



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

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

VITRUVIA

AÑO 8 - NÚMERO 7 - DICIEMBRE DE 2021
MONTEVIDEO - URUGUAY

¿A QUIÉN LE IMPORTA LA CIUDAD?

El Grupo de Estudios Urbanos
1980–1985

GERMÁN DÍAZ

«Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse
en el presente y aspirar a un futuro».

Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (2008)

Este artículo analizará el rol del medio audiovisual para el Grupo de Estudios Urbanos (GEU)¹ como forma de poner en la discusión pública asuntos referentes al concepto de patrimonio en relación con la ciudad y a lo ambiental. Para ello se hará un primer acercamiento al tema desde el relato de Andrés Mazzini —integrante del GEU durante todo su período de actuación— acerca de la génesis y los contenidos de los audiovisuales *Una ciudad sin memoria*, de 1980, y *¿A quién le importa la ciudad?*, de 1983. En segundo lugar, se indagará el rol de instituciones culturales y barriales para exponer los audiovisuales. En este sentido, la categorización en su carácter cultural de la temática tratada habilitaba una apertura de ámbitos de reunión, expresión e intercambio para un público que acudía a la convocatoria de forma masiva. En tercer lugar, se abordará la utilización de la imagen por el GEU estableciendo un diálogo con los trabajos teóricos de Peter Burke, W.J.T. Mitchell y Georges Didi-Huberman,² quienes analizan la imagen como medio de persuasión y registro de la historia.

Tratar temas relacionados con el patrimonio a través de un audiovisual con carácter abierto se presentaba como novedoso para el medio local. Desde la década de 1970 el patrimonio histórico y cultural era regulado por el Poder Ejecutivo mediante la

1. Durante los años de actuación del GEU de forma orgánica, entre 1980 y 1985, fueron integrantes y colaboradores Mariano Arana, Enrique Alonso, Ruben Arduano, Ana Apud, Esther Bañales, Ramiro Bascans, Ricardo Béhéran, Ada Bigot, Mario Burgueño, Teresa Buroni, Carmen Canoura, Walter Castelli, Franco Comerci, Fernando Giordano, Ana Gravina, Silvia Montero, Andrés Mazzini, Laura Mazzini, Elena Mazzini, Cecilia Lombardo, Mercedes Lucas, Nelson Inda, Enrique Neirotti, Mabel Olivera, María del Pilar Pérez, Gabriel Peluffo, Mario Páez, Lucía Rubio y Lina Sanmartín.

2. Estos trabajos son: Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001); W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009); Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado libros, 2013).

asignación de ese carácter a través de la declaración de Monumento Histórico Nacional (MHN), instrumento que había sido creado en la Ley 14.040 de 1971. Esta asignación se llevaba a cabo en el ámbito de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, que sugería la lista de bienes a proteger.

En este sentido, la acción de exponer un audiovisual en el que el tema de la ciudad y sus valores patrimoniales se pusiera a consideración de la población implicaba ubicarse en un territorio alternativo y descentrador del concepto de patrimonio en sí mismo y, a su vez, se iba construyendo una perspectiva diferente en torno a este. Entonces, el objetivo del GEU con su estrategia de comunicación era sensibilizar a los espectadores respecto de lo que el grupo definía como «la pérdida de la memoria colectiva», consecuencia de las demoliciones que se producían particularmente en la Ciudad Vieja. Lo que en un comienzo fue un registro fotográfico con el tiempo se convirtió en un medio de persuasión y generación de conciencia.

3. En esta ponencia hace un análisis de la crisis de la arquitectura moderna llamada funcionalista como reflejo de una crisis en el pensamiento arquitectónico en Europa y Estados Unidos. Esto conduce según Arana al surgimiento de la arquitectura posmoderna, la cual pone el acento en lo formal y en la composición como límites disciplinares.

4. Para Arana una de las referencias de la *buena arquitectura* latinoamericana era la que hacía el arquitecto colombiano Rogelio Salmona en obras como el conjunto residencial *El Parque* en Bogotá de 1968-1970. Mariano Arana (arquitecto) en discusión con el autor, marzo de 2021.

El surgimiento del GEU

El arquitecto Mariano Arana asistió a un coloquio en Cali, en abril de 1980, en el que presentó una ponencia titulada «Desarrollo y subdesarrollo de la arquitectura moderna».³ De este encuentro volvió con la perspectiva de que en otras partes del continente se estaba haciendo lo que él consideraba *buena arquitectura*.⁴ Por otro lado, consideraba que en Montevideo era necesario actuar ante las cada vez más numerosas demoliciones, especialmente en la Ciudad Vieja, que ocurrían en parte a raíz de hechos como el decreto del Poder Ejecutivo de desafectación de los MHN de octubre de 1979. Para Arana esta situación era crítica dado el carácter de centro histórico del país, pero se requería tomar una posición diferente a las medidas de rescate adoptadas, por ejemplo, en Colonia del Sacramento años antes: entendía que la rehabilitación patrimonial debía incorporar a la población residente y no ser un instrumento que convirtiera a los centros históricos en museo.

A partir de charlas con colegas y estudiantes, quienes trabajaban en estudios de arquitectura cercanos entre sí,⁵ en mayo de 1980 surgió la idea de formar un grupo de trabajo, al que luego



FIGURA 1. GRUPO DE ESTUDIOS URBANOS. DE IZQUIERDA A DERECHA: CARMEN CANOURA, MARIANO ARANA, FERNANDO GIORDANO, LINA SANMARTÍN, ENRIQUE ALONSO, PILAR PÉREZ, ANDRÉS MAZZINI, SILVIA MONTERO, NELSON INDA, CECILIA LOMBARDO. AÑO 1984.

llamarían GEU. La primera acción que se plantearon fue hacer un relevamiento fotográfico de toda la Ciudad Vieja como medio de documentación de los edificios «antes de que desaparezcan».⁶ La motivación original del grupo, entonces, fue la de establecer una acción de registro documental en atención a que «eran obras de calidad que configuraban un paisaje urbano calificado, que había la posibilidad de que se perdieran, y que la calidad del ambiente urbano iba a verse disminuida por la pérdida de esas obras, y la sustitución de ellas por obras de menor calidad».⁷ También percibían «problemas en la normativa, que hacían que la ciudad fuera considerada como un todo, que no se atendiera a las particularidades de cada lugar, que de acuerdo con los diecisiete metros que tenía la calle se podían hacer veinticuatro metros más tres metros, o sea que se podía hacer un edificio en altura en la Ciudad Vieja en una cuadra que tenía nueve metros de altura».⁸

A partir de esto, el grupo inicial de veinte integrantes se organizó en duplas para hacer el registro fotográfico padrón a padrón, con la intención de dejar testimonio de la actualidad, ya que «como estaba la cosa no sabemos cuál va a ser el próximo edificio que van a tirar abajo. En este sentido, hubo casos como la esquina de Juncal y 25 de Mayo o la casa Zubía en la calle 25 de Mayo, que fueron fotografiados antes de su demolición».⁹

5. Uno de los estudios que congregaban a estudiantes y arquitectos con una visión común sobre la arquitectura era el integrado por Jack Couriel, Marta Cecilio y Ana Gravina, a quienes también estaba vinculado Mariano Arana a través del trabajo de todos ellos en el Centro Cooperativista del Uruguay (CCU). El vínculo entre arquitectos y estudiantes que luego formaron el GEU se afianzó cuando en 1979 los estudios se trasladaron al cuarto y quinto piso del edificio *Ciudadela*, pasando a compartir horas de trabajo e intercambio de ideas, así como la participación en concursos. En palabras de Andrés Mazzini, estudiante e integrante por ese entonces de uno de esos estudios, «había algo de lo que todos teníamos conciencia: que se estaba haciendo mala arquitectura, que la arquitectura que se hacía estaba dominada por criterios especulativos, y que en ese panorama el tema de la desafectación de monumentos habilitaba que varias cosas que estaban protegidas pudieran ser demolidas y sustituidas por algo que lo más probable es que fuera mala arquitectura».

6. Andrés Mazzini (arquitecto) en discusión con el autor, marzo de 2021.

7. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

8. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

9. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

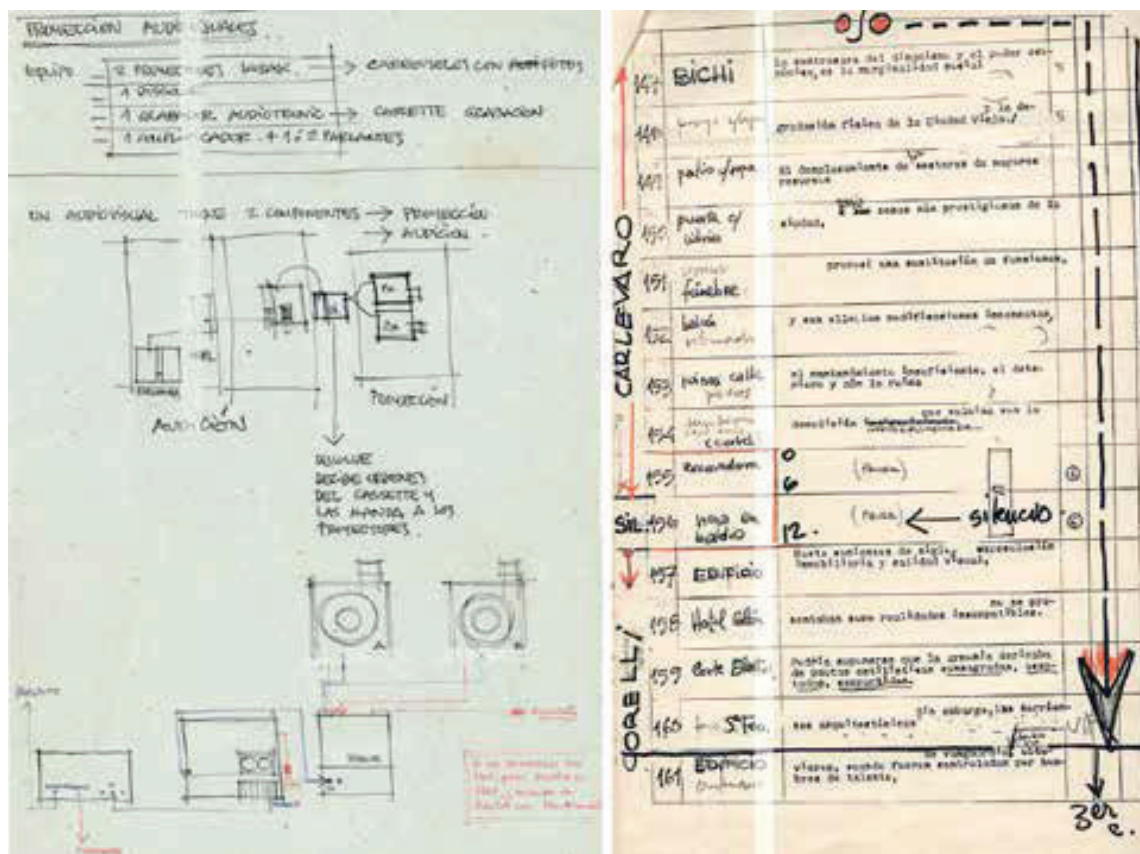


FIGURA 2. ESQUEMA DE ARMADO DE LOS EQUIPOS Y FRAGMENTO DE GUIÓN DEL AUDIOVISUAL UNA CIUDAD SIN MEMORIA. FECHA: S/D.

Audiovisual *Una ciudad sin memoria*

En setiembre de 1980 Ramón Gutiérrez invitó a Arana al Congreso de Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico Latinoamericano que se desarrolló en noviembre en Buenos Aires. Para esa instancia Arana propuso al GEU que se hiciera un audiovisual con el registro fotográfico sobre la Ciudad Vieja que habían realizado. Este fue elaborado por un equipo reducido y titulado *Una ciudad sin memoria*.

Partieron de una idea general de guion y de las fotos en blanco y negro del relevamiento y, a su vez, visualizaron que «para el audiovisual serían mejor fotos en color»,¹⁰ por lo que salieron a tomar nuevas fotos, haciendo del audiovisual un trabajo en permanente cambio. A ello se sumó la idea de agregarle

10. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.



Dentro del exitoso ciclo de "Jueves culturales" organizado por "Correo", la pasada semana se congregó en nuestro sótano una abigarrada concurrencia para escuchar la palabra del Arq. Mariano Arana y —sobre todo— disfrutar de su audiovisual "Una ciudad sin memoria".

En una breve introducción Arana subrayó el peligro de la pérdida de los testimonios arquitectónicos que constituyen la memoria colectiva y alentó al esfuerzo de salvar todo mucho que aún sobrevive en nuestra hermosa ciudad. Insistió no sólo en Montevideo, sino también en la pérdida de paisajes —como en Punta del Este— que se sufre en el país subrayando, asimismo, la necesidad de preservar el valor arquitectónico y todo aquello que conforma el hábitat humano. Insistió en que esta actitud conservacionista no es cristalizar eternamente la ciudad sino ser conscientes del pasado para hacerla compatible con las existencias del futuro.

El audiovisual, que fue aplaudido con fervorosa unanimidad, por sí mismo constituye un vigoroso alegato en favor de esa posición. Concentrado en la Ciudad Vieja, a través de sus etapas históricas se puede realmente sentir el pulso del pasado y del propio presente de nuestro país. Sus inmigraciones, sus modos de vida, sus proyectos, sus miserias, sus ambiciones, también sus riquezas...

Una muy ajustada banda sonora se ensambra a un adecuado texto para hacer del audiovisual un verdadero reto a la emotividad de los montevideanos.

FIGURA 3. RECORTE DE PRENSA SOBRE CRÓNICA DEL AUDIOVISUAL *UNA CIUDAD SIN MEMORIA*. FECHA: S/D.

música como correlato auditivo de las imágenes: se eligió música de Astor Piazzolla, barroca para las partes históricas y candombe. Esto completó el sentido de unidad que se quería dar a este proyecto de complementación entre imagen y sonido: «que el sonido apoyara las sensaciones, es decir, lo que te pudiera hacer pensar el audiovisual que tuviera un apoyo en el sonido».¹¹ Esta sincronización entre imagen y sonido requería precisión al momento de exponerse, como queda reflejado en el guion de la proyección donde dice qué imagen, cuánto tiempo y con qué música, así como en un instructivo y un esquema del armado de equipos.

El audiovisual se expuso por primera vez en este congreso de Buenos Aires, y al retorno se decidió proyectarlo en la Alianza

¹¹ Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

se encontraba una apertura a exponer dado que los temas tratados eran considerados técnicos o culturales, no con carácter político. Este carácter cultural hacía que se pudiera exponer sin mayores problemas, o que los audiovisuales se relacionaran con una actividad de carácter político, más allá de que Arana haya tenido que concurrir en alguna ocasión a la comisaría del barrio a dar cuenta de qué era lo que se exponía.¹³ Mazzini dice sobre el contenido:

El contenido del audiovisual *Una ciudad sin memoria* apuntaba al mal manejo de los bienes colectivos como es la ciudad, poniendo en relevancia el carácter de núcleo fundacional de la Ciudad Vieja, y cómo esta era un ejemplo de la historia de la ciudad, la cual fue incorporando distintas arquitecturas que mantenían una estructura morfológica. La denuncia del GEU ponía el acento en cómo a partir de un momento de la década de los setenta este equilibrio morfológico se rompió y comenzó a producir cambios radicales y pérdidas arquitectónicas, paisajísticas, ambientales o artísticas, y que esto era causado, entre otros factores, por la especulación inmobiliaria y la aplicación por parte de la IMM de una normativa por la que podía demolerse cualquier construcción que fuera declarada finca ruinosas, cuestión que se daba de forma generalizada en la Ciudad Vieja. Por otra parte, algunos contenidos apuntaban a cuestiones más generales como es la Declaración [Universal] de los Derechos Humanos, a valores que tienen que ver con la Humanidad como colectivo, las cosas que tienen valor colectivo por sobre lo individual, pero, sobre todo, destacando el tema social como indisoluble de la arquitectura y el urbanismo y la necesidad de incorporar a los habitantes locales en la solución del problema patrimonial. Esto era parte de dar soluciones a una dinámica urbana de vaciamiento poblacional de las áreas centrales, con la contracara de afincamiento de población empobrecida, en construcciones abandonadas con riesgo de derrumbe, o pensiones de bajo costo. El discurso del GEU va haciendo un trabajo que se va extendiendo, se va tomando conciencia y va cambiando una serie de miradas [...] Nosotros sabíamos que los trabajos que había que encarar eran mucho más grandes que el de la Ciudad Vieja, y por eso es que se hace el otro audiovisual en 1983, *¿A quién le importa la ciudad?*, que abarca a todo Montevideo.¹⁴

13. Mariano Arana, en discusión con el autor, marzo de 2021.

14. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

Audiovisual *¿A quién le importa la ciudad?*

El audiovisual *Una ciudad sin memoria* fue elaborado a partir de acotar la situación al área de la ciudad donde el GEU consideraba que la situación de pérdidas edilicias era más crítica; pero desde el comienzo consideraban que la problemática patrimonial era aplicable a otros sectores de la ciudad de Montevideo. Es por ello que en 1983 elaboran un nuevo audiovisual titulado *¿A quién le importa la ciudad?* en el que se identificaban esas áreas de la ciudad que debían ser tratadas con una ordenanza especial, como a partir de 1982 había ocurrido con la Ciudad Vieja. Dada la escala y complejidad del objeto a estudiar, se organizaron equipos de trabajo y se consultó con especialistas en diferentes disciplinas como la sociología, el derecho, la economía, la ecología, el paisajismo, etcétera.

En este sentido relata Mazzini respecto de este salto cualitativo del trabajo del GEU:

Cosas que ya sabíamos se nos fueron haciendo carne, dejar de dar-te la cabeza contra la pared, o sea, vos sabés que la ciudad es un producto de la sociedad, de una sociedad determinada, que refleja en su cuestión física problemas, todos los problemas y bondades que puede tener una sociedad, y que las ciudades están habitadas, y que ahí la gente socializa, trabaja, etcétera, y que todos esos aspectos tienen que ver. Entonces ahí hay aspectos que son sociales, económicos, jurídicos, etcétera, y que vos estás planteando rescatar un patrimonio y ya sabés, porque ha pasado en otros lados, que si lo rescatás aumentan los precios, a la gente la echan, vienen otros. Y vos decís «ah, yo quiero arreglar esto y conservar esto otro, y además hay distintas modalidades de vida, porque los que viven acá viven de una manera», y terminás expulsándolos porque movés un factor de la ecuación y se cambia todo.¹⁵

Para la preparación de este audiovisual se recibió el asesoramiento de los argentinos Ramón Gutiérrez y Enrique Hardoy, quienes ya venían trabajando en temas patrimoniales afines al GEU desde la década de los años setenta. Esto también se enmarcaba en una forma de trabajo de Arana, que consistía en que colegas expertos en la temática aportaran una visión externa, ampliando el horizonte del conocimiento. Pero a su vez, abrir los

15. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.



¿A QUIEN LE IMPORTA LA CIUDAD?

Montevideo, como toda ciudad, es sobre todo su gente; sus formas de vida, sus usos, su dinámica, su cambio.

La ciudad es permanencia de pasado, afirmación de presente, proyección de futuro.

Con la ciudad nos identificamos y en ella nos reconocemos. Lo que ocurre en la ciudad, nos ocurre también a nosotros.

Hoy Montevideo está cambiando y cambiando significativamente. La desafección y demolición de monumentos históricos, la tala masiva de árboles, la deformación de plazas, la destrucción de parques, la generalización de estacionamientos y cartelerías, la alteración de barrios y la expulsión de la población ahincada, han fracturado la imagen de la ciudad y empobrecido las relaciones de convivencia comunitaria.

¿Se generan tales transformaciones en favor del bien común o atendiendo esencialmente al interés privado?

Sabemos que los problemas planteados son complejos; y por lo tanto, las soluciones no son fáciles. Pero sabemos también de las potencialidades de nuestra gente.

Es por ello imprescindible convocar a la capacidad creativa de técnicos y usuarios, pues la gestión de la ciudad debe ser, necesariamente, una gestión compartida.

*Grupo de Estudios Urbanos
[1983]*

FIGURA 5. AFICHE Y MENSAJE DEL AUDIOVISUAL ¿A QUIÉN LE IMPORTA LA CIUDAD? 1983.

audiovisuales al debate del público retroalimentaba el trabajo constantemente, y así lo relata Mazzini:

La gente planteaba dudas, preguntas, cuestionamientos, por ejemplo: «¿Esto no es favorecer a los que tienen más? Vos que estás tanto para la memoria nuestra, ¿no estás defendiendo las pautas afrancesadas del eclecticismo en la arquitectura?», y eso hacía que nos cuestionáramos muchas veces la defensa de lo que produjo otra sociedad, y te obligaba a pensar, a estudiar, a proponer, a investigar. Entonces esa forma de trabajo de pasar de la Ciudad Vieja a toda la ciudad, el medioambiente y el paisaje, refleja cómo desde una mirada que es la misma vas teniendo que encarar distintas cosas y que salen de la contrastación con la realidad; nunca

hubo un plan prefigurado, sino que se iba resolviendo de acuerdo con las circunstancias.¹⁶

En 1984 los audiovisuales pasaron del ámbito cultural al de la política: Arana fue elegido candidato a la IMM por el Frente Amplio y se proyectaron en los comités de base¹⁷ como parte de su propuesta para Montevideo. Entonces, durante el período transcurrido desde 1980 a 1985 se expusieron los audiovisuales *Una ciudad sin memoria* y *¿A quién le importa la ciudad?*, que contribuyeron a que se produjera un cambio en la consideración de los aspectos patrimoniales en Uruguay en los años posteriores.

La construcción de la mirada a través de la imagen

La imagen como medio de registro y persuasión

Para establecer un marco de referencia en la utilización de la imagen como herramienta de registro histórico y como forma de comunicación con un lenguaje no verbal es pertinente acudir al trabajo de Peter Burke en su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2005). Este autor señala que la captación de imágenes no representa un testimonio inocente del pasado, sino que se transmite un contenido más profundo en el registro. Dice Burke: «Al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular».¹⁸ Desde este punto de vista, se puede decir que el planteo inicial del GEU era establecer un registro histórico de determinados edificios que se consideraban valiosos y que en lo inmediato podían ser demolidos.

La imagen fotográfica como reproducción objetiva de la realidad puede estar cargada de cuestiones que hagan difícil su cuestionamiento como copia fiel, pero, por otro lado, es el reflejo de la subjetividad del autor. Es de este recorte de la realidad que nos advierte Burke al principio de su libro: «Cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor».¹⁹ Asimismo, y remitiéndose al concepto de *aura*²⁰ introducido por Walter Benjamin, Burke cita a Michael Camille, quien afirma que «la reproducción de la imagen puede llegar incluso a incrementar

16. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

17. Denominación que reciben los clubes políticos de escala barrial del Frente Amplio.

18. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001).

19. Burke, *Visto y no visto*, 22.

20. El concepto de aura de la imagen es tratado por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de 1936.

su aura, del mismo modo que la multiplicación de sus fotos no supone menoscabo alguno para el glamur de una estrella de cine, sino todo lo contrario».²¹

En el caso de la utilización de la fotografía por parte del GEU tenía tanta importancia la imagen como la palabra: había desde la elaboración del audiovisual un objetivo de transmitir cuál era el contexto urbano (escenario de la vida social) por preservar; pero también esas imágenes (que buscaban transmitir un determinado ambiente urbano) dotaban implícitamente de un *aura* al contenido de las fotografías, especialmente si se considera que esas imágenes fueron posteriormente reproducidas en postales impresas.

Otro recurso utilizado por el GEU fue el de componer imágenes por contraste: mostrando cómo era el edificio original y este mismo a punto de demolerse (o ya demolido). De esta manera se buscaba tener un efecto sensibilizador en los espectadores, es decir, que hicieran consciente lo que significaba la pérdida de ese pasado con ejemplos concretos. Dice Mazzini acerca de esto:

Yo creo que el audiovisual apelaba al razonamiento y a la sensibilidad, es decir, no es pura sensibilidad y nostalgia ni es puro desarrollo intelectual. Además, el audiovisual se proyectaba de la misma forma para todos los públicos sin explicarse antes, se proyectaba y posteriormente se abría el debate. Una vez acompañé a Mariano [Arana] a proyectarlo a un tercer año de escuela y los chiquilines habían entendido todo, y la habilidad con la que él les preguntaba y los gurises le contestaban me dejaba pasmado. Yo me preguntaba: «¿cómo este tipo que está acostumbrado a darles clase a universitarios puede hacer el clic para comunicarse con chiquilines de siete años?». También eso nos dio la pauta de que estábamos hablando de cosas que tenían que ver con la gente: a la gente le importa dónde vive, el barrio, las cosas, también se identifica con el centro, es decir, son el ámbito donde la gente crece, se mueve, forman parte de su vida, entonces no estás hablándoles de cosas que nunca vieron, estás hablándoles de cosas que son parte de su vida, son lo cotidiano. Cosas que de repente no las piensan pero que están en la cabeza, y es lo que veíamos que pasaba con los chiquilines: nadie les había hablado de lo que es la ciudad, lo que pasa, los edificios. Yo creo que hay un componente en lo que tiene que ver con la comunicación en la actividad del GEU que

21. Burke, *Visto y no visto*, 22.

es fundamental. En eso tienen mucho que ver los productos que se crearon para comunicar, y la presencia de Mariano como gran comunicador a cualquier escala. En esto es fundamental la pasión con la que Mariano siempre encaró sus exposiciones, buscando estimular e involucrar a la gente, buscando no sólo transmitir conocimiento sino una actitud de estar despierto, de estar ávido de saber, de ser crítico, es decir, que uses la cabeza.²²

La construcción de un relato histórico por medio de la fotografía es tratada por Burke bajo el título de «Realismo fotográfico». Nos dice que

Desde una fecha muy temprana de la historia de la fotografía, el nuevo medio fue estudiado como auxiliar de la historia [...] De hecho es posible que nuestro conocimiento histórico haya sido modificado por la fotografía. Como dijo en cierta ocasión el poeta francés Paul Valéry (1871-1945), nuestros criterios de veracidad histórica nos llevan a plantearnos la siguiente cuestión: «¿Podría haber sido fotografiado tal o cual hecho, del mismo modo que ha sido contado?». Los periódicos llevan mucho tiempo utilizando la fotografía como testimonio de autenticidad. Al igual que las imágenes televisivas, esas fotografías suponen una gran aportación a lo que el crítico Roland Barthes (1915-1980) llamaba el «efecto realidad». En el caso de las viejas fotografías de ciudades, por ejemplo, sobre todo cuando se amplían hasta llenar toda una pared, el espectador llega a experimentar la vívida sensación de que, si quisiera, podría meterse en la foto y ponerse a caminar por la calle. El problema que plantea la pregunta de Valéry es que implica una contraposición entre la narración subjetiva y la fotografía «objetiva» o «documental» [...] La textura de la fotografía también transmite un mensaje. Por citar el ejemplo se Sarah Graham-Brown, «una foto de un suave color sepia emana el aura serena de las “cosas pasadas”», mientras que la imagen en blanco y negro puede «transmitir una sensación de cruda “realidad”». ²³

22. Mazzini, en discusión con el autor, marzo de 2021.

23. Burke, *Visto y no visto*, 26-27.

En el caso del GEU se puede decir que es aplicable el criterio de documentación histórica por medio de la fotografía desde su motivación inicial de *fotografiemos los edificios antes de que los demue-*



FIGURA 6. IMÁGENES DE LA PUBLICACIÓN SOBRE EL AUDIOVISUAL *UNA CIUDAD SIN MEMORIA*. 1983.

lan, así como la utilización de las fotografías de la vida cotidiana en blanco y negro como forma de darles mayor objetividad. Pero también, al utilizar el montaje para realizar los audiovisuales, se construía un relato visual y se hacía una inmersión del espectador en esa cotidianidad de imágenes reconocidas por todos.

La cultura material

Por otra parte, Burke en el capítulo «La cultura material a través de las imágenes» habla de que «Las imágenes son particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana de la gente sencilla: por ejemplo, sus casas, construidas a veces con materiales no destinados a durar mucho tiempo».²⁴ Esto buscaba reflejar el GEU con las fotos de escenas interiores de conventillos, de la calle con su movimiento cotidiano o ferias barriales como testimonio de la vida habitual de los habitantes; pero también con

24. Burke, *Visto y no visto*, 101.



FIGURA 7. IMÁGENES DE LA PUBLICACIÓN SOBRE EL AUDIOVISUAL *UNA CIUDAD SIN MEMORIA*. 1983.

el audiovisual se busca establecer la íntima relación entre el artefacto material (la ciudad) y sus habitantes a lo largo de la historia.

Esto queda de manifiesto en la publicación sobre el audiovisual *Una ciudad sin memoria*,²⁵ en el que se relacionan imágenes históricas como relato visual de la historia cotidiana de Montevideo y cómo la ciudad fue materializando las formas de vida, pero también como forma de demostrar que la demolición de la ciudad significa una forma de borrar el pasado.

En cuanto a los paisajes urbanos, Burke dice:

Los especialistas en historia urbana llevan mucho tiempo interesándose por lo que ellos llaman a menudo «la ciudad como artefacto». Los testimonios visuales son particularmente importantes para este modo de enfocar la historia urbana [...] En el caso de los paisajes urbanos, los detalles de determinadas imágenes tienen un valor especial como documento. La Ciudad Vieja de Varsovia, arrasada prácticamente en 1944, fue reconstruida piedra a piedra al término de la Segunda Guerra Mundial sobre la

25. GEU, *Una ciudad sin memoria* (Montevideo: EBO, 1983).

base del testimonio de los grabados y las pinturas de Bernardo Belloto. Los expertos en historia de la arquitectura hacen uso de las imágenes para reconstruir la apariencia de algunos edificios antes de ser demolidos, ampliados o restaurados [...] Por otra parte, no es raro que los especialistas en historia urbana utilicen cuadros, estampas y fotografías para imaginar y hacer que sus lectores se imaginen la apariencia de las ciudades en el pasado: no sólo los edificios, sino también los cerdos, perros y caballos que poblaban las calles, o los árboles que flanqueaban una orilla de uno de los principales canales de la Ámsterdam del siglo XVII [...] Las fotografías antiguas son especialmente importantes para la reconstrucción histórica de los barrios pobres que en la actualidad han sido derruidos, revelando la importancia de la vida callejera en ciudades como Washington, y también algunos detalles concretos, como, por ejemplo, la situación de las cocinas.²⁶

En el caso particular del GEU, buscaba reformular la mirada hacia el pasado mediante la selección de determinadas imágenes que tuvieran coherencia con el mensaje: la ciudad es una obra en permanente cambio. De este modo, señalar que la historia de la ciudad está relacionada con ese patrimonio colectivo —es la sociedad la que lo va transformando y resignificando— buscaba que la población tomara partido por su defensa ante la pérdida de la *memoria colectiva*.

Para el GEU se debía partir de la ciudad actual para decidir sobre su transformación; esto implicaba tener que fijar como referencia la forma urbana de manzana de borde cerrado y con una determinada altura. Es a partir de esos parámetros que se seleccionan las arquitecturas del siglo XX que para el GEU respetaron o no esa morfología: en el audiovisual se indican edificios como el *Centenario* de De los Campos, Puente y Tournier, o el *Juncal* de Vilamajó como edificios que no renunciaban a un lenguaje *renovador*²⁷ pero mantenían las relaciones de escala del contexto urbano en las que se insertaban.

Desde otro enfoque, en el que se relaciona texto e imagen como unidad discursiva, el historiador del arte William John Thomas Mitchell dice en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*²⁸ que la «interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son

26. Burke, *Visto y no visto*, 104–107.

27. El término *arquitectura renovadora* es utilizado por Arana y Garabelli en *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915–1940* para referirse al período de la arquitectura nacional en el que fueron incorporados lenguajes con influencia de la arquitectura moderna europea de los años 20 y 30 del siglo XX.

28. W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009).

heterogéneas».²⁹ Pero esta interacción entre imágenes y textos no le interesa a Mitchell exclusivamente desde la descripción de cómo ocurre,

sino relacionarlas con cuestiones referentes al poder, valor e interés humano. La afirmación de [Michel] Foucault de que «la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita» me parece cierta no sólo porque los «signos» o los «medios» de la expresión verbal y visual sean inconmensurables formalmente, sino porque este cisma en la representación está profundamente asociado con divisiones ideológicas.³⁰

Esto es pertinente para analizar los medios audiovisuales como herramienta que el GEU utilizaba a la hora de abrir el camino a una nueva doctrina patrimonial que implicaba nuevas relaciones de poder. La identificación del GEU como *el representante* de esta forma divergente de considerar el patrimonio es marcada por distintos actores del momento externos al grupo. Esto implicó que se diera una situación paradójica: en 1982, ante la apertura³¹ del gobierno municipal —que era parte del esquema de poder dictatorial— a este enfoque patrimonial, Arana fue convocado como asesor de una comisión de estudio del tema —y recibida una propuesta del GEU como insumo para esa comisión—, a pesar de estar catalogado como el grupo de *los zurdos* en los ámbitos del gobierno municipal.³²

Respecto de la relación entre las imágenes, la teoría que se deriva de estas y el poder afirma Mitchell:

Las imágenes, como las historias y las tecnologías, son creaciones nuestras y, sin embargo, se suele pensar que están «fuera de nuestro control», o por lo menos fuera del control de «alguien» (las cuestiones de agencia y de poder son cruciales para el funcionamiento de las imágenes). Es por esto por lo que un libro que comienza preguntándose cómo imaginar la teoría acaba reflexionando sobre la relación entre las imágenes y el poder: los poderes del realismo y la ilusión, de la publicidad de masas y de la propaganda. Entre medias, trata de especificar la relación entre las imágenes y el discurso, entendida, entre otras cosas, como una relación de poder.³³

29. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 12.

30. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 12.

31. Esta apertura se dio en diciembre de 1981 con la resolución por parte de la IMM de la suspensión de los permisos de demolición y de construcción en la Ciudad Vieja, conjuntamente con la creación de una comisión de estudio del tema que elaboró un plan de acción para esa área de Montevideo en 1982.

32. Ernesto Spósito, en discusión con el autor, marzo de 2021.

33. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 13.

En este sentido, se puede partir de que el GEU estableció desde su inicio una relación de poder, primero a través de los audiovisuales, y posteriormente integrando los espacios abiertos a nivel gubernamental en lo municipal. El que se estableciera una relación con la población (y que la respuesta fuera masiva) daba un reconocimiento y aval implícito al mensaje, pero también eso ocurría porque la relación de poder estaba dada por los roles de sus integrantes en la sociedad: un conjunto de intelectuales que compartían sus ideas y establecían un diálogo mediante temas comunes con los espectadores.

En el capítulo titulado *El giro pictorial*, Mitchell indaga sobre el concepto de giro desde el punto de vista de la historia de la filosofía:

Richard Rorty ha descrito la historia de la filosofía como una serie de «giros» en la que «un nuevo conjunto de problemas aparece y los antiguos comienzan a desaparecer» [...] La relación entre estos cambios en el discurso intelectual y académico y, aún más, lo que estos tienen que ver con la vida cotidiana y el lenguaje común, no resulta para nada evidente.³⁴

En el caso del GEU, como inserto en una cultura en que lo visual ya estaba consolidado como forma de comunicación, la utilización de las imágenes en conjunto con el sonido y la palabra es relevante a la hora de proponer su visión sobre lo patrimonial y la ciudad. A su vez, su propuesta representa un *giro* en la cultura local al poner en imagen lo que para el grupo debía ser considerado patrimonio y cómo actuar sobre él.

Respecto del porqué del momento en que ocurre el giro pictorial, Mitchell dice:

Si nos preguntamos por qué este giro pictorial parece estar sucediendo ahora, en lo que a menudo se tilda de era «posmoderna», en la segunda mitad del siglo veinte, nos encontramos con una paradoja. Por un lado, parece ser obvio que la era del vídeo y la tecnología cibernética, la era de la reproducción electrónica, ha producido nuevas formas de simulación e ilusionismo visual con un poder sin precedentes. Por otro lado, la ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el *poder de las imágenes* pueda destruir finalmente incluso a sus creadores y manipuladores, es tan an-

34. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 19.

tigo como la producción de imágenes misma [...] Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua, a teorías de la representación como copia o correspondencia, ni de una renovación de la metafísica de la «presencia» pictórica: se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etcétera) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el *alfabetismo visual*, basándose sólo en un modelo textual. Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas.³⁵

En este contexto, el GEU estableció mediante los audiovisuales una relación con espectadores que ya se encontraban *alfabetizados* en lo visual. Asimismo, su difusión mediante convocatorias con *carácter cultural* era la herramienta acorde con un momento político en que se encontraban limitadas las libertades de reunión. Según Mazzini, la condición previa que establecía Arana para exponer el audiovisual era que al finalizar la proyección se abriera el debate, cuestión que habilitaba espacios de expresión pública (por lo menos) en el ambiente de la cultura.

En este sentido, para el GEU los audiovisuales cumplían un rol pedagógico respecto a su forma de entender la ciudad y el patrimonio, pero también llevando su mensaje a lo material con la publicación *Una ciudad sin memoria*, afiches y postales. En el caso de los audiovisuales se apelaba a la persuasión mediante la palabra que tenía un guion, y a los aspectos sensibles mediante la relación de la imagen y la música; en cuanto a los afiches, cada uno está acompañado de distintas frases que *sostienen* la imagen. Esto asimila a los afiches a lo que postula Mitchell sobre que «su función es la de una cartilla escolar. Es como uno de esos libros

35. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 22-23.

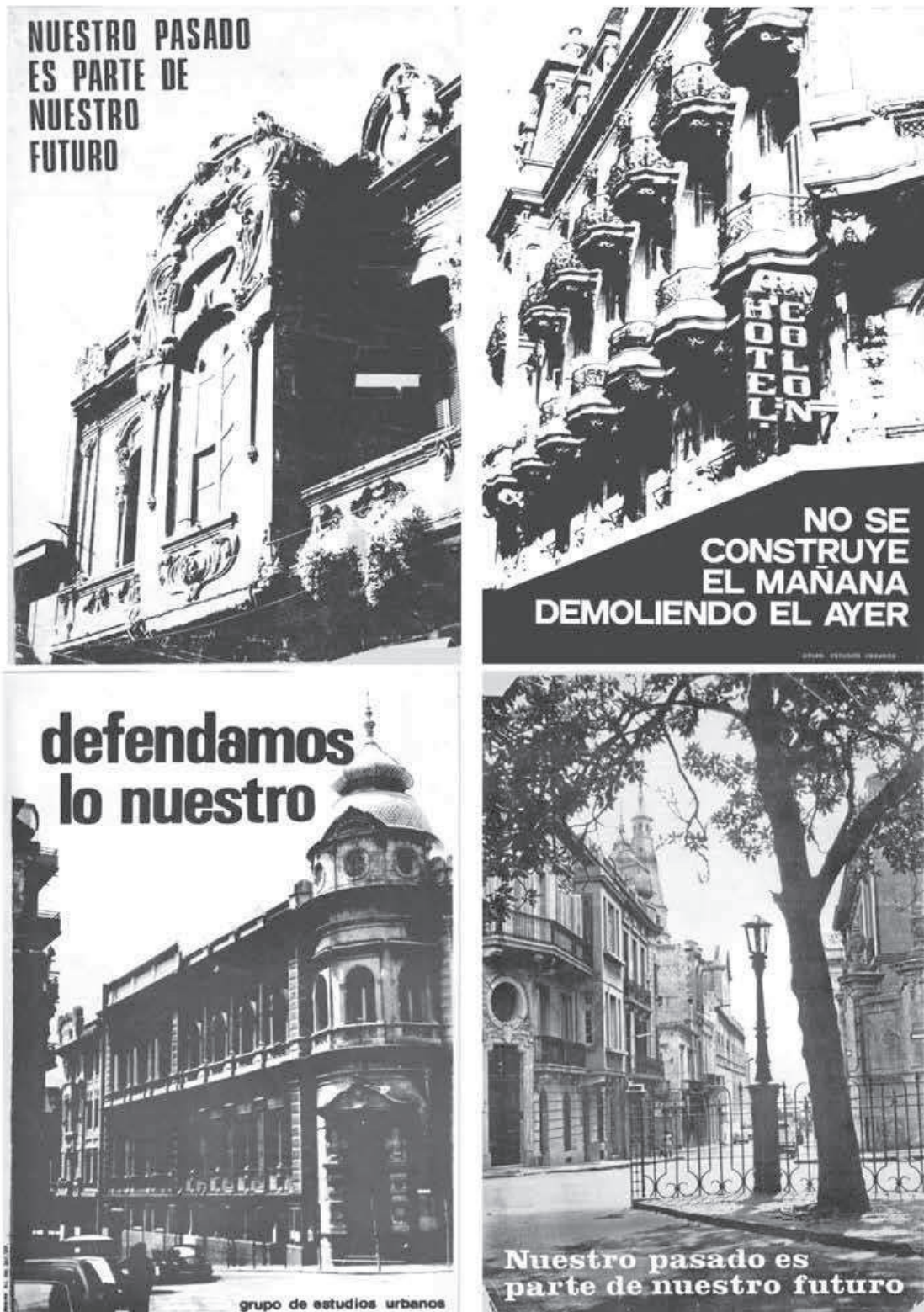


FIGURA 8. AFICHES CIUDAD VIEJA. 1980.

de texto ilustrados y elementales que enseñan a leer a base de relacionar las palabras con las imágenes»,³⁶ pero también en una forma que se relaciona con la gráfica publicitaria.

En cuanto al uso de la imagen como medio de expresión política, será abordado desde la mirada de Georges Didi-Huberman y lo que refiere a su libro *Cuando las imágenes toman posición*.³⁷ En este libro hace un estudio de la obra de Bertolt Brecht —desde su exilio de Alemania a partir de 1933— y que con su *Diario de trabajo* busca exponer la guerra a través de una obra visual y escrita como una toma de posición. En este caso es pertinente hacer un paralelismo entre lo que plantea el autor y el trabajo del GEU, dado que significó una toma de posición intelectual, ética y política a través del medio audiovisual, y que esa *oposición* a unas condiciones urbanas que no eran cuestionadas públicamente implicaba una *toma de posición* en ese momento.

Respecto de la toma de posición dice Didi-Huberman:

Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta. Para saber hay que saber lo que se quiere, pero, también, hay que saber dónde se sitúan nuestro no-saber, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes, por lo tanto. Para saber hay que contar con dos resistencias por lo menos, dos significados de la palabra *resistencia*: la que dicta nuestra voluntad filosófica o política de romper las barreras de la opinión (es la resistencia que dice *no* a esto, *sí* a aquello) pero, asimismo, la que dicta nuestra propensión psíquica a erigir otras barreras en el acceso siempre peligroso al sentido profundo de nuestro deseo de saber (es la resistencia que ya no sabe muy bien lo que consiente ni a lo que quiere renunciar).

Para saber hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. [...] Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es *acercamiento* tanto como *separación*: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final.³⁸

36. Mitchell, *Teoría de la imagen*, 65.

37. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado libros, 2013).

38. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 9-10.

Hay en las palabras de Didi-Huberman una aplicabilidad que, en muchos aspectos, habla de la toma de postura crítica que asumió el GEU frente a una realidad que debía ser cambiada. Para esta toma de postura crítica el grupo decidió pararse en el terreno de utilizar las herramientas audiovisuales y comenzar a hablar de temas que aún no estaban presentes en la sociedad del momento, es decir, el GEU con su postura estaba invitando a los espectadores a tomar posición también. Para ello se apelaba a un mecanismo de extrañamiento del objeto —la ciudad, el patrimonio— pero a su vez de acercamiento a través de la imagen que reflejaba la instantánea del momento, la cotidianidad que todo espectador podía reconocer.

Entonces, en este mecanismo de alejamiento y acercamiento se hacía explícito el hecho de que se estaba afectando algo que es patrimonio de todos y que tiene que ver con la historia colectiva, así como Brecht en su *Diario* busca distanciar al observador por extrañamiento del objeto:

El distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de *mirada crítica* sobre la historia: «La finalidad del *efecto distanciator* consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos». Ahora bien, este conocimiento adviene en una percepción de las diferencias que hace posible el montaje. No se deduce, sino que surge más bien en «la sorpresa que sentimos frente al comportamiento de nuestros semejantes y que, a menudo, se adueña también de nosotros frente a nuestro propio comportamiento».

Este elemento de sorpresa es fundamental. Da a la otra faceta del distanciamiento, allí donde conocimiento rima con inevidencia y con extrañeza: «Distanciar un proceso o un carácter es, primero, simplemente quitarle a ese proceso o a ese carácter todo lo que tiene de evidente, de conocido, de patente, y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad». ¿Por qué este asombro, por qué esta *imprevisibilidad* del efecto crítico? Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes [...] *Distanciar* es *demonstrar* mostrando las relaciones de cosas mostradas juntas

y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa. Pero, de resultas, este conocimiento por el montaje también será *conocimiento por la extrañeza*.³⁹

Este efecto buscado en el espectador no es simplemente para provocar su conciencia crítica sino también para disparar otras relaciones posibles: «El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. Se trata, a partir de este cuestionamiento, de *recomponer la imaginación de otras relaciones posibles* en la inmanencia misma de esta realidad».⁴⁰

El GEU se planta frente a una realidad de pérdida de la *memoria colectiva* a través de las demoliciones, con la cual eran críticos. A partir de esto, su respuesta a esa realidad que consideraban adversa era hacer un montaje (temporal como dice Didi-Huberman) con el audiovisual que mostrara esa realidad mediante el contraste de imágenes: pasado y presente, edificios y ruinas, vacíos urbanos y calles llenas de gente, música con contrastes como la de Piazzolla, música evocativa de una identidad, todo sintetizado en una sola composición que utilizaba estas herramientas para conmover al espectador. La pérdida de la memoria en la demolición de edificios se daba (¿se da?) de forma imperceptible. El GEU buscó cuestionar esa realidad con la realización del audiovisual, moverle el piso al espectador para que asumiera un rol activo y tomara partido en el problema.

A su vez, el audiovisual muestra la postura frente a la historia del GEU que se relaciona con la Escuela de los Annales en tanto es una lectura desde el presente, en la que el historiador asume su posición histórica contemporánea en la interpretación que hace. En este sentido, Didi-Huberman nos dice respecto del montaje y la historia:

El montaje no es pues, según Benjamin —y a diferencia de lo que deja pensar Ernst Bloch, por ejemplo—, la propiedad estilística o el método exclusivo de nuestra modernidad. Procede, generalmente, de toda manera filosófica de remontar la historia, ya se trate de una «remontada» hacia el origen (como en el caso del drama barroco alemán) o de un «remontaje» de lo contem-

39. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 63-64.

40. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 66.

poráneo (como en el caso de *Calle de sentido único*). Una manera «filosófica»: otra manera de nombrar aquí la *dialéctica*. Ya que la dialéctica y el montaje son indisolubles en esta reconstrucción del historicismo. La dialéctica, afirma Benjamin, es el «testigo del origen» en tanto que «todo acontecimiento histórico considerado más allá de la simple crónica exige ser conocido en una doble óptica [...], por una parte, como una restauración, una restitución, por otra parte, como algo que por ello mismo está inacabado, siempre abierto»; una manera de *desmontar* cada momento de la historia *remontando*, fuera de los «hechos constatados», hacia lo que «ataña a su pre- y post- historia [...] Una manera de decir que no construiremos un saber histórico filosóficamente digno de ese nombre más que exponiendo, además de los relatos y los flujos, además de las singularidades de los acontecimientos, las *heterocronías* (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de heterogeneidad) o las *anacronías* (usemos esta palabra si queremos subrayar su efecto de anamnesia) de los elementos que componen cada momento de la historia [...] El montaje es una *explosión de anacronías* porque precisamente procede como una *explosión de la cronología*. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas.⁴¹

El rol del audiovisual en el GEU tenía un sentido poético y pedagógico al mismo tiempo. Por su cercanía a una puesta en escena cercana a la *instalación* o la *performance* artística, en este sentido, el espectador que asistía al audiovisual se encontraba en una condición de ilustrarse a través de lo poético, tal y como explica este nexo Didi-Huberman en la poesía de Brecht:

La poesía transmitía, por lo tanto, según Bertolt Brecht, *emociones* para *hacer pensar*, incluso para hacer actuar, y no para hacer soñar, dormir o para replegarse fuera del mundo histórico. La poesía, para ello, debe renunciar a los ritmos runruneantes a fin de *despertar a su lector* como se despierta a un niño abriéndole al mundo: enseñándole algo. Esta sería su primera tarea pedagógica. Una manera de presentar también su tenor político, por la verdad que encierra el hecho de que los niños, ya que encarnan el futuro, constituyen la apuesta por excelencia de todos los conflictos y de todas las transformaciones históricas [...] La pedagogía es, según

41. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 120-123.

dicen, el arte de forjar las almas de nuestros niños, de desarrollar su saber, sus discursos, sus valores, incluso sus sensaciones. Por lo tanto, es, fatalmente, un campo de batalla en el que las potencias de sometimiento y las de liberación no dejan de entrar en conflicto [...] ¿Pedagogía? El arte de «aprender a ver abismos allí donde hay lugares comunes», según la expresión de Karl Kraus. Es aprender a ver todas las cosas bajo la perspectiva del conflicto, de la transformación, de la separación, de la alteración. Es también, en opinión de Bertolt Brecht, el arte de transformar y de multiplicar sus propios medios para saber algo del mundo y actuar sobre él.⁴²

El hecho de que el GEU expusiera los audiovisuales de igual forma en un congreso de arquitectura, un centro cultural o una escuela primaria habla de la universalidad de los temas tratados pero también significó el puntapié para que la toma de partido y el debate público sobre algunos procesos urbanos se mantuvieran vigentes hasta nuestros días.

42. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 177-187.

Fuente de las imágenes

1. *Fernando Giordano, Gustavo Leal, Andrés Mazzini, Montevideo y el Grupo de Estudios Urbanos. La reivindicación de la ciudad (Montevideo: FADU-Udelar, Ediciones MCV, 2014), 18.*
2. *Archivo GEU, IHA.*
3. *Fernando Giordano, Gustavo Leal, Andrés Mazzini, Montevideo y el Grupo de Estudios Urbanos. La reivindicación de la ciudad (Montevideo: FADU-Udelar, Ediciones MCV, 2014), C-14-2.*
4. *Archivo GEU, IHA.*
5. *Fernando Giordano, Gustavo Leal, Andrés Mazzini, Montevideo y el Grupo de Estudios Urbanos. La reivindicación de la ciudad (Montevideo: FADU-Udelar, Ediciones MCV, 2014), C-11-1, B-2.*
6. *GEU, Una ciudad sin memoria (Montevideo: EBO, 1983), 12, 64-65, 75.*
7. *GEU, Una ciudad sin memoria (Montevideo: EBO, 1983), 23, 31, 40, 45.*
8. *Fernando Giordano, Gustavo Leal, Andrés Mazzini, Montevideo y el Grupo de Estudios Urbanos. La reivindicación de la ciudad (Montevideo: FADU-Udelar, Ediciones MCV, 2014), C-1.*