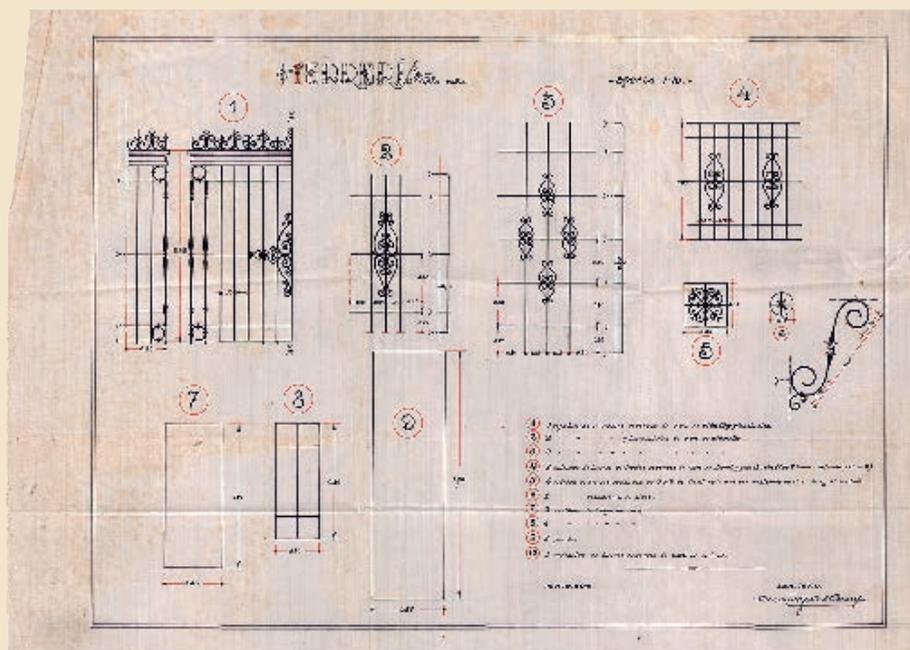


FIGURA 42. DETALLES DE HERRERÍA. VIVIENDA JOAQUÍN SERRATOSA, CARLOS FEDERICO SÁEZ 6550, ESQUINA POTOSÍ. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO. 1925

y Caravia. Se observa que el plano de detalle de herrería para la casa Serratosa es casi idéntico al de la proyectada para Dolores Comas y Laura Comas de Durán dos años después, en 1927. Esa casa tiene también influencia hispánica, pero presenta una ornamentación más austera que las señaladas.

La casa para **Luis Muñoz Ximénez**¹¹ está ubicada en una esquina, al igual que la casa Serratosa, pero en un predio de menores dimensiones en el barrio Pocitos. Se trata de un proyecto para vivienda de dos pisos con una volumetría compacta, aunque con algunos juegos compositivos sutiles que dinamizan el conjunto. Como en la casa Serratosa, la impronta andaluza se presenta de manera integral y se fortalece con los motivos ornamentales. Los espacios intermedios y de relación que vinculan el interior y el exterior —como los balcones, aleros y patios— remiten a esa arquitectura, aunque con una modalidad tipológica extrovertida que invierte la introversión del patio andaluz,

11. Permiso de construcción 96.535, febrero de 1925, José Ellauri 938 esquina José Benito Lamas, Montevideo. A este edificio se le han realizado algunas modificaciones, pero se mantiene bastante fiel a su proyecto original.

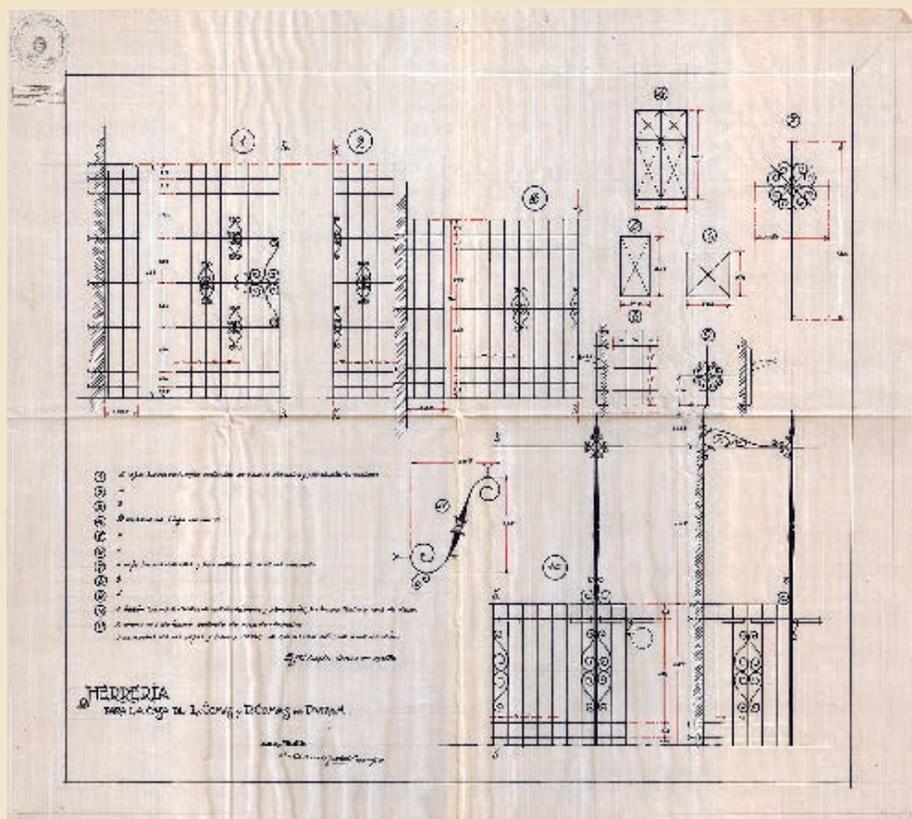


FIGURA 43. DETALLES DE HERRERÍA, VIVIENDA DOLORES COMAS Y LAURA COMAS DE DURÁN. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1927

se adapta al predio y revela una aspiración más moderna. Esta amalgama entre lo hispánico y lo moderno se evidencia en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* en 1926:

El edificio cuyas fotografías hoy publicamos ofrece un interesante ejemplo de arquitectura inspirada en los estilos españoles y adaptada a las necesidades modernas de la habitación. No podríamos decir que en este caso ha primado una preocupación arqueológica. Si bien la obra guarda el sabor de las viejas casas coloniales, se ha operado un remozamiento al influjo de las modernas ideas. Prima ante todo el afán de lo pintoresco realizado sintéticamente

por la combinación de los volúmenes y de los juegos de sombra y claro oscuro. En tal sentido diríamos que su arquitectura es de hoy, con un reflejo de formas arcaicas que le agregan un sello de tradición caro a muchos espíritus. Nuestro cielo es propicio a estas formas puestas en valor por un sol radiante que las destaca sobre el puro azul. Inspirada la arquitectura en uno u otro estilo, la adaptación inteligente puede lograr originalidad y belleza, que unido a lo confortable de la planta, realizando un programa de vivienda cómoda y que llena las necesidades actuales de la vida como en la obra que reproducimos, completan una solución bella del tema de la habitación privada.¹²

El arte aplicado en la fachada y en los espacios exteriores refuerza la idea estilística adoptada. En los planos de las dos fachadas del edificio se detallan todos los elementos ornamentales: herrería artística, relieves, revestimientos cerámicos, columnas, aleros de teja. El revestimiento exterior de las ventanas, a modo de chambrana, y el respaldo del banco de fachada son de baldosas nacionales de 10 cm × 10 cm, según consta en la memoria descriptiva que acompaña los planos. Estas tienen un diseño estampado y de colores que reafirman la influencia española. Los motivos de las rejas y barandas de hierro forjado son similares a los de las casas antes mencionadas, a los que se agregan puntas de lanza en algunos remates y un copón que corona la reja de ventana del escritorio en planta baja. Los relieves cementíceos también reafirman la idea, en particular el que rodea la puerta principal, que a la vez tiene un cuidado diseño de carpintería.

El balcón de la esquina de planta alta presenta características asociadas a la arquitectura colonial americana, con un tratamiento destacado a través de la herrería artística en la baranda y en el detalle de las dos lanzas cruzadas con dos barras horizontales en los ángulos del balcón que cierran simbólicamente el recinto. Este recurso es semejante al utilizado en la casa de Álvaro Dávila, marqués de Villamarta, del arquitecto Aníbal González, realizada en Sevilla entre 1915 y 1917, o en ciertas casas coloniales de la ciudad de Salta que figuran en algunos libros presentes en la biblioteca de Muñoz del Campo.

El arquitecto optó por una solución idéntica en el balcón de esquina de la casa para **Luis Varela Acevedo**,¹³ en el Prado.

12. A. «Residencia privada»,
Arquitectura, n.º 99
(febrero de 1926): 30-32.

13. Permiso de construcción
102.279, setiembre de 1925,
camino Carlos María de
Pena 4301.

En esta casa exenta, en un gran predio, se observa también la huella hispánica —en particular la hispanoárabe— y algunos acentos de la arquitectura colonial. En un juego volumétrico más libre y complejo que en las anteriores, incluyó un torreón con una presencia destacada en el conjunto, un patio interior —denominado «claustro» por el propio arquitecto— con un «estanque» y rodeado de galerías porticadas que refuerzan la idea de patio característico de la tipología intimista andaluza.

Muñoz del Campo reiteró recursos ornamentales de las casas antes mencionadas, como la herrería artística, el revestimiento cerámico de color y los relieves cementíceos tetralobulados, a los que agregó otros elementos, como las tejas de colores, y varios componentes del repertorio clásico, como pilastras, copones, molduras, volutas, balaustres, arcos de medio punto, entre otros. Estos también fueron diseñados al detalle por el arquitecto, como se observa en los planos. Se trata de una obra ecléctica en la cual lo decorativo acentúa su complejidad.

Arana, Garabelli y Livni destacaron el valor de esta casa. Sobre la decoración aplicada y el mobiliario de sus espacios interiores expresaban:

En el interior, una gran sala con espacios menores se conecta —a través de una zona intermedia— al comedor enriquecido por un notable artesonado de madera. La excelente carpintería, los pavimentos con inserciones de cerámica de talavera, las magníficas estufas nos dicen de una abundancia de medios económicos controlada por una voluntad de diseño precisa y contenida. La vivienda posee además un equipamiento coherente con sus cualidades arquitectónicas.¹⁴

Sin embargo, el arquitecto recordaba en 1971: «Tengo mala impresión de casi todas las cosas que hice. Y lo digo en serio: no me gustan». Específicamente sobre esta obra expresaba: «Hay una casa con influencia española que hice para Varela Acevedo en la calle Pena, en el Prado. Tiene un claustro y techo de tejas color azul, verde y blanco».¹⁵

Estos trabajos, los iniciales de su trayectoria, proyectados en el mismo período reflejan los intereses del arquitecto en ese momento por la arquitectura hispánica pero con aspiraciones modernas.

14. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, José Luis Livni, «Arq. Muñoz del Campo. Documentos para una historia de la arquitectura nacional», *Arquitectura*, n.º 260 (diciembre de 1990): 23–28.

15. Arana, Garabelli, Livni, «Entrevista Arq. Muñoz del Campo», 33.

Con ello conjugaba respuestas a las necesidades contemporáneas, las demandas de los clientes y los requerimientos del lugar en que se implantaban.

Nuevos tiempos. El giro ornamental hacia el interior

En la década del treinta, aunque Muñoz del Campo continuaba realizando proyectos de variadas concepciones arquitectónicas, lenguajes y estilos, incursionó en propuestas afines a la «arquitectura moderna», como el garaje para el Dr. E. Sánchez Varela,¹⁶ que realizó junto con el arquitecto García Arocena (1932), o el Hotel Malvín,¹⁷ junto con Iglesias Arribas (1936), en las que se despojó de la ornamentación. Incluso en los edificios de carácter historicista o con referencias a arquitecturas tradicionales como la inglesa —que proyectó en gran cantidad—, la incorporación de artes aplicadas o un trabajo ornamental sofisticado se observa en menor medida que en las realizadas en la década del veinte. El aspecto que mantuvo inalterable durante todo su ejercicio profesional fue la preocupación por el diseño minucioso de los detalles constructivos.

No obstante, en algunas propuestas de vivienda de las décadas del treinta y del cuarenta encontramos detalles ornamentales —aunque de distintas características que los señalados— y un incremento del diseño decorativo de los espacios interiores, así como la incursión en el proyecto del mobiliario.

En ese sentido, en varias carpetas de recaudos para las obras aparecen planos con diseño de muebles. Por ejemplo, el vínculo con la mueblería Caviglia se evidencia por la cantidad de ocasiones en que la revista *Hogar y Decoración*, editada por Buenaventura Caviglia, publicaba trabajos de Muñoz del Campo, así como por el hallazgo de diseños del arquitecto presupuestados por la mueblería. En los sobres pertenecientes al proyecto de la casa para Alejandro Larriera, de 1941, se encontró el gráfico con dos camas y una silla proyectadas por el arquitecto que coinciden con esquemas realizados en una tarjeta de ventas de la mueblería. Además, el único gráfico de un mueble firmado por un arquitecto que se encontró en los documentos donados al IHA que pertenecieron a la Mueblería Caviglia¹⁸ era de Muñoz del Campo.

16. En la calle Piedras 477. Actualmente muy modificado.

17. Actual Colonia Marítima de Vacaciones de la Administración Nacional de Enseñanza Pública.

18. Laura Cesio, Mónica Farkas, Magdalena Sprechmann, Mauricio Sterla, «Proyecto Caviglia. El rol del sector privado en la conformación de un campo del diseño en Uruguay a través de un archivo de empresa», *Vitruvia*, n.º 5 (noviembre de 2019), 140, 171.

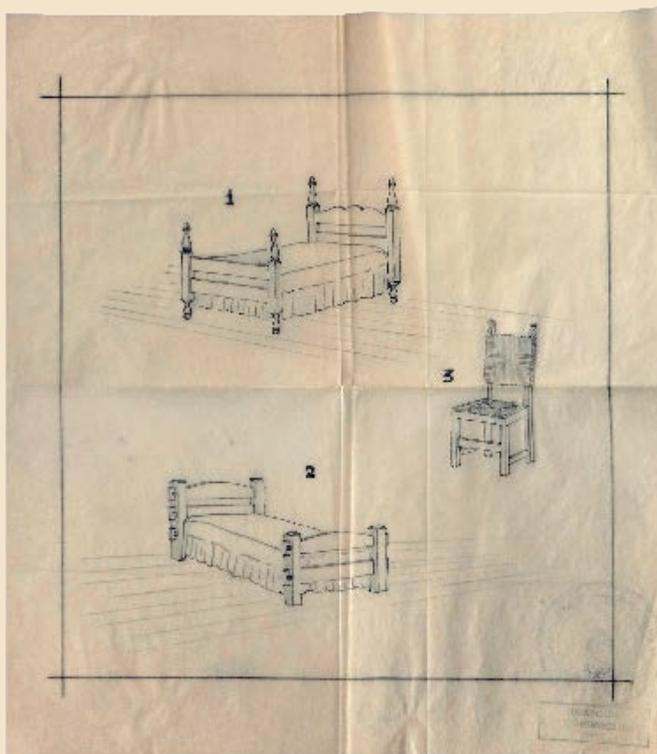


FIGURA 44. EQUIPAMIENTO MOBILIARIO DE DORMITORIO, VIVIENDA ALEJANDRO LARRIERA, ESTEBAN A. ELENA ESQUINA GUARDIZABAL (MODIFICADA), ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO, 1941



FIGURA 45. TARJETA DE VENTAS DE MUEBLERÍA CAVIGLIA, CON ESQUEMAS DE MOBILIARIO DE DORMITORIO CORRESPONDIENTES A LA CASA ALEJANDRO LARRIERA

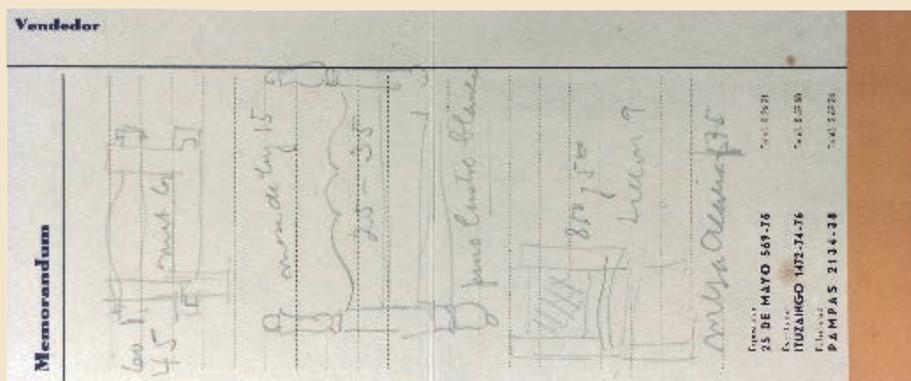


FIGURA 46. TARJETA DE VENTAS DE MUEBLERÍA CAVIGLIA, CON ESQUEMAS DE MOBILIARIO DE DORMITORIO CORRESPONDIENTES A LA CASA ALEJANDRO LARRIERA

En un terreno de casi 3000 m² pasante con frente a tres calles (Echevarriarza, Marco Bruto y la rambla República del Perú), Muñoz del Campo proyectó la **casa para Jorge Mac Lean**, con frente a la rambla, en 1936. Se trata de un edificio de dos plantas que mezcla elementos de la tradición inglesa con otros renacentistas franceses, con una volumetría compleja en la que se combinan techos a dos aguas y azoteas. La fachada con grandes ventanales se caracteriza más por sus materiales —ladrillo, revoque y pizarra— que por los ornamentos, limitados a las chambranas de las ventanas y a los relieves del balcón.

En este caso, la preocupación por el detalle ornamental radica en los interiores. También se observa en los planos un minucioso diseño del jardín, aspecto al que Muñoz del Campo se dedicó especialmente en varios proyectos. La casa presenta espacios abovedados de arista y cañón que el arquitecto denomina «Tudor» en sus gráficos, aberturas con arcos escarzanos y revestimiento de muros símil piedra. La mayor carga decorativa está en los cielorrasos de yeso del *living* y del comedor, con molduras que forman figuras geométricas y detalles vegetales.

Presentan un gran destaque las estufas, con revestimiento de piedra, arcos escarzanos, cornisamiento, pilastras molduradas y una profusión de relieves con figuras orgánicas y vegetales. Un escudo es el motivo central del frente de la estufa del *living-room*. Se configuraría así una ambientación debitaria de la arquitectura

19. «Residencia del Señor Jorge Mac Lean», en *Hogar y Decoración*, n.º 8, 259–263.

20. «Residencia del Señor Jorge Mac Lean», 262.

medieval inglesa. Sin embargo, en las fotografías de la casa publicadas en la revista *Hogar y Decoración*¹⁹ se constata que las estufas son diferentes y más sobrias que las proyectadas por el arquitecto. Además, los espacios interiores y su mobiliario —«gran parte de ellos son antiguas reliquias familiares de los esposos Mac Lean, traídos expresamente de Inglaterra, y el resto verdaderas joyas de ebanistería ejecutadas en su gran mayoría por la Mueblería Caviglia»²⁰— están inspirados en los ambientes ingleses del siglo XVIII.

En 1945 Muñoz del Campo también proyectó la reforma y ampliación de la casa. Se le agregaron un living y un cuarto para huéspedes en los que se destacan los detalles ornamentales, con diseños decorativos geométricos y profusos, en especial en los espacios interiores. Los elementos de yesería de los cielorrasos y cornisas de los ambientes de planta alta y de la bóveda de arista y cañón sobre el vestíbulo están dibujados en los planos a escala 1-1, en tamaño natural para ser exactamente ejecutados según el diseño del arquitecto. También están detallados los paneles de lambrís de interior del *living* y las rejas de ventanas que, junto a las aberturas de arcos escarzanos angulados —siguiendo la línea de la casa original—, recrean un ambiente exótico.

La fachada que corresponde a la ampliación tiene un diseño muy particular, distinto de cualquier otro trabajo de Muñoz del Campo y poco común en el contexto de la arquitectura uruguaya, acentuado por el tratamiento de la cornisa y las rejas de puerta y ventana con un entramado de planchuelas de hierro. Es tripartita, simétrica, con un acceso monumental en el que la abertura de planta alta y la puerta de acceso se unifican por un gran arco. Esta solución recuerda a la de la fachada del Teatro Catalunya en la calle Ibicuy, demolido en la década del treinta.

Resulta extraña la resolución de esta fachada, en un sector de ampliación de la casa y tan diferente a otras propuestas de Muñoz del Campo, por lo que puede intuirse que haya sido proyectada a solicitud del propietario. Varios de los comitentes del arquitecto pertenecían a la alta sociedad y en muchos casos aspiraban a recrear en sus viviendas los estilos de diferentes regiones europeas, de las que provenían o a las que admiraban.

La **casa para el doctor Joaquín Caldeyro**, ubicada también en la rambla de Pocitos en la misma cuadra que la Mac Lean, fue

construida a mediados de la década del cuarenta. El edificio es amplio, de dos pisos, y su programa, además de vivienda, incluye un escritorio y un laboratorio en planta baja, lugar de trabajo del propietario. Este edificio tiene cubierta plana y es de una lectura en fachada de menor complejidad que la de las obras antes analizadas. Entre los planos del proyecto encontramos el de la fachada principal, que se encuentra despojada de ornamentos, en un acercamiento a las líneas modernas. Sin embargo, se mantiene un importante acceso que tiende a lo monumental, eje de cierta simetría, la división tripartita y dinteles y cornisas moldurados que remiten a lo clásico.

Lo curioso en este caso es que se encontró un plano con detalles de rejas de hierro para ventanas y balcones, pero, a diferencia de los proyectos que ya vimos, estas no están dibujadas en fachada. Se trata de un diseño de volutas entrelazadas que recuerdan a las de la arquitectura románica —por ejemplo, las de la catedral de Le Puy en-Velay, del siglo XII—. Tienen tal contundencia que la inclusión en la fachada le hubiese otorgado una imagen muy diferente de la que se ve en el plano. No se han encontrado fotografías de la obra construida que permitan asegurar si fueron colocadas o conocer cómo fue su apariencia definitiva.

Además de la herrería, que también incluye un trabajado detalle de la baranda de escalera, el arquitecto incluyó detalles de yesería de los cielorrasos del comedor y del salón, con florones y molduras entramadas.

El edificio de apartamentos para Francisco Golino, en la esquina de las calles Francisco Vidal e Ing. Federico Abadie, frente a la plaza Gomensoro, fue construido entre 1939 y 1941. Se trata de cinco niveles con dos amplios apartamentos por piso, con una lógica de implantación simétrica en el predio, que parecen atender a aspectos formales y tipológicos sin considerar las diferencias de asoleamiento entre las unidades.

El tratamiento de las terminaciones se realizó con diferencias entre los pisos bajos y los apartamentos del último nivel, lo que se desprende de presupuestos y memorias que acompañan la documentación gráfica. En todos los apartamentos se proyectaron «cornisas modernas» en yeso en los techos y las paredes como único ornamento aplicado. Sin embargo, en los del último nivel, destinados a Francisco Golino y su yerno, se sumaban otros ele-

mentos decorativos en los nichos de calefacción, la estufa y rosetones centrales.

El edificio se enmarca formalmente dentro del conjunto de obras modernas, con muros lisos acompañados de elegantes balcones continuos que le dan una marcada horizontalidad al conjunto. A su vez, el ordenamiento tripartito se evidencia con un basamento que abarca los dos primeros niveles, el desarrollo vertical y la cornisa continua interrumpida por dos volúmenes verticales que sobresalen del plano de fachada. Esta austeridad de fachada mantiene la atención en algunos detalles, como la herrería de las barandas de los balcones representados en los recaudos gráficos. Lo decorativo parece focalizarse más en los detalles de espacios interiores, para los que abundan esquemas y láminas de cielorrasos y moldurados de yeso y carpinterías.

En este predio en 1938 Muñoz del Campo había proyectado para el mismo cliente su vivienda. Esa obra no se concretó y en su lugar se construyó el proyecto de apartamentos. La documentación gráfica de la vivienda contiene gran cantidad de planos correspondientes a la yesería, herrería y carpintería, principalmente en los espacios interiores, en los que se observa una profusión ornamental.

Lo despojado del edificio de apartamentos en comparación con el proyecto de vivienda que lo antecedió permite entrever que el manejo del ornamento en Muñoz del Campo le permitió acceder a un amplio repertorio formal, aplicable a las diferentes demandas surgidas del trabajo con los clientes.

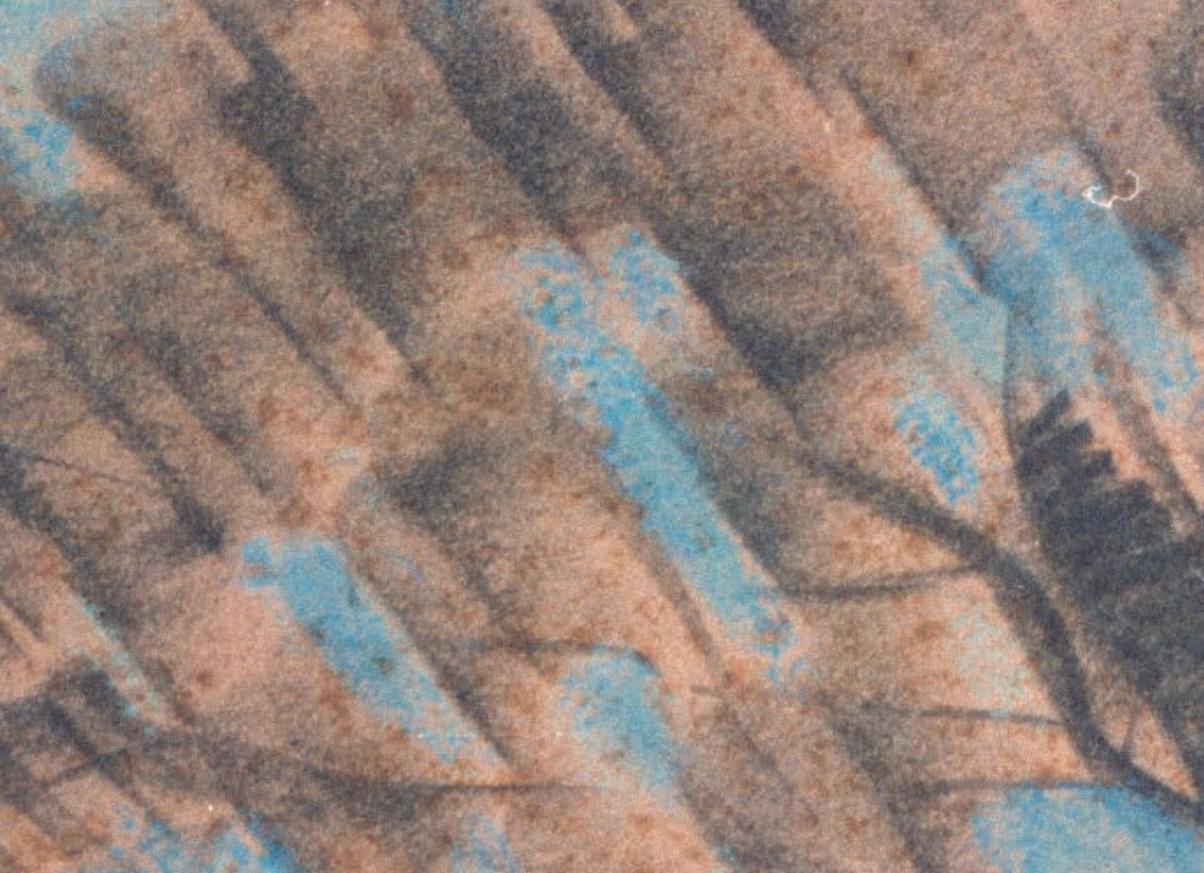
El análisis de los caminos que Muñoz del Campo siguió en cuanto a la ornamentación en el conjunto de los edificios seleccionados da cuenta de su valoración e integración desde el proceso de proyecto. Se observa un dominio del repertorio decorativo y simbólico de manera independiente de las opciones formales y estilísticas adoptadas y es utilizado sin prejuicios en diferentes momentos de su trayectoria.

Fuente de las imágenes

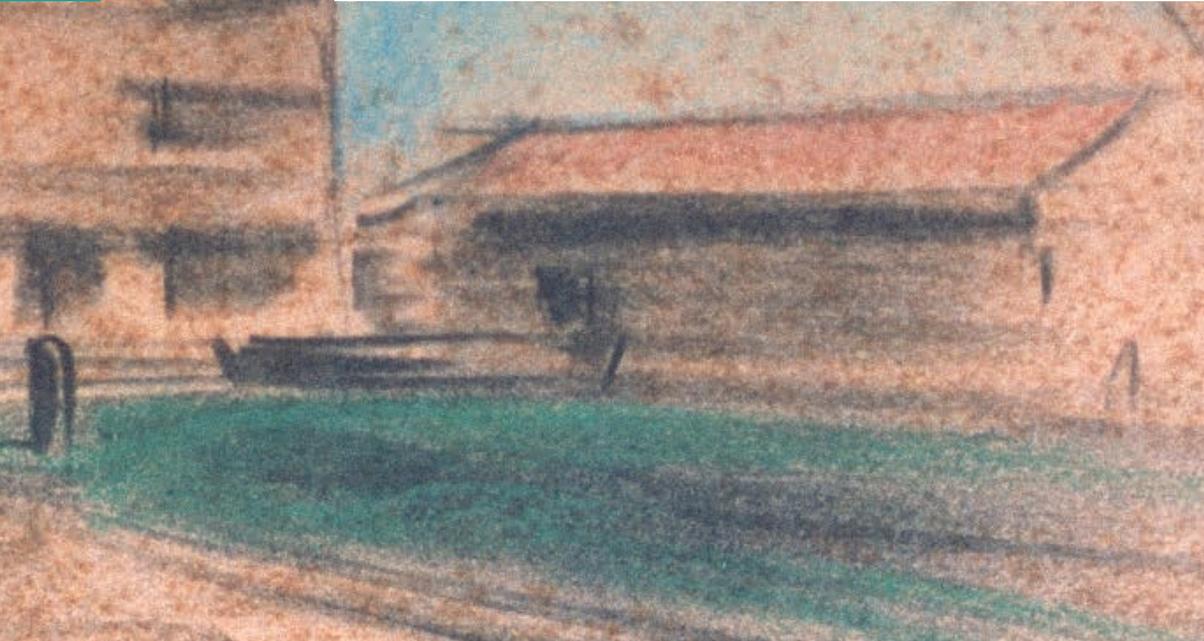
1. IHA.ARCHDIG.D.005264, p. 1.
2. IHA.ARCHDIG.D.005264, p. 8.
3. IHA.Pl. Caja Fondo Muñoz del Campo n° 34.
4. IHA.Pl. Caja Fondo Muñoz del Campo n° 34.
5. IHA.Pl.33205.
6. IHA.Pl.33203.
7. IHA.Pl.33202.
8. IHA.Pl.33204.
9. IHA.Pl.33201.
10. Permiso de Construcción n.º 101413, 18/agosto/1925.
11. Permiso de Construcción n.º 101413, 18/agosto/1925.
12. Permiso de Construcción n.º 101413, 18/agosto/1925.
13. IHA.Pl.32103.
14. IHA.Pl.32104.
15. IHA.Pl.33182.
16. IHA.Pl.33184.
17. IHA.Pl.33177.
18. IHA.Pl.34244.
19. IHA.Pl.34251.
20. IHA.Pl.33062.
21. IHA.Pl.33039.
22. IHA.Pl.33022.
23. IHA.Pl.33050.
24. IHA.Pl.33030.
25. IHA.Pl.33019.
26. IHA.Pl.33023.
27. IHA.Pl.33029.
28. IHA.Pl.32159.
29. IHA.Pl.32156.
30. IHA.Pl.32166.
31. IHA.Pl.32168.
32. IHA.Pl.32689.
33. IHA.Pl.32691.
34. IHA.Pl.32686.
35. IHA.Pl.32714.
36. IHA.Pl.32715.

37. IHA.Pl.32630.
38. IHA. Pl.32652.
39. IHA. Pl.32651.
40. IHA. Pl.32646.
41. IHA. Pl.32678.
42. IHA. Pl.33810.
43. IHA. Pl.32111.
44. IHA. Pl.32891.
45. IHA. Fondo Muñoz del Campo. Caja n.º 18,
sobre Alejandro Larriera.
46. IHA. Fondo Muñoz del Campo Caja. n.º 18,
sobre Alejandro Larriera.





autores





MAURICIO CERRI FASSIO

Arquitecto (FADU-UdelaR, 2020). En 2016 ingresó al Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU-UdelaR) como estudiante colaborador honorario y se desempeñó en el procesamiento del Fondo Muñoz del Campo, trabajo que continuó en 2019 como ayudante de investigación. Integra el equipo que trabaja para la exposición y el catálogo sobre el arquitecto Alberto Muñoz del Campo. En 2019 fue colaborador en el curso transversal de Vivienda, y en el segundo semestre de 2020 se incorporó al equipo de Proyecto Urbano del Taller De Betolaza como colaborador invitado (FADU-UdelaR). Integra el equipo de Documentación y Conservación Edilicia de la Dirección Nacional de Cultura (MEC, 2018 a la fecha).



LAURA CESIO

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1995). Cursa Maestría en Historia del Arte y el Patrimonio (Facultad de Humanidades, UM). Profesora adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura. Docente de Teoría e Historia de la Comunicación Visual, del Curso Transversal de Patrimonio y del curso opcional Arquitectos Uruguayos (FADU-UdelaR). Asistente académica del decano Dr. Arq. Gustavo Scheps (FADU-UdelaR, 2011-2015). Consejera por el orden docente (FADU-UdelaR, 2018-2022). Investigadora en historia de la arquitectura uruguaya, patrimonio urbanístico y arquitectónico y diseño de comunicación visual. Autora de diversos artículos, capítulos en publicaciones y libros. Integrante del estudio Cesio-Oliveira Arquitectos desde 1995.



PEDRO FIORI ARANTES

Doctor en Arquitectura y Urbanismo (Universidad de São Paulo, 2010). Profesor de tiempo completo en la Universidad Federal de São Paulo–UNIFESP desde 2011, integra el Departamento de Historia del Arte. Desde 1999 es asociado y coordinador (2005 a 2010) de USINA, un grupo asesor técnico interdisciplinario que trabaja junto a los movimientos populares en la producción autogestionaria del hábitat. En 2015 recibió, junto con USINA, el premio al mejor estudio de arquitectura de Brasil, otorgado por la Federación Nacional de Arquitectos por el conjunto de la obra.

En la actualidad es prorector de Planificación de la UNIFESP. Ha publicado libros, capítulos y artículos sobre arte y arquitectura contemporánea, ciudades, políticas públicas y educación superior. Su último libro, *The Rent of Form: Architecture and Labor in the Digital Age*, fue publicado en Estados Unidos en 2019.



MIRIAM HOJMAN

Arquitecta (FARQ–UdelaR, 1998). Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE–UdelaR, 2018). Cursa Doctorado en Arquitectura (FADU–UdelaR). Asistente del Instituto de Historia de la Arquitectura y de Teoría de la Arquitectura, y profesora adjunta del Servicio de Investigación y Extensión (FADU–UdelaR). Autora de diversos artículos, capítulos en publicaciones y libros sobre arquitectura —en especial sobre su vínculo con las artes visuales— y coautora de varios trabajos publicados en el marco de proyectos de investigación realizados por el grupo (CSIC) «Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial», del que es corresponsable. Integra el equipo que trabaja para la exposición y el catálogo sobre el arquitecto Alberto Muñoz del Campo.



MARY MÉNDEZ

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1997). Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Torcuato Di Tella, 2013). Doctoranda en Arquitectura (FAPyD, UNR). Profesora agregada en el IHA, responsable de investigación en régimen de dedicación total. Docente en los cursos de Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los siglos XX y XXI, Historia de la Arquitectura en Uruguay y Pensamiento y Proyecto en Uruguay. Entre otros libros, publicó *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay* (UdelaR, 2016); *Mario Payssé o el arte de construir* (FADU, Museo Juan Manuel Blanes, 2017), con Emilio Nisivoccia; *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay* (FARQ, 2014), con Jorge Nudelman, Emilio Nisivoccia y Santiago Medero, y *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (CSIC-UdelaR, 2011), con Elena Mazzini, además de diversos ensayos en revistas locales y extranjeras.



WILLIAM REY ASHFIELD

Arquitecto (FADU-UdelaR). Magíster en Instrumentos de Gestión del Patrimonio Cultural (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2006). Doctor en Historia del Arte (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2009). Profesor titular de Historia de la Arquitectura en Uruguay (FADU-UdelaR). Profesor titular de Historia del Arte (Facultad de Humanidades y de Comunicación, UM). Profesor invitado de posgrado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (2017 a la fecha). Profesor invitado del Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (2012 a la fecha). Ha sido también profesor invitado en Canadá (Western Ontario University), Argentina (UBA, UNL, UNMDP), Paraguay (UNA) y Perú (Universidad Ricardo Palma). Consultor de la Organización de Estados Americanos en el área Patrimonio Cultural (2018 a la fecha). Director general de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Uruguay. Autor de publicaciones en el área de la historia de la arquitectura, de la historia de las artes visuales y el patrimonio cultural.



TATIANA RIMBAUD

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 2013). Diplomada en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FARQ-UdelaR, 2015). Magíster en Arquitectura, perfil Historia, Teoría y Crítica (FADU-UdelaR, 2020). Ayudante del Instituto de Historia de Arquitectura, del curso transversal de Patrimonio y del Servicio de Investigación y Extensión (FADU-UdelaR). Integra el grupo I+D-CSIC: «Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial». Ha colaborado en diversos trabajos de investigación y publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, como los de Serralta-Clèmot, De los Campos, Puente, Tournier y Nómada, entre otros.



JORGE SIERRA ABBATE

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 2013). Diplomado en Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FADU-UdelaR, 2015). Docente del Instituto de Historia de la Arquitectura (FADU-UdelaR, 2003 a la fecha) y asistente del Centro de Documentación en Arquitectura, Urbanismo y Ordenamiento del Territorio del mismo Instituto. Integró el equipo docente de Arquitectura y Teoría (2003-2012), la Unidad de Apoyo Pedagógico (2004-2007) y la Unidad de Apoyo al Relacionamiento (2008-2009) de la Facultad de Arquitectura (UdelaR). Asistente de Dirección del Museo Histórico Nacional (MEC, 2009-2015) y responsable de Conservación Edilicia de los museos de la Dirección Nacional de Cultura (MEC, 2016 a la fecha).



FLORENCIA STRECCIA

Estudiante de Arquitectura (FADU-UdelaR, 2014 a la fecha). Estudiante colaboradora honoraria del Instituto de Historia de la Arquitectura y de Teoría del Urbanismo, así como en el curso opcional «Ficciones políticas. Género, espacios y territorio» (FADU-UdelaR). Integra el equipo que trabaja para la exposición y el catálogo sobre el arquitecto Alberto Muñoz del Campo.

