

VITRUVIA

REVISTA DEL IH / FADU / UDELAR
AÑO 08 / NÚMERO 07 / DICIEMBRE DE 2021

B

7

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



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

© IH - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2021, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

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

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alonso / Martín Cobas / Emilio Nisivoccia /

Tatiana Rimbaud / Elina Rodríguez / Martín Tarallo

EVALUADORES

Ernesto Beretta / Antonio del Castillo / Wilson Fernando González Demuro /

Paula Durán / Ariadna Islas / Andrés Mazzini / Jorge Nudelman /

Anibal Parodi / Magali Pastorino / Marcelo Pérez Sánchez / Felipe Reyno /

Mariella Russi / Ernesto Sposito

CORRECCIÓN

Rosanna Peveroni

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos y Lucía Stagnaro

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

Diseños para alfombras, Joseph Carré.

Archivo del IH. IHA.D.002802 a D.002811.

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, Belén Acuña, Mathías Giménez

ORDEN EGRESADOS

Patricia Petit, Teresa Buroni, Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA (IH)

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán, Alicia Torres, Magdalena
Sprechmann, Soledad Cebey,
Denize Entz, María Clara Sala

INTEGRANTES DEL IH

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Martín Cobas,
Jorge Nudelman, William Rey

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Mónica Farkas, Mary Méndez,
Emilio Nisivoccia, Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Laura Cesio, Paula Durán,
Alejandro Ferraz, Mauricio García, Santiago
Medero, Carolina Tobler, Alicia Torres

ASISTENTES

Mariana Alberti, Laura Alonso, Sabina Arigón,
Magela Bielli, Gonzalo Bustillo, Pablo Canén,
Martín Fernández, Paula Gatti, Leonardo
Gómez, Miriam Hojman, Christian Kutscher,
Álvaro Marques, Andrea Sellanes, Jorge
Sierra, Mauricio Sterla, Horacio Todeschini.

AYUDANTES

Virginia Cavallaro, Soledad Cebey, Mauricio Cerri,
Betiana Cuadra, Alberto de Austria, Daniela
Fernández, Magdalena Fernández, Cecilia
Hernández, Lucía Martinotti, Juan Montans,
Washington Morales, Pablo Muñoz, Daniela
Olivares, Nadia Ostraujov, Fabiana Oteiza, Lorena
Patiño, Magdalena Peña, Tatiana Rimbaud,
Elina Rodríguez, Marcelo Roux, Magdalena
Sprechmann, Florencia Streccia, Martín Tarallo,
Eliana Torterolo, Mariana Ures, Alejandro Varela.

PASANTES

Agustina Melitón

COLABORADORES HONORARIOS

María Clara Sala

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

ALICIA TORRES CORRAL

17

VIVIENDO SOLA_S EN LA ERA DEL ANTROPOCENO: DE LA ESCUADRA Y EL CARTABÓN

ATXU AMANN ALCOCER

27

INTERSECCIONES CULTURALES

Planos desconocidos del segundo Cabildo de Montevideo.

RAMÓN GUTIÉRREZ Y WILLIAM REY ASHFIELD

45

EL PARK-WAY DE MAURICIO CRAVOTTO COMO SÍNTESIS ENTRE NATURALEZA Y ARTIFICIO

FABIANA OTEIZA

61

JUAN GIURIA

Un abordaje historiográfico

JORGE SIERRA

85



**VISITAS RECIENTES
A LA ARQUITECTURA MODERNA URUGUAYA**

MAURICIO GARCÍA DALMAS

107



¿A QUIÉN LE IMPORTA LA CIUDAD?

El Grupo de Estudios Urbanos 1980–1985

GERMÁN DÍAZ

131



LA (ARQUITECTURA) DEL 30

Consideraciones alrededor del concurso
para el estadio del Club Nacional de Football

TATIANA RIMBAUD

150

DOSSIER

Estadio Centenario. Juan Scasso

197

RESEÑAS

PRÓLOGO

El número siete posee connotaciones mágicas. Desde la Antigüedad se lo relacionó con la estructura del cosmos, la perfección de la naturaleza, la idea de belleza. Un paseo rápido por la web nos remite a Pitágoras, para quien el siete era el «número cósmico», el número perfecto compuesto por el tres del cielo y el cuatro de la tierra; y, una y otra vez, a Hipócrates: «El número siete, por sus virtudes ocultas, tiende a realizar todas las cosas; es el dispensador de la vida y fuente de todos los cambios, pues incluso la Luna cambia de fase cada siete días: este número influye en todos los seres sublimes».

La séptima Vitruvia no ambiciona influir en todos los seres sublimes, pero sí ser el punto de inflexión hacia una nueva fase cuya cara visible es la diversidad de sus contenidos, mientras que en su cara oculta se agitan ideas y proyectos de compleja pero no imposible concreción en el futuro cercano.

Las innovaciones de este número se enmarcan en el proceso de transformación de la estructura docente implementado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, y su efecto más inmediato es que este ejemplar haya sido editado por el Instituto de Historia (IH), ya no Instituto de Historia de la Arquitectura. El cambio de denominación obedece a la incorporación de otras ramas de la historia a las actividades de enseñanza, investigación y extensión que en él se desarrollan y a su nueva organización en tres departamentos: de Historia de la Arquitectura, de Historia del Paisaje y de Historia y Estudios del Diseño.

A pesar de las dificultades impuestas por la pandemia que no cesa, la revista fue capaz de reconvertirse en una publicación diversa y plural: se renovó su Consejo Editorial y pasó a estar integrado por docentes de los tres departamentos, se abrió la convocatoria a articulistas externos al instituto y, en procura de mejorar su posicionamiento en los estándares de arbitraje, los artículos presentados fueron evaluados mediante el sistema por pares en doble ciego. Sin embargo, una cuestión permanece in-cambiada: su financiación. Los recursos monetarios continúan siendo mayoritariamente aportados por docentes del instituto en régimen de dedicación total, y los docentes que integran el Consejo Editorial hacen su trabajo de manera honoraria. Vitruvia no es, pues, un milagro. Es el resultado de la generosidad y el esfuerzo de un grupo de docentes universitarios convencidos de que la generación de conocimiento riguroso, crítico e independiente es el principal objetivo de la Universidad pública y laica.

Este número se integra con siete artículos, un dossier documental y cinco reseñas bibliográficas. Uno de los siete artículos fue escrito por invitación, y cinco de los seis restantes están directamente vinculados a trabajos de cursos y tesis de maestría. Aunque el dossier suele dedicarse a la divulgación de documentos pertenecientes al Centro Documental del IH, en esta ocasión refiere a un folleto perteneciente al fondo documental de la Fundación Cravotto. Por último, las cinco reseñas bibliográficas se duplicaron, imprevistamente, en otras cinco enmarcadas en uno de los artículos.

A primera vista, el índice presenta un repertorio de contenidos muy diversos. Sin embargo, a medida que se avanza en la lectura de la revista puede detectarse la existencia de un conjunto de nudos temáticos –previsible pero no proyectado– que liga a los artículos y las reseñas bibliográficas entre sí.

Dos artículos y dos reseñas bibliográficas abordan la relación entre los seres humanos y el mundo, entre cultura y naturaleza. El desplazamiento del término «naturaleza» por el de «Antropoceno» como clave para pensar el presente –ya no el futuro–, y la perspectiva de un mundo poshumano, interpelan a las personas –y en particular a los arquitectos– a imaginar otros modos de habitar el planeta. Las apocalípticas angustias contemporáneas frente a un mundo que cada día nos recuerda su capacidad de

aniquilarnos potencian el extrañamiento con el posicionamiento moderno y activo respecto de la relación hombre-ecúmeno, teorizado hace apenas noventa años por Mauricio Cravotto, y con su fe en la arquitectura paisajista, el arte que, asociado a la «urbanística» y a la planificación territorial, sería capaz de «elevar el alma colectiva» y alcanzar el bienestar social mediante la «invención del paisaje artístico».

En el nudo historiográfico convergen una reseña bibliográfica referida a la historiografía de la historia del diseño en América Latina y dos investigaciones breves centradas en la historiografía de la arquitectura nacional. Estas últimas analizan un libro publicado en 1955 que fue el primero en documentar exhaustivamente la arquitectura de los siglos XVIII y XIX «en el Uruguay» y la nutrida producción de publicaciones acerca de la arquitectura moderna uruguaya entre 2010 y 2020; y, en conjunto, permiten reconstruir el proceso de profesionalización de la investigación en historia de la arquitectura y la incidencia que tuvieron en su concreción el Instituto de Historia de la Arquitectura a partir de la década de 1950 y los cursos de posgrado en los últimos veinte años.

La reflexión acerca de las implicancias de la arquitectura en la construcción de la identidad colectiva anuda dos trabajos instalados en momentos históricos distantes cincuenta años entre sí, caracterizados por sus institucionalidades antagónicas. Uno se centra en la propia arquitectura y en su capacidad para monumentalizar el imaginario de la identidad y la unidad nacional en torno al espectáculo del fútbol en el Uruguay democrático y optimista del Centenario; el otro, en la capacidad de un instrumento de comunicación visual específico para promover la valoración colectiva de la arquitectura y de la ciudad como patrimonio histórico y cultural en el contexto de fractura social instaurado por la última dictadura militar.

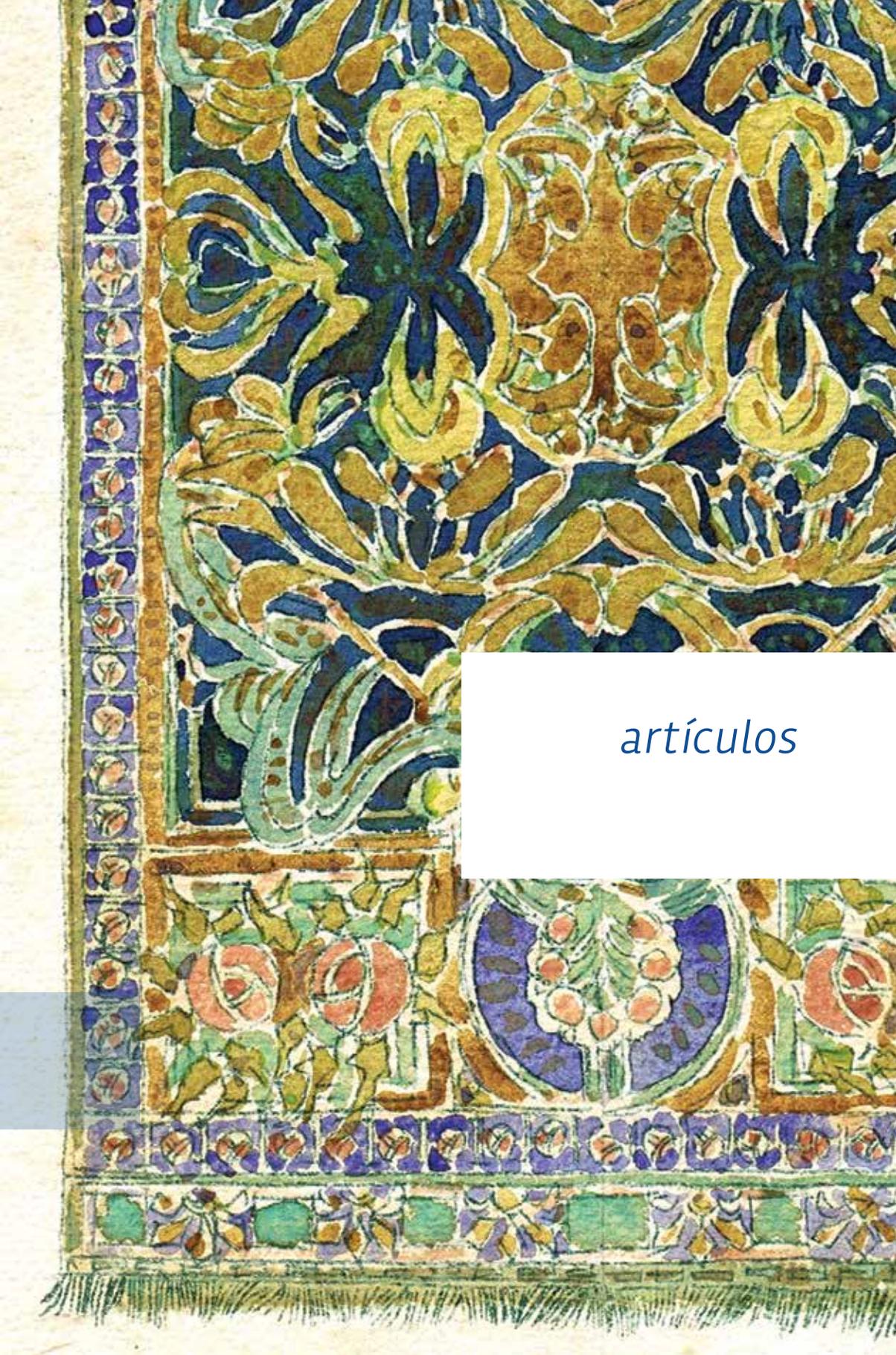
Al nudo documental se ligan el dossier, un artículo escrito a partir del hallazgo de los planos originales del segundo Cabildo de Montevideo que permitió a sus autores ahondar en sus anteriores investigaciones acerca del persistente dominio de la cultura barroca en la arquitectura colonial de Montevideo durante el siglo XVIII, y la reseña del manual de la ETSAB, un intento de archivo que registra la actividad académica de la escuela durante los dos años anteriores a la pandemia.

Finalmente, las relaciones entre arquitectura y política contextualizan explícitamente la mayoría de los artículos y, en particular, la reseña bibliográfica que reflexiona acerca de la mutua transferencia de conocimientos entre la Universidad y los ámbitos de gobierno a partir de las experiencias concretas de dos académicos en el ejercicio directo de cargos políticos en la administración municipal.

No son estos cinco nudos temáticos los únicos que enlazan la trama de la séptima Vitruvia. De cada artículo y de cada reseña bibliográfica parten numerosos hilos que, con grados de tensión diversos, se ligan a esos y a otros nudos menos evidentes; hilos argumentales y también hilos humanos que conectan a través del tiempo y del espacio a las personas que en ellos se nombran por distintos motivos.

Por lo tanto, queda hecha la invitación a que cada lector construya su propia trama y, por qué no, a participar con un artículo en la octava Vitruvia.

ALICIA TORRES CORRAL



artículos

VIVIENDO SOLA_S

EN LA ERA DEL ANTROPOCENO: DE LA ESCUADRA Y EL CARTABÓN

ATXU AMANN ALCOCER

*Lo supe siempre. No hay nadie que aguante la libertad ajena;
a nadie le gusta vivir con una persona libre. Si eres libre,
ese es el precio que tienes que pagar: la soledad.*

Chavela Vargas

Cuando cursaba la carrera en la Escuela de Arquitectura de Madrid, recuerdo haber leído que Wladimir Kandinsky siempre pintaba el mismo cuadro, y no entendía lo que quería decir; veía sus cuadros y todos me parecían absolutamente diferentes. Ahora, muchas décadas después, sigo sin comprender sus palabras y pienso que debí de haberlas interpretado mal; quizás siempre buscaba lo mismo en cada pintura, o quizás sentía lo mismo: un sentimiento de insatisfacción en su búsqueda de la abstracción. Su última obra, «Acuerdo recíproco», fue pintada en 1942 en París, donde residía tras haber huido de Alemania y donde murió el mismo año que la ciudad fue liberada de la ocupación nazi. Allí, desplazado, culminó un nuevo estilo, bastante polémico, de su producción geométrica, cósmica y quizás botánica.

Pues incluso sin comprender del todo, sí puedo decir que desde hace tiempo siento que siempre escribo el mismo texto. Da igual dónde se origine o el título que lo encabece; según se va desarrollando, va inclinándose hacia un punto en el que termina concluyendo del mismo modo. Entre medias, las palabras se suceden como brochazos mostrando los conceptos robados y las

referencias compartidas que van entretejiendo una red sobre la cual las ideas se posan y se relacionan de un modo aparentemente casual, pero descaradamente estratégico.

Suele ocurrir que los artículos, cuando superas con creces el medio siglo y no buscas indexaciones ni méritos académicos, sino que son la respuesta a amables invitaciones de colegas, tienen un carácter reflexivo y, lamentablemente para los lectores, comparan en voz alta las preocupaciones de alguien que suele estar lejos pero todavía viva (afortunadamente, eres libre para abandonar este texto aquí mismo).

Esta lejanía a menudo no es física sino mental. El distanciamiento, consciente o no, propio de la edad facilita un extrañamiento del mundo que amplía el campo de visión en el espacio y en el tiempo. Frente a la cercanía de la mirada en la que se insiste desde la Academia para acotar el ámbito de la investigación y facilitar un avance de conocimiento que suponga una novedad dentro de nuestro campo disciplinar, la recompensa por haber sobrevivido a la mediocridad, a la burocracia y a la estupidez de nuestro entorno es poder sobrevolar, tomando distancia para poder ver todo con cierta claridad.

Evidentemente este alejamiento requiere cierta agilidad, agudeza visual y, sobre todo, un buen grupo de acompañantes que faciliten las explicaciones de lo desconocido y lo irreconocible. Con casi todos ellos y ellas, muertos o vivos, entre los que se encuentran muy pocos profesionales de la arquitectura, compartimos tanto una capacidad de resistencia a un entorno humano hostil como el sentimiento de que «no estamos para nada contentas». Aunque personalmente estoy hartísima de aparecer siempre en los videos de internet como enfadada, creo que no hay justificación para el optimismo (*¡no estamos para nada contentos!, ¡no estamos para nada contentos!* como grito de no reconciliación citado por Isabelle Stengers).

Desde esta posición, desde fuera, abrumada por la incorporación de nuevos términos y de visiones muy enriquecedoras provenientes de otras disciplinas, he podido apreciar dos situaciones. En primer lugar, que en la actualidad, y como ya dijo el colectivo Supersudaca hace años, *el mundo de la arquitectura y la arquitectura del mundo cada vez están más distantes*; es más, no sólo no parecen compartir los mismos intereses, sino tampoco

el mismo lenguaje, lo cual dificulta mucho la comunicación. Por otro lado, aunque pueda parecer paradójico, también se percibe con claridad que las prácticas arquitectónicas han estado siempre vinculadas a las estrategias de poder que controlan los modos que tenemos de habitar en este planeta convirtiendo a nuestra arquitectura en un dispositivo.

En nuestro ámbito disciplinar, asumimos de forma natural la pervivencia de un discurso basado en distintas lógicas dualistas heredadas del pasado que sirvieron para construir el orden de las cosas y algunos de los paradigmas asumidos en nuestras escuelas, como el de la ciudad moderna. Como casi todos ya sabemos, la Historia en modo alguno es razonable, sino que es la razón la que es histórica. No vamos a detenernos ahora en exponer desde un enfoque de género una visión crítica de la Historia, pero tampoco podemos pasar por alto el presente como si no fuera una realidad perfectamente diseñada por unos mediante el sometimiento de los otros. Porque un enfoque de género precisamente lo que hace es desplazar la mirada desde la arquitectura como práctica productiva neutral hacia un modo de hacer que pone la sostenibilidad de la vida en el centro de nuestras acciones y desde luego reconoce abiertamente que la ideología y la arquitectura están íntimamente unidas, por lo que los estados de alerta son obligatorios ante la sospecha de intereses que desde hace demasiado tiempo están ligados al capitalismo.

La separación entre el interior y el exterior, la casa y la ciudad, lo privado y lo público, lo reproductivo y lo productivo, el esclavo y el propietario, no es sino una serie de algunas de las divisiones duales encadenadas por una lógica que atraviesan distintas categorías y que terminan en la dualidad mujer y hombre. La construcción de la casa como prisión para más de la mitad de la población humana no parece una cuestión menor y, desde luego, ni la arquitectura está la margen de ello, ni es un tema del pasado: no hace falta reproducir los titulares y las imágenes de estos días de Afganistán, y de estos últimos años también (¡qué afortunadas somos al vivir en un país laico!, ¡qué afortunadas al ser abiertamente ateas!).

En efecto, desde esta mirada extrañada —como de extraterrestre, les digo yo a mis alumnos— todos los temas nos afectan y van apareciendo como fotografías desde el satélite en un paisaje

continuo de distintos fragmentos muy distintos que van interactuando y a veces resuenan y a veces te perforan, como cuando viajas en avión y entiendes el planeta y sigues sin comprender las fronteras. A estas alturas, sin haber comenzado todavía a desarrollar el tema que nos ocupa, muchos ya habrán pensado que las abuelas siempre estamos contando la misma historia, la de la guerra; aquí en España, al menos, es así: la guerra civil, que dividió nuestro estado en dos partes que todavía no han logrado fundirse, ha ocupado y ocupa las mentes de los que vivieron ese horror. Pero es que ahora es peor; como señala Bruno Latour, existe otra guerra por encima de la que libran los estados, las clases y los géneros: la «guerra de los mundos», en la que nuestro planeta se vuelve violentamente contra nosotros, bajo la forma de lo que durante mucho tiempo hemos denominado «desastres naturales» como si nada. Ya no es sólo que los humanos estemos destruyendo la Tierra; ahora nos damos cuenta de que también la Tierra puede destruirnos. Ya no se trata de «cuidar el planeta» no usando lejía, reciclando material, separando la basura y no tirando cigarrillos encendidos en el bosque ni bolsas de plástico en las playas. Nuestro planeta lleva tiempo demostrando que tiene capacidad de respuesta, y las consecuencias del desarrollo descontrolado en el clima ya son irreversibles. Como dice Stengers, *mientras nosotros nos embarcamos en nuestras disputas intersubjetivas (económicas, militares, simbólicas, territoriales y de género), perdemos de vista que el planeta entero, con todos sus «objetos» (tornados, inundaciones, pandemias), comienza a atacarnos por la espalda.*

Y aquí nos encontramos, en medio de la quinta ola de la pandemia de la covid-19, a cuarenta grados centígrados, escribiendo, con la mascarilla en el brazo por si se acerca un humano, a cien metros de la orilla de lo que aquí en España se llama el Mar Menor. Se trata de uno de los mayores lagos de Europa, con una pequeña salida al Mediterráneo, que se encuentra en un proceso de eutrofización (exceso de nutrientes por contaminación que dispara el crecimiento de organismos que consumen el oxígeno) en el que el fenómeno de anoxia hace que los peces literalmente salten a la arena para intentar respirar, y allí mueran. Este paisaje terrible de cadáveres, este sentimiento de impotencia y tristeza no se percibe desde lejos. Esta es la doble escala que obligatoriamente manejamos como arquitectas y que nos obliga a usar lentes

bifocales. En efecto, como sostiene Latour, no se puede mirar para otro lado porque no hay donde esconderse: «Por espantosa que fuese la historia, la geohistoria será probablemente peor, dado que hasta ahora había permanecido en segundo plano; el paisaje que había servido de marco a todos los conflictos humanos acaba de unirse a la lucha».¹

Desde lejos o desde cerca, desde dentro o desde fuera, el mundo nos interpela y cada vez es más urgente buscar un «desplazamiento» dentro de nuestras prácticas arquitectónicas para subvertir las lógicas heredadas y ensayar otros modos de habitar la Tierra. La imaginación radical no puede quedarse en los trazados geométricos de las ciudades y en los rascacielos más altos jamás realizados, sino en la emergencia de proyectos y teorías que se posicionan contra los discursos hegemónicos y exploran nuevas narrativas más atentas a un paisaje posthumano, transhumano, antihumano... apocalíptico.

Según Michel Foucault, lo que anuncia el *dictum* nietzscheano *Gott ist tot!* es el fin de su asesino: *la muerte de Dios y el último hombre han partido unidos: ¿acaso no es el último hombre el que anuncia que ha matado a Dios, colocando así su lenguaje, su pensamiento, su risa, en el espacio de Dios y cuya existencia implica la libertad y la decisión de este asesinato?*

Después de los excesos y de las contradicciones a las que condujeron los diferentes humanismos que caracterizaron a la Modernidad, tanto ilustrada como tardía, el pensamiento contemporáneo no sólo se encuentra en un pesimismo justificado respecto de las potencialidades emancipadoras de la racionalidad autónoma y crítica que caracterizó a esa época: el pesimismo actual reniega del ser humano como valor y como ideal. La conclusión es nítida: la cultura humanista ha fracasado, el potencial bárbaro de la civilización está creciendo más cada día y se abre el camino a una era no antropocéntrica.

En términos generales, el posthumanismo es un concepto ambiguo, usado de manera plural en la primera década del siglo XXI porque, como dice Daniel Blanchard, *vivimos hoy en un mundo que «no se deja pensar» porque «nos quedamos sin palabras»: bien porque las que tenemos a disposición para referir nuestra realidad tienen ya significados prefijados por una lógica establecida, bien porque hay cosas para las que aún no tenemos nombres.*

1. B. Latour, *Cara a cara con el planeta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2017), 91.

En algunos casos, el desvío hacia la «técnica» encuentra acomodo y, junto a la disolución del humanismo, algunos que no aceptan el panorama, como Peter Sløterdijk, apoyan la manipulación genética de la descendencia como el camino para mejorar al ser humano. ¿A qué precio?

Como dice Lucía Gutiérrez, *el unicornio era tan raro que pasaba desapercibido, porque los ojos sólo ven lo que están acostumbrados a ver.*

En otros casos, palabras tan asumidas como «Naturaleza» se revelan, como señala Donna Haraway, «no aptas para pensar con» en el contexto actual de crisis ecosocial en el que, a partir de distintas causas antrópicas, se tienen consecuencias catastróficas y se usan términos como «Antropoceno» o «Capitaloceno» para designar una era en la que la acción del ser humano trastoca el planeta. El término Antropoceno es fundamental y está encima de la mesa para acercarnos al fin del mundo. El Antropoceno es esta dimensión geológica por la que los procesos humanos de la Tierra se han transmutado y han devenido una causa geológica debido a las repercusiones que tienen en el clima y la biodiversidad tanto por la rápida acumulación de gases de efecto de invernadero como por los daños irreversibles ocasionados por el consumo excesivo de recursos naturales.

Las denominaciones Occidentaloceno y Capitaloceno aparecen cuando se asume que somos los occidentales y un determinado sistema económico los responsables de haber traspasado los límites biogeofísicos del planeta.

No nos corresponde como arquitectas y arquitectos debatir sobre si se puede usar estos vocablos para definir una nueva época geológica; basta con dejar de comportarnos como avestruces, abandonar el negacionismo colectivo y corporativo —como si no fuera con nosotros—, asumir que el final del mundo ya está aquí y preguntarnos cuál es la dimensión arquitectónica de las distintas visiones apocalípticas.

La aparición del concepto de Antropoceno nos obliga a examinar y explicar cómo las sociedades humanas hemos podido provocar cambios de tal magnitud en el *modus operandi* del planeta y cuál es el impacto diferenciado de cada una de ellas en el mundo. Las ciencias humanas, sociales o tecnológicas con un marcado carácter antropocéntrico, como la nuestra, tendremos que plantear un giro radical y suministrar instrumentos para

construir nuevas prácticas que respondan a los problemas planteados en esta nueva era.

Para empezar, como señalan Déborah Danowsky y Eduardo Viveiros de Castro, debemos pensar si estamos hablando del fin del mundo o del fin de la humanidad.

En cualquier caso, llevamos 2.205 palabras y no hemos comenzado con el contenido que sugiere el título de este artículo; esta situación también es muy de nuestro ámbito: nos perdemos paseando con Dimitris Pikionis y nos detenemos en el tiempo hablando entre cuatro paredes.

Aunque pensemos —y yo así lo siento— que la extinción de la humanidad es un proceso que ya está en marcha y seamos conscientes de que estamos en la época de la gran aceleración, todavía queda un rato desde nuestra escala humana para que esta se produzca. Mientras, y esto es muy de madre, podemos ir haciendo algunas cosas que, aunque no vayan a arreglar un mundo sin solución, sí puedan provocar una cuenta atrás menos dramática, tal y como hemos podido observar en esos meses de confinamiento que han mostrado un entorno natural resiliente y sorprendente sin humanos. Asumir esta situación no me incluye en el grupo de voluntaristas de la extinción y, por supuesto, me aleja de los ecofascistas que quieren reequilibrar el planeta mediante la muerte de varios millones de humanos (un poco lo que ya está ocurriendo). Por ahora, soy vegetariana y el mayor de mis cuatro hijos ya ha decidido no reproducirse: no cabemos tantas vacas ni tantos humanos.

Tampoco pienso en las arquitecturas del fin del mundo desde la resistencia, como estas edificaciones tan absolutamente espantosas para billonarios que se encuentran en Kansas (<https://survivalcondo.com/>), ni en ningún otro tipo de estrategia edificatoria de carácter excepcionalista humano que pase por ocupar algún otro territorio de la galaxia con el mismo sentimiento de dominio de todo lo que nos encontremos al llegar en nombre del bien común: ¿común de quién? (todo el mundo sabe que Sir Norman Foster tiene una parte de la oficina destinada a proyectos en Marte desde hace tiempo).

Las prácticas arquitectónicas de las que ahora quiero hablar son de mediación *entre zonas de contacto pluriversal*, robando estas palabras a Uriel Fogué, quien se las apuntó de la voz de Marisol de la Cadena. A mí también me cuesta a veces entenderme, pero hay

que esforzarse y salir de la zona de confort para poder aceptar que la arquitectura despliega relaciones cosmopolíticas que posibilitan ser *seres con*.

Me explico: obligada por el título de «Viviendo solas», Chavela Vargas ha comenzado el texto introduciendo posiblemente el término más importante para muchas y muchos en las últimas décadas del siglo XX: la libertad. Ahora la libertad ha de ser obligadamente, y por primera vez, la libertad de todos, todas y todes; la libertad de los humanos y los no humanos para vivir y para morir.

Cuando se ha nacido mujer y el imaginario asociado a dicho dato ha sido el de la familia que a su vez está ligado a una casa, la palabra «libertad» remite a la ficción de vivir sola. Es cierto que después de los grandes temas mencionados parece difícil llamar la atención sobre la soledad deseada, pero plantear esta situación afecta a muchas variables interconectadas. Al igual que en otras disciplinas, desde la arquitectura en ocasiones emergen proyectos capaces de revelar otros mundos posibles que pasan desapercibidos: son estrategias arquitectónicas menores que habilidosamente desnaturalizan los hábitos, rompen los límites construidos y ocupan los espacios-tiempos intermedios.

Hoy en día, la forma de vivir los espacios construidos está experimentando una transformación radical tanto en el ámbito doméstico como en el entorno urbano que tiene sus orígenes en las transformaciones sociales, de género y tecnológicas del siglo pasado. La posibilidad de vivir solo abre numerosos desafíos socioespaciales que van desde el conocimiento de este estilo de vida y sus matices hasta las necesidades urbanas y espaciales de su arquitectura.

A las dualidades ya cuestionadas previamente que culminaban en mujer/hombre se unen otras dentro del mismo discurso: trabajo/ocio, material/digital, natural/artificial, centro/periferia y temporal/permanente, todas ellas con un fuerte impacto en nuestra disciplina. Especialmente relevante es la dualidad no humano/humano en relación al tema que nos ocupa.

La realidad demográfica de los países occidentales muestra, en décadas recientes, un aumento exponencial de personas que viven solas. Sólo en Europa, el aumento de la población que habita en viviendas unipersonales ha pasado de 15% en 1960 a 34,6% en 2019, convirtiéndose en la solución más común en los grandes centros urbanos, superando a las viviendas ocupadas por familias tradicionales.

Según los estudios de tendencias, vivir solo es una forma de vida cada vez más deseada tanto temporal como permanentemente. De hecho, la proliferación de este estilo de vida puede reflejar el desarrollo de una sociedad en relación con el ejercicio de la libertad individual, la emancipación y la autonomía.

Evidentemente, las temporalidades y las organizaciones domésticas comenzaron a ser profundamente modificadas por las transformaciones de género de finales del siglo XX. La inclusión de las mujeres como miembros activos de la sociedad en el mercado laboral, así como su ruptura con el imaginario del ama de casa, ha favorecido que las temporalidades domésticas se extiendan a la ciudad con nuevas posibilidades, nuevos horarios y nuevas prácticas domésticas.

De esta forma, aunque la arquitectura de la casa aún refleja las tipologías de la familia burguesa, con una división espacial ligada a las funciones de sus habitantes dentro de un imaginario jerárquico y machista, la domesticidad se expande por la ciudad colonizando lugares antes cerrados a las mujeres o inexistentes.

Por otra parte, internet —sin tiempo ni ganas para entrar en la crítica y el control de los señores del aire— aumenta la domesticidad en otros ámbitos y facilita tanto la formación y el trabajo como el ocio, la comunicación y la satisfacción de los afectos.

Mientras las empresas parecen casi elogiar este estilo de vida emergente, ya que mantienen un nivel casi de absoluto monopolio de los elementos necesarios para hacer de vivir solo un estilo de vida digno, la arquitectura, el urbanismo y la regulación de ambos se hna de enfrentar a un nuevo paradigma que implica un cuestionamiento radical de todos sus modelos establecidos, tanto a nivel funcional y relacional como desde el punto de vista legislativo, en relación a la propiedad horizontal. Frente a ratoneras en barrios gentrificados con un gimnasio compartido, se puede aspirar a regular el proyecto de comunidades de habitantes que comparten espacios, tiempos y cuidados.

Las posibilidades que abre la decisión de vivir solas y solos nos fuerzan como arquitectos a intentar discernir en el presente lo que puede producir algo que quizás haga futuro: una buena vida y una buena muerte. Como dice Stengers, *el pragmatismo es el cuidado de los posibles*: todos vamos a morir, pero parece que no queremos mirar hacia ello; muy posiblemente muramos solos y

solas: cuidar esa soledad, deseada o no, es pragmatismo. ¿Es vivir sola una práctica divergente en el interior de los espacios lisos y neutralizados del capitalismo?

Digamos, para ir concluyendo, que vivir solos es un oxímoron según lo dicho anteriormente. Aunque vivamos alejados de otros humanos, queramos o no, somos *seres con*; somos seres que coevolucionamos con el resto de entes no humanos que habitan con nosotros en casa y en la ciudad. De hecho, desde esta visión, la casa y la ciudad, el territorio en general, no se ocupa, sino que es otro ente más; la arquitectura media entre todos ellos estableciendo distintas relaciones que no se basan en el consumo, en la cosificación de la Naturaleza ni en el sometimiento de otros, sino en la negociación y la conversación con todos. Menos simpatía humana y más empatía no humana; o simplemente: menos simpatía y más empatía, que tiene que ver realmente con los cuidados y no con la buena educación y el fachadismo. Afirmar y visibilizar la existencia de las solas y los solos es un asunto político; es un asunto cosmopolítico. No se trata de «politizar» las minorías, sino de afirmar que para muchas minorías en nuestro mundo existir significa tener que resistir. No hablo solamente de los humanos, ni siquiera de las mujeres afganas; hablo como arquitecta, como mujer, como madre, como terrestre, porque es mi responsabilidad dar voz y visibilidad a los peces sin oxígeno del Mar Menor, a las vías ahora asfaltadas, a la pena de muerte, a los pendientes en las orejas de las recién nacidas, a las licencias de armas, a las abejas fumigadas, a las facturas abusivas de las compañías eléctricas, a los perros domesticados comprados y abandonados esperando la inyección letal, a los que sufren los comentarios de los curas contra la homosexualidad, a los cerdos comidos sin su permiso, a los toros que mueren en el ruedo sin su permiso, a las hipotecas de 35 años, al elefante que mató el rey de España sin su permiso, a la bicicleta que no tienes, a los que carecen de contratos legales de trabajo, a las calles oscuras por donde no puedes pasear sola, al semáforo que no da tiempo a cruzar, al nombre del fascista en la calle de al lado, a las religiones que maltratan y esclavizan a las mujeres, a las clases magistrales en las escuelas de arquitectura que niegan el Antropoceno, a las torturas en las cárceles, a la escuadra y el cartabón.

Chavela, estabas equivocada: la soledad no es el precio de la libertad, sino la recompensa.

INTERSECCIONES CULTURALES

Planos desconocidos del segundo cabildo de Montevideo

RAMÓN GUTIÉRREZ

WILLIAM REY ASHFIELD

A través de ciertas obras y de su evolución temporal, es posible percibir cambios en la disciplina arquitectónica que no necesariamente acompañan las transformaciones culturales y sociales más notables de su momento histórico. Muchas arquitecturas se han adelantado a sus tiempos, mientras otras no han coincidido con el momento cultural en que han surgido, lo que muchas veces es leído como manifestaciones de atraso.

Sin embargo, es necesario entender la complejidad de determinados períodos que resultan ser espacios de intersección y de hibridación cultural entre momentos históricos diferentes. Si el siglo XVIII ha sido entendido tantas veces como el verdadero inicio de la revolución moderna, debemos reconocer que aquella centuria todavía heredaba una importante carga de la tradición barroca, al tiempo que abría sus puertas a una revolución de ideas nuevas y desafiantes.

Este tipo de intersecciones, frecuentes en la historia de la arquitectura y del arte, exigen abordajes detenidos y procesos de análisis inclusivos. Si a esto sumamos la dimensión periférica de ciertos territorios alejados de los más potentes centros emisores de ideas, la dificultad planteada es todavía mayor. Este es el caso, precisamente, de buena parte de las manifestaciones artísticas del Montevideo colonial, ubicado en un proceso de transformaciones económicas, como la apertura de su puerto y la demanda de nuevas arquitecturas administrativas y militares. Tiempo de crecimiento y de cambios, pero también de permanencias en relación a

una cultura social que todavía tenía fuertes anclajes en el pasado, evidenciados en las particulares maneras de vivir la arquitectura de la ciudad.

El segundo edificio capitular de Montevideo

La evolución de la obra del segundo cabildo de Montevideo, que tan detalladamente estudiara Carlos Pérez Montero, hoy permite —a través de documentación muy recientemente encontrada— complementar el conocimiento de una de las obras centrales de la arquitectura civil de esta ciudad colonial.¹ Central por su significado institucional y central también por su impronta edilicia en el contexto urbano.

Como sabemos, para la aceptación formal de la ciudad dentro de la organización colonial era indispensable la imposición de un elemento tan instrumental como simbólico: el rollo de la justicia (picota). Pero, en paralelo, también era necesaria la integración del correspondiente cabildo, con vecinos que serían elegidos anualmente. Entre los siglos XII y XIV se generaron en España dos tipologías arquitectónicas que permitían identificar, plenamente, estos edificios capitulares: las torres y los palacios. Las primeras, más antiguas, formaban parte del sistema defensivo de la ciudad, mientras que los palacios se aproximaban a las tipologías habitacionales con reformas funcionales propias.² No faltaron casos en que los cabildos funcionaron en antiguos palacios o conventos reformados en el siglo XVIII, pero en el caso de Montevideo, sus primeras sedes capitulares «no pasaron de constituir modestísimos ranchos con paredes de terrón, adobe o en algún caso piedra bruta y techados con cuero y paja».³ Así, el cabildo funcionaría originariamente entre 1730 y 1734 en lo que fuera la casa de Pedro Gronardo, construida con adobes y cubierta de cueros, tal como lo estudiaran sucesivos investigadores, como J. Giuria o el citado C. Pérez Montero, entre otros. Eran duros comienzos que exponían, en forma cruda, una realidad urbana de muy pobre desarrollo. Con posterioridad a esos años, la sede sería itinerante entre las casas de los cabildantes, con las actividades más solemnes en la nave de la iglesia Matriz.

1. Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950).

2. Fernando Checa Goitia, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua. Quince mil años de expresión artística* (Madrid: Dossat, 1965).

3. Ricardo Álvarez Lenzi, «Los Cabildos en la Banda Oriental», en *Cabildos y Ayuntamientos en América*, coord. Ramón Gutiérrez (Ciudad de México: Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y Urbanismo, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1990), 129.

En 1737, los miembros del Ayuntamiento resolvieron construir una nueva sede para sus reuniones en el solar fundacional que se les había asignado, aunque para ello se destinaron recursos sumamente escasos, por lo que solicitaron la autorización de cobrar impuestos para financiar sus obras.

Los trabajos acompañaron la escasez de recursos y en 1743 el cabildo acordaba «acabar la casa de Ayuntamiento lo más breve que se pudiese» y comprometía al alcalde Sebastián Ribera en la necesaria prontitud de los trabajos, tal como lo señala Pérez Montero de acuerdo a sus fuentes.⁴ Hacia 1750, todo indica que los cabildantes tenían ya su sede propia y en funcionamiento. El edificio ocupaba entonces parte del predio ya asignado, pero quedaba un vacío en la esquina de las actuales calles Juan C. Gómez y Sarandí, el que ocuparía más tarde —y en su totalidad— la obra definitiva, proyectada en 1804. Podemos visualizar esta primera localización en distintos planos de la ciudad de Montevideo, como por ejemplo en dos del ingeniero Francisco Rodríguez Cardoso⁵—de los años 1761 y 1770—, en los que se ubica e identifica de manera precisa la sede capitular, así como también en el plano realizado en Barcelona, de 1773.

En 1752 se buscó materializar la cárcel, algo que aún restaba concretar, y se hizo un petitorio al vecindario como forma de obtener recursos para su construcción. Esta tarea comenzaría efectivamente en 1758 bajo la dirección del maestro albañil Gervasio D. Varcia y el carpintero Agustín García, con un costo relativamente bajo porque en la obra trabajarían voluntariamente varios vecinos, mientras que otros officiarían exclusivamente como donantes. En alguna medida, esta participación de los pobladores en la construcción de la obra habla de un espíritu de comunidad propio de muchas ciudades coloniales de pequeña escala, en las que siempre primaba la sensata razón de que los verdaderos logros sólo serían posibles a partir de acuerdos colectivos.

La obra tenía adicionada al local de la cárcel una oficina, potencialmente utilizada como escritorio o para otros usos que se requiriesen. Las nuevas autoridades capitulares criticarían las condiciones de seguridad de esta cárcel, respecto de la que mencionaron que el muro perimetral en el patio o corralón carecía de la altura adecuada, y a su vez propusieron que se alquilase a quien quisiera utilizarla; esto último ponía en clara evidencia que se trataba de un proyecto fallido.

4. Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950), 293.

5. F. Rodríguez Cardoso era sobrino del ingeniero militar Diego Cardoso, arribó con él a Montevideo en 1740 y lo ayudó como delineador en sus tareas de la fortificación de la ciudad. Supuestamente fue examinado en matemáticas en Madrid, pero esto no está demostrado y su actuación fue deficiente, sobre todo en las obras que asumió tras la muerte de su tío, en 1757. Moriría años más tarde en Buenos Aires.

6. Revista del Archivo General Administrativo. Vol. X, Pág. 45. Tomado de Pérez Montero, C. *El Cabildo de Montevideo*. Pág. 300, Imprenta Nacional, Montevideo, 1950.

7. Pérez Montero hizo una interesante interpretación de aquel viejo cabildo en un dibujo, a partir de los documentos leídos, que resulta bastante cercana al formato que el edificio tenía realmente, según el relevamiento gráfico de la época, que presentamos en esta investigación y que, con seguridad, Montero no conoció.

Ver Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950), lámina 37.

8. A Félix de Madariaga se le pagaron estos trabajos con un «terreno de chacra de 200 varas de frente con su regular fondo». Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950), 301.

9. José de Bustamante y Guerra fue, posiblemente, el gobernador de Montevideo más cercano a las ideas ilustradas; participó en la famosa expedición científica conocida como Expedición Malaspina, eje fundamental del pensamiento científico español en el siglo XVIII.

Las refacciones apuntaban a rehacer el piso de ladrillo, cambiar los marcos de puertas y de una ventana en la que se pondría una reja para evitar el robo de documentación, colocar nuevos escaños y blanquear el conjunto. En el año 1773 se resuelve, finalmente, engalanar el edificio con una construcción que prestigiara simbólicamente a la institución. Fue entonces que se diseñó y construyó una portada de acceso a la sala principal del Ayuntamiento y se incorporaron «las Reales Armas con las de esta ciudad» sobre esta, según referencias de un documento histórico posteriormente publicado.⁶ Se trata, en realidad, de dos imágenes —y no de una sola, como supuso el investigador Carlos Pérez Montero—, tal como podemos ver en la fachada dibujada que se presenta en el plano 1.⁷ Dichas piezas son obra del escultor Félix de Madariaga⁸ y fueron hechas —al menos una de ellas— en madera esculpida, policromada y dorada, con lo que se constituyó en una temprana expresión del arte local. Ambas piezas buscarían luego reinsertarse en el centro de un nuevo proyecto, cuyo propósito sería el de ampliar la cárcel y la Casa Capitular (ver plano 2).

Probablemente la obra de 1773 contó con el apoyo del gobernador —el ingeniero militar Joaquín del Pino—, quien en su carrera de funcionario llegaría a virrey del Río de la Plata. Hay constancia de que Del Pino facilitó que el «Maestro Mayor de las Reales Obras» hiciera una calzada de empedrado delante de la Casa Capitular. Este hecho parece adelantar las aspiraciones de pavimentar todas las calles del Montevideo colonial, idea que se planteará en más de una oportunidad y que motivará un proyecto específico durante la gobernación de José de Bustamante y Guerra,⁹ pero que no llegará a concretarse finalmente.

Pérez Montero, a quien hemos seguido en el relato anterior, menciona que, luego de estas actuaciones, no hay indicios de nuevas obras en el cabildo ni en la cárcel hasta 1780, en que los miembros del Ayuntamiento disponen que se arreglen fisuras —«un agujero»— que tenía la pared de la cárcel y que se reparen los cepos. Aparentemente se habían construido unas «casillas» adyacentes a la cárcel y se solicitaba al gobernador que dispusiera algunos soldados para controlar este puesto de guardia. Para dar mayor seguridad a las casillas se optaría por hacer, a espaldas de la cárcel, un espacio cubierto de media agua donde se pudiese acomodar la nueva tropa con equipamiento adecuado.

Junto con esta obra de primera necesidad, se plantearía también la idea de jerarquizar el sitio capitular elevando el llamado Salón de Acuerdos a un segundo nivel y desarrollando en su frente el tradicional balcón que identificaba a los ayuntamientos peninsulares.¹⁰ En este sentido, el balcón era un nexo material e institucional con los ciudadanos durante los «cabildos abiertos», en que la población debía participar activamente, así como la tribuna privilegiada de otros acontecimientos colectivos, tanto cívicos como religiosos o lúdicos, por ejemplo, eventos taurinos. Era también el sitio donde se colocaban los retratos del rey y la reina en tiempos de proclamación real u otras fechas celebratorias, lo que subraya las lógicas de un marcado ceremonial barroco.

Se decía también, en marzo de 1780, que se hiciesen dos pequeños cuartos para ubicar los juzgados, hasta el momento desarrollados en una sola habitación, abierta a la plaza. Avanzando en el diseño, los cabildantes opinaron que la escalera debía ubicarse en la parte posterior del edificio, para facilitar el acceso al nivel superior. En la propuesta gráfica puede leerse, asimismo, la idea de utilizar el antiguo espacio capitular como zaguán, separando la cárcel de mujeres y los calabozos de hombres del cuerpo de guardia. Se tapiaría la comunicación a la calle del juzgado colocando una ventana con reja de hierro,¹¹ con lo que se conformaría un solo ingreso de jerarquía y de adecuado control. Se aprovecharían para la construcción las piedras del viejo matadero, «que al presente está inservible porque se lo considera inútil».¹²

El edificio del cabildo muestra, así, un núcleo como el que se describe, hecho que señala la precariedad general de la construcción en sus aspectos funcionales. El acceso por el zaguán permitía un ingreso al patio, donde se desplegaban hacia el fondo la cocina y el corral de gallinas y leña; también —pero en otra parte— allí se ubicaban «los lugares comunes», tal como se denominaba a los servicios sanitarios, que tenían dos entradas y una traza de base hexagonal, organizados dentro de un cuerpo absolutamente aislado.

Tal como señalamos antes, el acceso a la planta superior se genera desde el patio del cabildo por una escalinata que permite subir al Salón de Acuerdos, luego de atravesar un pasillo en cuyos laterales se ubican la oficina del alcalde de primer voto a la derecha y la del alcalde de segundo voto a la izquierda. El Salón de Acuerdos se abre con dos puertas al balcón concejal y está

10. Wilfredo Rincón García, *Ayuntamientos de España* (Madrid: Espasa Calpe, 1988).

11. Las Actas Capitulares señalaban que en las nuevas obras terminadas los espacios funcionales atendían a las siguientes distribuciones: «el cuarto de la mano izquierda, entrando por el zaguán, para cuerpo de guardia; el de la mano derecha para cárcel de mujeres; el otro de la mano izquierda para presos de consideración y distinguidos, y los demás para carcelero y calabozos». Tomado de Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950), 305.

12. Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950), 303.

aislado de las otras dos oficinas. La comunicación urbana privilegiada —frente a la plaza— está cerrada en la parte más extensa de la fachada, por albergar los calabozos. Por ello la comunicación con aquel espacio público de principal importancia la tienen, paradójicamente, los presos en su planta baja. En la parte superior tal privilegio de visibilidad lo tenían en forma exclusiva los cabildantes, a través del famoso balcón, que, conjuntamente con la portada y su heráldica, constituía los hitos simbólicos de la autoridad capitular en la fachada.

Es notable el absurdo funcional que plantea este edificio, fruto de un proceso constructivo fragmentado en el tiempo, así como de sucesivos cambios de usos y transformaciones. En principio, la portada con las armas de la ciudad comunicaba a un zaguán cuyo único vínculo era con el cuerpo de guardia y que daba paso luego al patio que alojaba los baños, la cocina y un gallinero. Desde ese patio se ingresaba a la cárcel y al propio Salón de Acuerdos por una escalinata estrecha y empinada. Es casi imposible dejar de imaginar —sobre todo teniendo en cuenta el principio de jerarquía que primaba en la época— lo desdorado que sería para las autoridades que aprobaron aquellos planos tener que entrar a su edificio por el patio trasero, en vez de hacerlo por la plaza. De esta forma, aquel zaguán recibía por igual a cabildantes, proveedores de leña y presos comunes.

En lo que refiere a los aspectos técnicos, es evidente que el antiguo sistema de cubierta de madera y tejas que se mantenía en el cuerpo de guardia y el «calabozo de distinguidos» era reemplazado por el sistema de azotea en el cuerpo principal del edificio. Al haberse colocado una planta alta sobre la antigua estructura, probablemente no se reforzaron los cimientos ni se rehicieron las paredes, por lo cual —y tal como veremos— el edificio de mayor altura sufrió asentamientos diferenciales y agrietamientos. En el dibujo del plano, el ancho de los muros de la planta elevada y el de la zona de planta baja resultan similares, lo que indica específicamente la inexistencia de refuerzo alguno.

El tratamiento de las fachadas y de la portada, que es el primer elemento de caracterización simbólica del edificio, muestra la adscripción a una ornamentación adicional claramente barroca. La portada culmina con un pináculo que se reitera en el remate de las pilastras que franquean la puerta de acceso al zaguán.

La puerta es más ancha pero de similar altura que las que permiten el acceso al balcón, seguramente para proporcionar el espacio para el escudo del paño superior del dintel. Los otros rasgos de despliegue barroco se encuentran en el remate de la fachada correspondiente al volumen principal, es decir, lo que sería el pretil de la azotea. Allí puede verse cómo las esquinas de la fachada están reforzadas para soportar los ángulos con su pináculo y sobre el eje se eleva una suerte de peinetón de similares líneas. Es evidente que si se construía el cuerpo adicional de calabozos, la fachada quedaba descentrada en su conjunto.

Es posible reflexionar que esta solución para el diseño no hubiese sido aprobada por un ingeniero militar experimentado y con conocimiento de los grandes tratados, como el de Vignola, tal como solían formarse en las academias de matemáticas de Barcelona, Ceuta o Argel. Esto nos genera cierta intriga sobre el hecho de que existiendo varios ingenieros militares experimentados, quienes trabajaban en las fortificaciones de Montevideo y en la región, se haya llegado a un proyecto y una construcción tan deficientes como los que se hicieron, en particular sabiendo del manejo que tenían los ingenieros de un instrumental que no era frecuente en los maestros de obra. Incluso la misma caligrafía de las cartelas y los textos de los planos, la forma de marcar la escala del diseño y la libertad de dar forma hexagonal a los servicios sanitarios hablan de un poder de convicción no menor frente a las autoridades locales. La presencia del ingeniero militar Joaquín del Pino como gobernador de Montevideo entre los años 1773 y 1790 sugiere una alta vinculación de este con la obra. Es cierto que los miembros del Real Cuerpo de Ingenieros no estaban directamente subordinados al gobernador sino a las autoridades militares, cuyo comandante se encontraba en Buenos Aires, pero la palabra, los pedidos o las iniciativas del gobernador, que en este caso también dirigía las fortificaciones, debían tener un importante peso para actuar. Un ingeniero militar asignado a Montevideo era Bernardo Lecocq (1734-1820), que en 1776 ya estaba a cargo de la fortificación de la ciudadela, pero en 1780 y 1781 estaba destinado en Buenos Aires: ingresó en 1782 a las Partidas Demarcadoras de Límites, en las que revistó hasta 1789; no pudo entonces ser él el autor de dicho plano. En cambio, el ingeniero José del Pozo y Marquy (1751-1832) sí estaba en Montevideo desde 1777, durante

la gestión de Del Pino, quien también tenía a su cargo las fortificaciones de la ciudad, con lo que él pudo haber tenido más relación, ya que intervendría luego, en la década siguiente, en obras civiles como los templos de Colonia y Montevideo.

Es necesario recordar, finalmente, que para estos trabajos se hizo uso de un beneficio con el que contaban ciertas obras entendidas bajo el término «Casa Real y Privilegiado», fenómeno que permitía disponer de personal y materiales que estuvieran en aquel momento bajo iniciativas privadas —o incluso en otras obras públicas de menor jerarquía—, por lo cual los trabajos se encararon con una diligencia no habitual. En octubre de 1780 estaba concluida la construcción de los «altos» de la Sala de Ayuntamiento, con su valioso balcón capitular. Pero toda la obra debe analizarse en el marco de una ciudad con muy escasos recursos, extremadamente alejada de la realidad de los grandes centros virreinales y, también, de otras ciudades de menor rango que estas, como podrían ser Córdoba o Asunción. No se habían procesado aún los consecuentes efectos de la apertura del puerto montevideano, efectivizada en 1778, pero la sola apuesta a cambiar la organización y la imagen general de la casa capitular hablaba a las claras de una fuerte confianza en el progreso futuro.

De esta etapa de la obra del cabildo de Montevideo hemos encontrado los planos originales, que se conservan en el Archivo General de la Nación argentina.¹³ La descripción anterior coincide totalmente con el plano que adjuntamos y que definimos como Plano 1. Cabe señalar que, en este primer plano, tras el muro de cierre que confina el primer patio de la otra porción del solar se marca un crecimiento en la planta de dos espacios de similar tamaño a los calabozos y seguramente destinados a tal fin, que deben ser los crecimientos previstos en función del aumento del número de presos. Este agregado no figura en el dibujo de la fachada, por lo cual intuimos que se trata de un proyecto y no de una construcción realizada.

Con todo, el nuevo edificio no tuvo demasiada suerte y a fines de 1781 tuvo problemas que fueron adjudicados a la rigurosidad y la urgencia de las obras hechas en invierno, lo que provocó en el verano numerosas grietas en la azotea y caídas de revoques. Sin embargo, y más probablemente, tales patologías deban adjudicarse a la sobrecarga del segundo nivel sobre los mismos

13. Archivo General de la Nación, Argentina (AGN). Colección Lamas. 1778-1781.

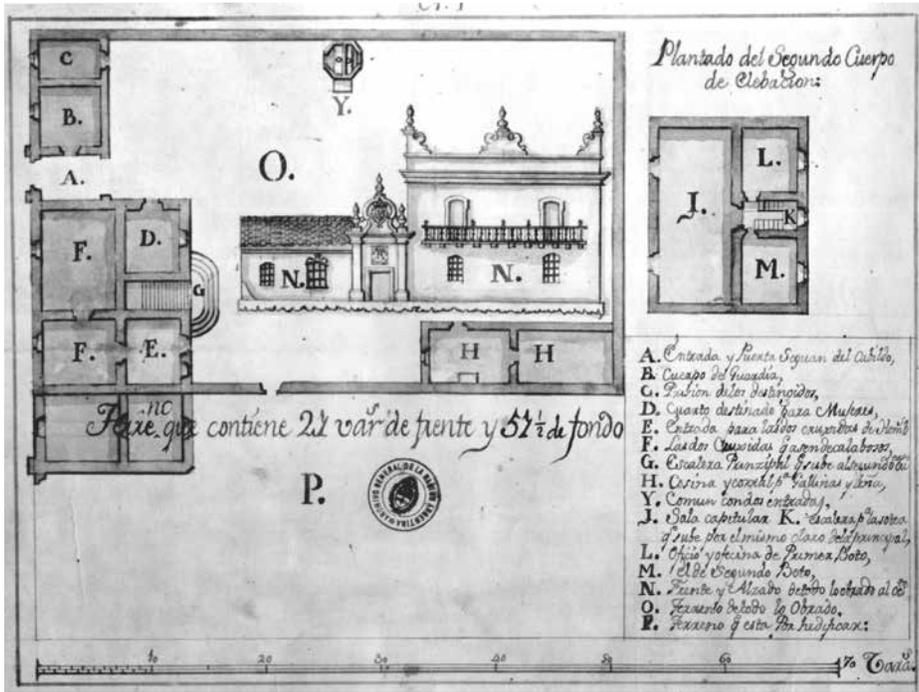


FIGURA 1. SEGUNDO EDIFICIO DEL CABILDO Y REALES CÁRCELES. MONTEVIDEO.

y antiguos cimientos y al proceso mismo de construcción. Los agrietamientos y las goteras continuarían en los años siguientes y provocarían grandes problemas en la cárcel, en la que en 1786 llegaba hasta 280 el número de presos. Ya antes se había habilitado un nuevo espacio para la cocina y se construyeron otras piezas que resultaban pequeñas para los presos, fenómeno que alentó el índice de enfermedades y mortalidad en ellos.

El proceso de deterioro continuaría y alcanzaría aspectos constructivos e insuficiencias de carácter espacial. Eso llevaría a la construcción de un nuevo edificio en los primeros años del siguiente siglo, bajo la dirección de un arquitecto académico: Tomás Toribio. No obstante, en lo previo a la materialización de ese edificio definitivo se ensayaron nuevas propuestas de adecuación y ampliación del antiguo cabildo, cuyos planos también han llegado hasta nosotros, muy recientemente.

Nuevas reformas y proyecto de ampliación

Durante esos años de deterioro del edificio se formulará un nuevo proyecto de Casa Capitular y Cárcel Real, con dimensiones a escala de la ciudad, siempre en el marco de una intervención sobre el edificio existente y no de una sustitución total de este. Comienzan a realizarse también ciertas obras para tratar de paliar las evidentes carencias constructivas, aunque esto no implicó la materialización completa del mencionado proyecto.

En primer lugar, definidos los derechos de propiedad sobre la totalidad del solar, se avanza en la ocupación plena del sitio, mientras se van introduciendo algunas reformas en el conjunto anterior. En efecto, un segundo plano de la planta baja nos muestra la notoria intención de ampliar el área de las prisiones femeninas con dos grandes salas y la integración de los servicios sanitarios. El antiguo recinto penal femenino parecía otorgarse como ampliación a los «presos distinguidos» y la entrada desde el patio a los calabozos masculinos se mantenía, y allí se agregó el cuarto del carcelero. Con la ampliación de la zona de mujeres se destruye el antiguo sistema de los «comunes», que son trasladados al fondo del patio; desaparecen también los gallineros y se crea un gran depósito de leña y la nueva cocina, de acuerdo a lo que nos muestra el Plano 2 del proyecto.¹⁴ La propuesta de ampliación sobre la parte del solar antes no ocupada ratifica la provisoriedad de los dos calabozos adicionales que se definían en el plano del primer conjunto.

En el nuevo proyecto se propone otra entrada con un zaguán profundo flanqueado por un gran calabozo destinado a prisioneros masculinos. El resto del espacio albergaría grandes construcciones que dejaban una superficie abierta de solamente un tercio del antiguo patio. Hacia el fondo se había acotado un recinto muy grande y cerrado que definía una superficie de patio destinada a presos que se custodiaban por un día. Sobre el cierre del terreno se desplegaba un área ubicada a la izquierda de la nueva entrada y a continuación del calabozo frontal. Allí se alineaban en serie —y con el mismo ancho— una nueva escalera de cajón, un extenso calabozo y una cocina al fondo.

Este proyecto buscaba no solamente atender la demanda de la nueva realidad de seguridad de la ciudad, sino también recuperar una lectura institucional y arquitectónica del cabildo y la cárcel,

14. AGN. Colección LAMAS. 1778–1781. Plano del primer cuerpo de obra proyectada, que se distingue en color amarillo, mientras que lo hecho figura con encarnado. Dado que en el presente se ilustra a partir de una fotografía blanco y negro, se sugiere mirar detenidamente el plano, ya que los muros en amarillo se distinguen de los encarnados por ser de un gris más claro. La accesibilidad al Archivo General de la Nación, para consultar los planos originales, ha sido imposible por la situación actual de pandemia.

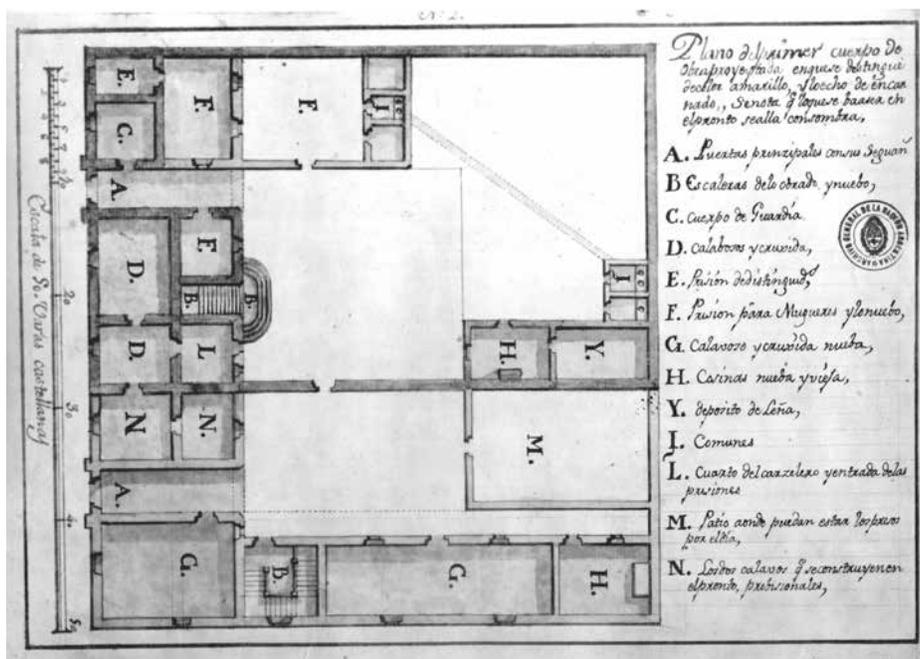


FIGURA 2. PROYECTO PARA EL SEGUNDO EDIFICIO DEL CABILDO Y REALES CÁRCELES. MONTEVIDEO.

donde el tema de la simetría marca con evidencia —antes que las propias funciones específicas— las decisiones finales de diseño. Sin embargo, cabe acotar que el programa de las obras de la planta baja privilegia, sin ninguna duda, los espacios de la cárcel y su funcionamiento, mientras que los ámbitos destinados a la institución capitular se materializarían en la planta alta.

La nueva escalera permitía prolongar sobre las nuevas áreas de calabozos masculinos tres grandes recintos para las escribanías y los juzgados. Una galería-balcón interna sobre el patio permitiría el acceso a estos y, mediante un corredor, la llegada directa al balcón concejil, que aumentaba su dimensión para facilitar esta comunicación (Plano 3).¹⁵ Curiosamente, la Sala Capitular mantiene el poco feliz acceso que derivaba del diseño anterior y, al mantener sus proporciones antiguas, configura un espacio menor al que tienen las dos oficinas de las escribanías. Ello habla a las claras de que las limitaciones económicas obligaban a trabajar sobre lo ya

15. AGN. Colección LAMAS. 1778-1781. Plano del segundo cuerpo y vista del alzado frente de la plaza al oeste, con lo obrado en encarnado y lo proyectado en amarillo.

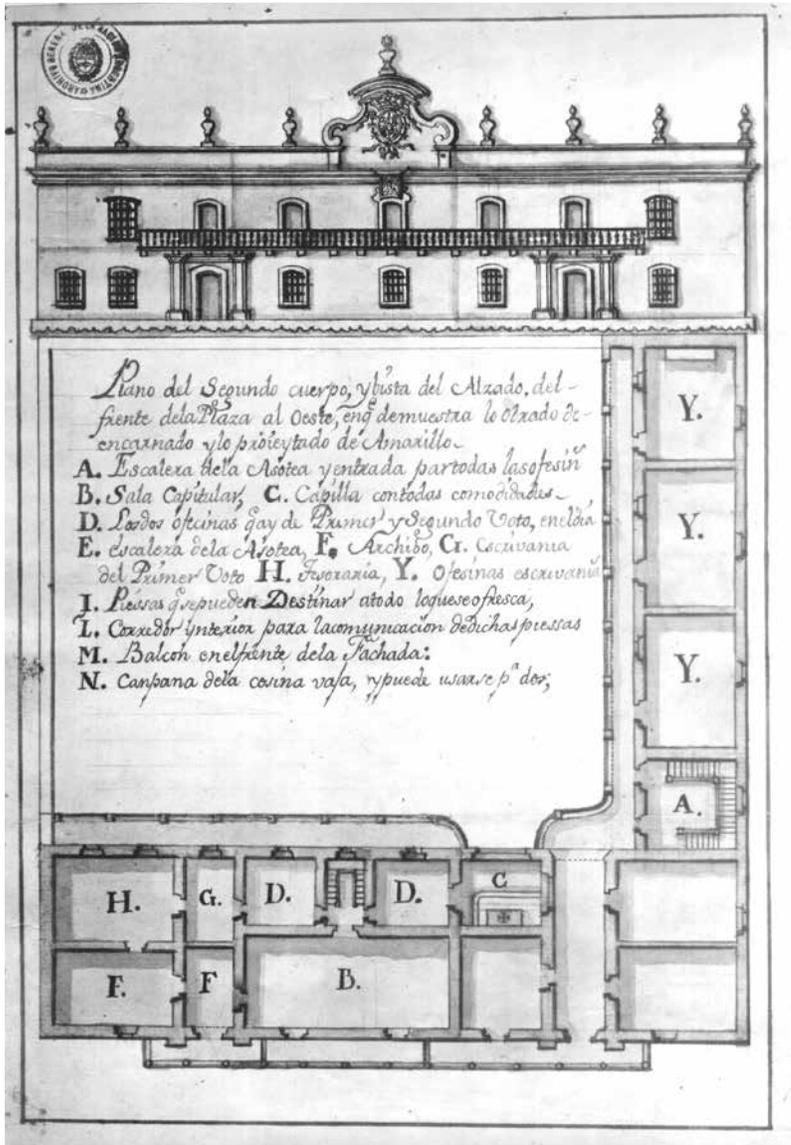


FIGURA 3. PROYECTO PARA EL SEGUNDO EDIFICIO DEL CABILDO Y REALES CÁRCELES. MONTEVIDEO.

construido y que, en este caso, se privilegia crear una gran fachada simbólica, aun cuando la calidad de los espacios no manifieste ni las necesidades de uso ni las jerarquías de carácter institucional.

Es curiosa también la propuesta de un solo gran balcón, pero fragmentado interiormente, lo que acotaba el tramo central para el uso exclusivo de los cabildantes: flanqueando este, estaban el ala de las escribanías hacia un lado y hacia el otro, el acceso desde las nuevas oficinas del archivo que, junto con la tesorería y la escribanía del alcalde de primer voto, completaban esta parte del núcleo ubicado sobre el antiguo Cuerpo de Guardia. Tal fragmentación del balcón sólo podría explicarse por la necesaria diferenciación de las jerarquías y de los cargos correspondientes en las instancias festivas.¹⁶

Quedan sin definir con claridad los espacios antiguos de las oficinas de los alcaldes y otro cuarto grande al que se accede por el otro sistema independiente de escaleras, creadas para la llegada a las escribanías. En el plano se menciona un ítem «i» que no está dibujado, pero que pertenecería a «piezas que se pueden destinar a todo lo que se ofrezca». Es notable que queden en el diseño espacios residuales de gran tamaño cuando la Sala Capitular, el ámbito de mayor prestigio, fuera tan pequeña en dimensiones.

Atrás del cuarto —que en el plano figura sin un uso determinado— se localiza la capilla del oratorio, cuyo acceso se posibilita a través de otra pieza que da, a su vez, a la escalera de la Sala Capitular. Es claro que, nuevamente, en esta distribución de elementos se da preferencia a una cierta simetría de la fachada por sobre la lógica espacio-funcional. Este sacrificio en las dimensiones de los ámbitos internos subraya el sentido visual del edificio, siempre en el marco de una cultura predominantemente barroca, en la que la puesta en escena urbana constituía el eje central de la definición arquitectónica.

Parece muy poco feliz también, dentro de este proyecto, la solución de no dar continuidad a la galería externa para comunicar el ala núcleo de la Sala Capitular con el corredor de las escribanías, pero es notoria la intencionalidad de fragmentar la parte edilicia que está articulada en la planta baja y disociada en la planta alta. Tampoco se definen los dos grandes espacios que marcan el cierre del edificio sobre la plaza, espacios a los cuales se accede por el pasillo de entrada al balcón y que tiene una ventana pequeña sobre la plaza que, al igual que la del archivo, en el otro extremo del edificio, está dotada de reja, como los calabozos

16. Es interesante comprobar que más tarde, cuando se materialice el proyecto definitivo del cabildo —a partir de 1804 y bajo la dirección del arquitecto académico Tomás Toribio—, el edificio retomará esta idea de un gran balcón central, pero también contará con balcones a sus costados, aunque más pequeños e independientes del principal.

de la planta baja. Nuevamente aquí se nota la simetría ordenando —y sacrificando— el diseño.

La propuesta de fachada muestra, como ya se ha dicho, la intención de recomponer una imagen unitaria del edificio, tal como si hubiese sido pensado desde el comienzo bajo una unidad de proyecto, pero oculta la dura realidad de sumatoria de obras realizadas en diferentes tiempos. En esto es evidente que el proyectista apuesta a un proceso integrador que no obvia la necesidad de realizar cambios materiales en los aspectos externos de la obra. Desde ya, la nueva manifestación de simetría exigiría una nueva puerta de entrada que obviara la antigua portada privilegiada del zaguán, la que, por lo tanto, es cambiada, con lo que se reubican el antiguo remate y la presencia heráldica.

El centro de la composición de la fachada jerarquiza una de las dos puertas que dan al balcón concejil, en el que, sobre su dintel —y bajo la cornisa—, se reitera el escudo de la ciudad. Por encima del pretil de la azotea aparece un frontón barroco con roleos que enmarca el escudo coronado de España, algo distinto al que se hacía presente en el antiguo edificio, aunque podríamos suponer que, en definitiva, este se reubicaría, dada la escasez de recursos.¹⁷ Es obvio que en un diseño de una nueva planta este eje de simetría debía ser definido al centro de la Sala Capitular, pero la localización de los vanos recompone hacia el exterior lo que en realidad no sucede en el espacio interno. De la misma manera, el condicionamiento de lo ya existente se traslada al sistema decorativo de los pináculos sobre el pretil, coincidentes con el eje de los vanos, cuando en realidad debieron ubicarse en los ejes de los paños macizos, de acuerdo a lógicas clásicas de proyecto y tratadística arquitectónica. La entrega de la planta baja a la cárcel seguramente desalentó la idea de jerarquizar una entrada triunfal al cabildo, como la que falsamente existía antes para ingresar a un zaguán del patio, con lo que el diseñador se conformó con dar un nivel similar de calidad a ambos accesos.

Ajustes a lo existente

17. Comparar para esto ese detalle en los planos 1 y 3.

La idea que está detrás de este edificio es la de un gran marco visual, que buscaba resultados escenográficos en el reducido ámbito

del paisaje urbano y relegaba a un segundo plano la eficacia funcional del edificio. Esta misma concepción relativizó la importancia de una obra pública que, a pesar de su dimensión, condenaba la planta baja a una mala comunicación con la plaza. Si bien entendemos que se trataba de compatibilizar lo anteriormente existente con el necesario crecimiento de las capacidades espaciales, es palmario que el planteo funcional no resulta de una suficiente idoneidad técnica, tal como el tema lo requería.

Como ya dijimos antes, la obra del cabildo no se realizó con la perfección constructiva que se pretendía y, por el contrario, los problemas se fueron profundizando. No tenemos constancia de hasta qué punto pudo llevarse adelante este último proyecto, aunque sí hay evidencias de sus escasos avances a través de lo que se recoge en las actas capitulares.

Ya en 1793 las oficinas estaban muy dañadas por las goteras generadas desde la azotea y se reitera la necesidad de rehacer la calzada de piedra labrada frente a la Casa Capitular. La construcción de una oficina para el escribano, la que antes había estado itinerante por toda la ciudad, era otro de los propósitos a menos de un lustro de terminar el siglo XVIII. También la construcción del «rastrillo» de madera que cegaba la entrada al patio desde el zaguán y la reparación del cuerpo de guardia afloraban en esta época, junto con la cerca, que recién habría de hacerse adecuadamente en el siglo XIX. Estas y otras dificultades refieren a la imposibilidad de que tal proyecto se haya desarrollado,¹⁸ y así se verifica que este quedó sin concluirse, pues estas nuevas obras habrían de hacerse «con arreglo al todo del plano o diseño que existe en el archivo y demuestra el frente de la Casa Capitular para la continuación en lo sucesivo».¹⁹

Se encomendaría entonces al comandante de Ingenieros Bernardo Lecocq, para entonces radicado en Montevideo, que hiciera el proyecto correspondiente para una nueva obra y el mantenimiento del frente del edificio en consonancia con los planos existentes y mencionados anteriormente. Esto permite confirmar que Lecocq era ajeno al anterior diseño y que efectivamente parte de este estaba hecho, porque al referirse a los cuartos del fondo se le indica «que sea obrado con arreglo al mismo plano aún en lo poco que sea preciso levantar». Se introducía así una nueva mudanza, funcional en el diseño, que ahora se ubicaría al fondo del

18. En 1796 nuevamente había un deterioro en el zaguán del Cuerpo de Guardia que requería reparaciones y tampoco estaban terminadas la cerca y la vereda sobre la calle Sarandí, lo que indica que la obra antes comentada no se había realizado plenamente. En 1797 temían el desplome de la parte baja de la Guardia y el calabozo de los «distinguidos», que se aclaraba que era donde estaban los reos de pocos delitos o de causas civiles. Adjudicaban esto a que no tenían «mayor seguridad las paredes, por ser además de muy antiguas, faltas de las reglas de arquitectura por la inopia entonces de buenos maestros y suma pobreza». En 1797 se resuelve hacer al fondo del patio del cabildo una media agua para el Cuerpo de Guardia y el calabozo de los distinguidos junto a una pieza que se había edificado para guardar el armamento de la ciudad.

19. Carlos Pérez Montero, *El Cabildo de Montevideo. El arquitecto - el terreno - el edificio* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, Imprenta Nacional, 1950), 314.

patio, pero se daba prioridad a la continuidad de la imagen corporativa expresada en el dibujo del plano.

Pérez Montero publica una copia de este plano que le facilitó Mario J. Buschiazzo y que se encuentra en Buenos Aires.²⁰ Tal plano muestra la planta y el corte, pero también hay una nueva versión firmada por Lecocq de igual fecha —marzo de 1797— con el plano y la fachada que nos indica la misma solución, con tres espacios que ocupan unas 25 varas, cada uno con acceso y ventana propia, sin comunicarse interiormente. Se trata de una construcción de extrema simpleza y que estaría al fondo de la Casa Capitular, rematada con una cornisa (Plano 4).²¹

El nuevo gobernador de Montevideo, el marino José de Bustamante y Guerra, arribado a esta ciudad en 1797, señalaba en 1800 la prioridad que tendría en su gestión el mejoramiento urbano y la conclusión adecuada de las obras públicas en marcha, particularmente las de la iglesia Matriz y las del Cabildo y Cárcel Real.

En 1799 llegaría a Montevideo Tomás Toribio, un arquitecto de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando destinado a las obras de la ciudad y que, sin duda, influiría en las propuestas del gobernador. Toribio atendería el tema de la cerca y la vereda del cabildo sobre la calle Sarandí, en 1802, pero la suerte del edificio con su proyecto inconcluso estaba definida cuando, en noviembre de 1803, los cabildantes señalaban el deterioro general e irremediable, que amenazaba la vida tanto de las personas alojadas en la cárcel como también la de los concurrentes al cabildo. En mayo de 1804 los miembros capitulares solicitaron a Toribio un diseño y un presupuesto para encarar la nueva obra, dando por perdido lo que hasta el momento existía en uso y descartando, a la vez, la continuidad del proyecto que había guiado las actividades y las peripecias de la sede capitular en el último cuarto de siglo.

El proyecto de Toribio marcaría un punto de inflexión en la mirada de la arquitectura y su relación con el valor de la planta, la relación de funciones y usos, así como la importancia de las resoluciones constructivas. Un nuevo edificio venía a resolver, entonces, la sumatoria de problemas que la sede anterior había acumulado. Sin embargo, debemos identificar también una serie de continuidades en la cultura y la vida pública de la época, a las que el nuevo edificio sabría adaptarse. El valor de las grandes festividades no desaparecería por entonces y Toribio también

20. AGN. Sala IX. Tribunales. Legajo 116. Expediente 1. «Plano y perfil del edificio que debe construirse en los fondos del Cabildo de esta ciudad». Montevideo, 10 de marzo de 1797.

21. En 1798 se adicionaría la obra de un aljibe en el patio para el abastecimiento de agua.

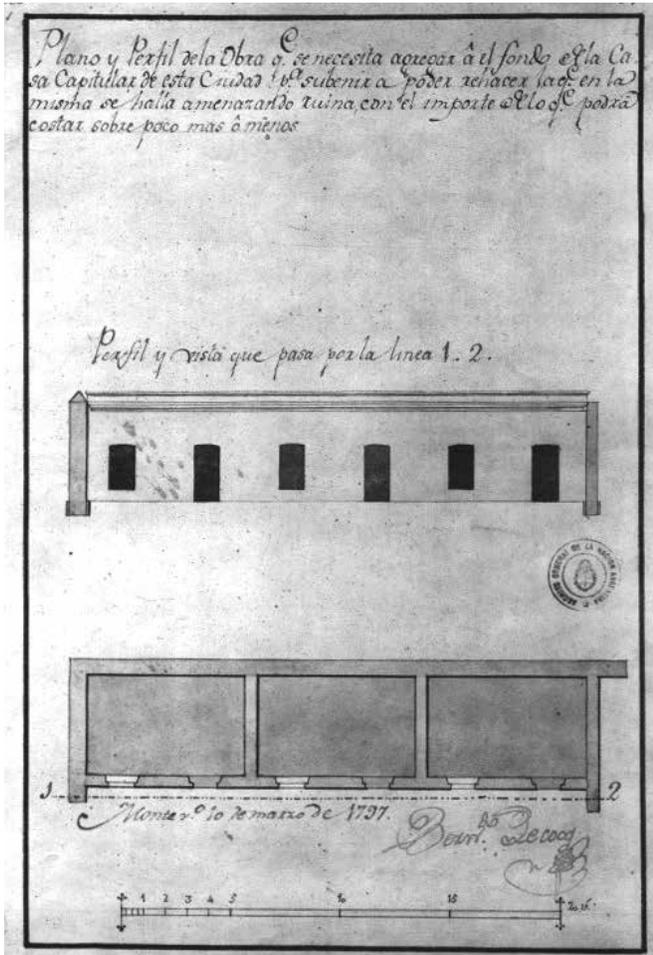


FIGURA 4. PLANO Y PERFIL DE CONSTRUCCIÓN INCORPORADA AL FONDO DE LA CASA CAPITULAR, FIRMADO POR B. LECOCQ.

incorporaría la presencia del balcón concejal, además de aportar una fachada de carácter clásico que no eludiría la importancia de la institución, del edificio y de su lugar en la ciudad. La nueva propuesta de base neoclásica seguiría ajustándose a los requerimientos de una fuerte cultura urbana y de vida colectiva, pero a partir de una organización interior mucho mejor ajustada a los requerimientos de los usos y las funciones necesarias.

Colofón

Una reflexión última se impone, luego de haber comparado los dos proyectos: el del cabildo del siglo XVIII y el de comienzos del siglo XIX, realizado por Toribio, en el que queda claramente remarcada su alta formación académica para dar soluciones funcionales a problemas complejos. La notable solución que encuentra para su vivienda en un lote sumamente estrecho y con una servidumbre de accesibilidad para el abastecimiento público de agua es indicadora de un talento poco frecuente, muy alejado de las carencias evidentes que señala el proyecto del cabildo del siglo XVIII. Lo mismo podríamos decir de su propuesta para la sede del cabildo, que define un proyecto riguroso, acompañado de una muy buena resolución constructiva que el tiempo se ha encargado de confirmar. Sin embargo, importa recordar que el conocimiento académico de tantos egresados de la Real Academia de San Fernando de Madrid no fue ajeno a la grandilocuencia y el sobredimensionamiento, con evidentes desajustes con la realidad funcional y económica de los lugares donde se implantaron los nuevos edificios.²²

Entre esas deficiencias y algunos otros aciertos se desarrollaría toda la arquitectura colonial de Uruguay, en una transición que va del barroco tardío, propio de los maestros de obra —y cierto personal técnico eclesial—, al neoclasicismo académico de comienzos del siglo XIX. Un tiempo de transición incluso para España, en el que se identifican contaminaciones propias de distintos momentos culturales y artísticos, capaces de percibirse en obras y también en programas de formación académica. Este espacio transicional debe analizarse evitando los frecuentes esquematismos que responden a la necesidad de establecer coincidencias entre lo producido y las periodizaciones histórico-artísticas, generalmente pensadas y definidas por una historiografía europea, acorde a su producción y a los cambios sufridos por esta.

Identificar y analizar lo barroco, así como lo barroco contaminado de pensamiento ilustrado en la producción de la arquitectura colonial de Uruguay, es todavía una tarea pendiente.

Fuente de las Imágenes

1 a 4. *Archivo General de la Nación, Argentina, Colección Lamas, 1778-1781.*

22. Esta grandilocuencia y desajuste con la realidad del contexto se da también —aunque de forma bastante restringida— en algunos proyectos de Toribio realizados para Montevideo, como el de Casa de la Misericordia. En el ejemplo nombrado, se trata de una propuesta que estaba muy lejos de las reales posibilidades de la economía de la ciudad, aspecto que explica, en definitiva, su definitivo fracaso. Ver William Rey Ashfield, «Arquitectura ilustrada en el Río de la Plata: el proyecto para una Casa de Misericordia en Montevideo», *Revista Humanidades* 1, 6 (2006).

EL PARK-WAY DE MAURICIO CRAVOTTO COMO SÍNTESIS ENTRE NATURALEZA Y ARTIFICIO

FABIANA OTEIZA

«La nostalgia, puede decirse, es universal y persistente,
sólo las nostalgias de los demás nos ofenden».

Raymond Williams, *El campo y la ciudad*

La palabra «*park-way*» fue usada por primera vez por Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux para el proyecto del *Prospect Park* de Nueva York, inaugurado en 1867. El término identificaba un tipo nuevo de vía similar a un bulevar sin intersecciones que hilvanaba sectores de parque de distinta jerarquía. La avenida densamente arbolada, con canteros extremadamente anchos, permitía trasladarse a través de zonas comerciales o industrializadas mientras se experimentaba la atmósfera relajante de un parque. Su antecedente inmediato era la celebrada idea aplicada en el *Central Park* de separar las vías para carruajes de las peatonales. Entre 1890 y 1910 se popularizaron en Estados Unidos estos paseos vehiculares diseñados para el disfrute del paisaje, tributarios de la tradición pintoresca de los recorridos de placer (*drives*) reservados originalmente a los extensos cementerios y jardines privados de Inglaterra.¹

El sistema de parques fue un elemento central de la política de planificación urbana en Estados Unidos desde principios del siglo XX, vinculado al debate sobre la expansión de la ciudad, la incidencia de la red de autopistas y la creciente masificación del automóvil. La política del *laissez faire* que había sido hegemónica durante el siglo XIX dio lugar a una reacción en ciertos sectores

1. Paul Marriott, «Roads for pleasure. British Influences on the American Motor Parkway». Tesis de doctorado. Universidad de Edimburgo, 2016. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/33108>. Chapter 5. The Development of the Park-Way, 259–329.

2. Manfredo Tafuri, et al., *La ciudad americana de la guerra civil al New Deal* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), XX.

3. New York City Improvement Commission, «Report to the Honorable George B. McClellan, Mayor of the City of New York», 9, en David Johnson, *Planning the Great Metropolis: The 1929 Regional Plan of New York City and Its Environs* (Londres: E & FN Spon, an imprint of Chapman & Hall, 2005). <https://epdf.pub/planning-the-great-metropolis-the-1929-regional-plan-of-new-york-and-its-environ.html>, 29–31.

4. La palabra *park-way* evolucionó rápidamente a *parkway* en la primera década del siglo XX.

5. «[...] what the motorist sees is a continuous ribbon park, carefully landscaped, through which a gracefully curving highway safely carries pleasure vehicles». En inglés, en el original. [Trad. de la autora]. Cleveland Rodgers, «Highways and Parkways», *The Studio* vol. 127, n° 615 (junio 1944): 206.

6. Martín Fernández Eiriz, «Norteamérica interior», *Vitruvia* n° 3 (IHA, FADU-Udelar, 2017): 181.

7. Carlos Baldoira, *Huellas alemanas en el urbanismo en Uruguay. El caso del Plan Regulador de Montevideo de 1930* (Trabajo presentado en el «Seminario de la carrera», Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA, mayo 2019), 22.

de la sociedad que alertaban sobre el crecimiento descontrolado de las metrópolis producto de las fuerzas especulativas de las grandes concentraciones de capital.² Como integrante de la *New York City Improvement Commission*, Olmsted propuso en 1907 enlazar los parques regionales mediante *parkways*.³ La idea central era contener mediante las áreas verdes el futuro crecimiento de las ciudades. De este modo los *parkways*⁴ extendieron su alcance fuera de la metrópolis, alcanzaron escala regional y pasaron a ser una parte esencial de la planificación urbana desde la década de 1920 a la de 1940, con el apoyo de importantes promotores públicos y privados. Su realización involucraba a equipos integrados por ingenieros, paisajistas, urbanistas y abogados. En Nueva York, Robert Moses (1888-1981) lideró su diseño y construcción durante las primeras cuatro décadas del siglo XX. El *Bronx River Parkway*, el *Henry Hudson River Parkway* y el *Long Island Motor Parkway* son sólo algunos de los más emblemáticos. El arquitecto paisajista Cleveland Rodgers describe una vía-parque de la época: «Lo que ve el automovilista es un parque continuo, cuidadosamente ajardinado, a través del cual una carretera con graciosas curvas transporta vehículos de recreo a cuarenta millas por hora».⁵

Rutas, autopistas y *parkways* fueron temas recurrentes en el pensamiento urbanístico de Mauricio Cravotto a lo largo de su vida profesional y académica. Desde el 25 de enero al 22 de agosto de 1919, el recién egresado arquitecto realizó el «viaje dentro del viaje»,⁶ es decir, el recorrido en automóvil de costa a costa de Estados Unidos, pasando por más de trescientas ciudades. Cabe señalar que en 1919 la experiencia en *parkways* era incipiente. La mayor parte estaban diseñados como avenidas que conectaban sectores de parque dentro de las ciudades y, aunque había algunos de mayor extensión en construcción —principalmente en Nueva York—, muy pocos estaban habilitados. Los *parkways* que Cravotto pudo haber conocido seguían un trazado predominantemente rectilíneo, pensado para destacar los extremos —espacios públicos o edificios significativos—, muy diferentes a las serpenteantes carreteras escénicas que adquirieron su apogeo en América del Norte en la década de 1930.

Sin embargo, al llegar a Europa Cravotto tomó clases en Francia con Léon Jaussely, quien había ganado recientemente, junto con Roger-Henri Expert y Louis Sollier, el concurso de ideas para el

Plan d'aménagement, d'embellissement et d'extension de Paris.⁷ El sistema de espacios verdes estaba concebido como una red de áreas entrelazadas por *parkways*. Jaussely tomó como referencia las ideas de Olmsted, la obra de los paisajistas franceses —en particular la de Jean Claude Nicolas Forestier—⁸ y la vertiente alemana, con la que tomó contacto durante el concurso del Gran Berlín en 1910. En 1926, cuando Cravotto ya era profesor titular de la Cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, Jaussely visitó Montevideo invitado por la Facultad de Arquitectura, el Consejo Departamental de Montevideo y el Consejo Nacional de Administración. En el Paraninfo de la Universidad dictó once conferencias que abordaban los principales temas del urbanismo moderno, entre los que se encontraban «Plantaciones, parques y ciudades jardín».

Cravotto entendía el paisaje como el producto de la labor del ser humano sobre el territorio según el enfoque de la «geografía humana» de Paul Vidal de La Blache (1845-1918), considerado el máximo exponente de la geografía regional francesa⁹. Según el geógrafo, una comunidad se desarrolla sobre una región que supone la infraestructura ofrecida por la naturaleza. El ser humano se adapta a esta región mediante un conjunto de técnicas, hábitos, costumbres, denominados «géneros de vida» (*genre de vie*),¹⁰ una situación de equilibrio entre el hombre y el medio construida históricamente por las sociedades. El territorio transformado por estos géneros de vida es el dominio de la civilización. El paisaje según esta visión coincide con la porción de territorio antropizado que se muestra como espectáculo para ser observado.¹¹ Esto explicaría la reiteración de la palabra «espacio» en el discurso de Cravotto, lo cual no implica una idea de paisaje exenta de complejidad.¹² Creía que era primordial tomar en cuenta las condicionantes del paisaje en la planificación territorial y que la experiencia estética derivada de un óptimo diseño paisajista constituía la manifestación más elevada del diseño urbanístico.

El desarrollo de los *parkways* norteamericanos, conjuntamente con la italiana *Autostrada* de Laggi, de 1924, y la *Autobahn* alemana, de 1935, dio lugar a una profusa bibliografía sobre las carreteras escénicas. En particular, artículos en revistas especializadas que la biblioteca de la Facultad de Arquitectura recibía con asiduidad, en las que escribían los profesionales vinculados a su planificación: los ya mencionados

8. Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930) fue funcionario de la Municipalidad de París desde 1887 hasta 1927 y consultor internacional. Para ampliar la información se sugiere consultar: Arturo Almandoz, *Modernización urbanística en América Latina. Luminarias extranjeras y cambios disciplinares*, 66; y Adriana Marta Collado de Arroyo, *Modernización urbana en ciudades provincianas de Argentina. Teorías, modelos y prácticas. 1887-1944* (Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España, julio 2007), nota 130, 385.

9. Varios manuscritos del arquitecto refieren a este concepto. Asimismo, la colección de revistas titulada «Geographie Humaine», publicada por la N.R.F. (Nouvelle Revue Française), forma parte de la biblioteca de Kalinen.

10. El concepto fue desarrollado principalmente en dos artículos aparecidos en *Annales de Géographie* en 1911, titulados «Les genres de vie dans la géographie humaine». Paul Vidal de La Blache, «Les genres de vie dans la géographie humaine», *Annales de Géographie* t. 20, n° 112 (1911): 289-304. https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1911_num_20_112_7312 con acceso el 8/9/2021.

Robert Moses y Cleveland Rodgers, Gilmore Clarke, William Latham, Frederick Olmsted Jr, Francis Cormier, Wilbour H. Simonson, y prestigiosos intelectuales como Clarence Perry, Lewis Mumford y Raymond Unwin. Muchas de estas publicaciones forman parte del acervo presente en la casa-estudio Kalinen, y algunos de los nombres más relevantes integraban la red de contactos de Cravotto, quien recibía de primera mano los folletos oficiales publicados en ocasión de la inauguración de importantes *parkways*. Mantenía además una fluida comunicación con el ingeniero Carlos María Della Paolera, el paisajista Francisco Holoubek y el arquitecto Enrique Vautier. Estos dos últimos —junto al ingeniero Carlos L. Thays—¹³ fueron integrantes del equipo multidisciplinario liderado por el ingeniero Pascual Palazzo que proyectó la avenida General Paz, el primer *parkway* de Buenos Aires, inaugurado en 1941.

El 2 de octubre de 1936, Mauricio Cravotto dio a conocer el texto explicativo de la «Urbanización agrario-forestal de la costa uruguaya. *Park-way* atlántico»¹⁴ mediante su lectura en la Asociación Uruguaya para la Educación de las Madres (AUPEM) que fue transmitida por la radio oficial CX 6, Sodre. Una primera versión, con el título «Plan de la costa», habría sido presentada de modo informal a sus colegas argentinos un año antes, en el marco del Primer Congreso de Urbanismo celebrado en Buenos Aires.¹⁵ Cuatro años después de la lectura, los recaudos del *park-way* atlántico serían presentados en la V Exposición Panamericana de Arquitectos de Montevideo y obtendrían el Gran Premio de Honor.¹⁶

Cravotto proponía una faja forestada de quinientos metros de ancho y más de trescientos kilómetros de longitud que bordearía la costa atlántica desde Montevideo hasta la frontera con Brasil. El parque lineal de propiedad estatal concatenaría las reservas forestales existentes con las proyectadas conformando una cinta de 3.000 hectáreas.

Park-way, traducido literalmente, significa parque-camino. Nosotros diremos avenida parque. No es solamente una avenida que está marginada por zonas arboladas. Es una verdadera organización longitudinal de parques, con caracteres definidos, con planificaciones y espacios variados, y enhebrados por una avenida ner-

11. Jean-Marc Besse, *El espacio del paisaje*. Conferencia dictada el 29 de setiembre de 2010 en la FAHCE-UNLP. Traducción de la Dra. Margarita Merbilháa. 1: disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1488/ev.1488.pdf.

12. «La arquitectura paisajista consiste en armonizar los espacios y las sensaciones derivadas de la forma vegetal, o de las ordenaciones vegetales, con la finalidad de elevar el alma colectiva, es decir, consiste en la creación de emociones profundas por medio de formas y espacios que no tienen una total corporeidad, puesto que intervienen más los conceptos de diafanidad, opacidad, tonalidad, convexidad, concavidad, lejanía, vecindad, cromatismo y otros, que las formas geométricas en sí, con las cuales se expresa generalmente la arquitectura. Tiene, en suma, la arquitectura paisajista la misma fuerza emotiva que la música, puesto que ella permite una invención de paisajes». Mauricio Cravotto, *Revista del Instituto de Urbanismo* n° 1 (1937): 15.

13. Carlos León Thays, el hijo del renombrado paisajista Carlos Thays (París 1849-Buenos Aires 1934), autor de los principales parques de Córdoba, Misiones, Buenos Aires y Montevideo.



FIGURA 1: PERSPECTIVA DEL PARK-WAY ATLÁNTICO. ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS «LA ALDEA FELIZ». FUNDACIÓN CRAVOTTO

vio que, buscando buenos niveles, cumple una misión de enlace entre ciudad y campo o entre regiones de la campaña, y acoge en su seno viviendas, núcleos, industrias.¹⁷

La carretera escénica conectaría una serie de núcleos poblados dedicados a la producción agro-forestal con los balnearios existentes. La sinergia entre ambos tipos de núcleo incentivaría el turismo interno durante todo el año. La propuesta manifiesta la intención de desdibujar los límites entre el territorio productivo (rural) y el recreativo (la costa).¹⁸ Una de las escenas pintadas al óleo, que fue reproducida en un croquis a lápiz (*Fig. 2*), muestra el paisaje típico de la costa balnearia uruguaya con su extensa playa de arenas blancas y la vegetación costera. Sin embargo, no son turistas quienes contemplan la lejanía desde un mirador de la vía parque, sino tres jinetes a caballo. El texto que acompaña el cuadro refuerza esta idea mediante potentes imágenes literarias que integran en una misma visión elementos característicos del paisaje costero con el rural: «Se encuentra

14. Cravotto prefiere mantener la denominación «park-way» y no «parkway» para enfatizar la traducción literal de «parque-camino» o «vía-parque», según sus propias palabras. Mauricio Cravotto, «Urbanización y acondicionamiento agrario-forestal de la costa atlántica uruguaya. Park-way atlántico. Por el arquitecto Mauricio Cravotto. 1932-1936».

15. Mauricio Cravotto, Correspondencia personal. Cartas a E. Vautier. Mueble A. Fundación Cravotto.



FIGURA 2: CROQUIS DEL PARK-WAY ATLÁNTICO. MAURICIO CRAVOTTO. 15/1/1936. ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS «LA ALDEA FELIZ». FUNDACIÓN CRAVOTTO.

16. El jurado internacional conformado por R. Vigoroux, E.P. Baroffio, R. Marquina, A. Sáenz García, J. Arango, J. Clarence Levi, P. Candiota y Carlos E. Becker le otorgó el Gran Premio de Honor «por la totalidad de los trabajos presentados». Actas de la V Exposición Panamericana de Arquitectura y Urbanismo de 1940. Farq-Udelar, 584.

17. Mauricio Cravotto, *Urbanización y acondicionamiento agrario-forestal de la costa atlántica uruguaya. Park-way atlántico. 1932-1936*, 5. Mueble A. Carp. 7. Fundación Cravotto.

un terreno. Tierra, arena, cielo, mar o río, colinas, valles, suaves ondulaciones, viento, sol, vecindades augurales».¹⁹ El croquis precisa la ubicación de la escena: «Desde la Sierra de las Ánimas mirando hacia Solís».

En el texto de 1936 el tema central es la vivienda económica digna, y el *park-way* la estructura que organiza el territorio para dar respuesta a esta necesidad. Las ideas de Carlos Vaz Ferreira sobre la propiedad de la tierra fundamentan la propiedad estatal del suelo y la explotación realizada por los particulares. En el transcurso de las siguientes dos décadas Cravotto irá modificando el énfasis sobre los diferentes aspectos en los que incide el *park-way* según los imperativos del contexto político, hasta la publicación, en 1955, de su teoría de «la Aldea Feliz». No obstante, la necesidad de desactivar el origen de los conflictos entre la ciudad y el campo para lograr un equilibrio armónico está presente desde el inicio, así como la importancia de la belleza del paisaje antropizado entendida como la confirmación de este logro. El texto toma partido frente a los temas urbanísticos del

momento adaptados a la realidad nacional: el crecimiento descontrolado de las ciudades, la densidad demográfica, la extensión de la red vial, el problema de la vivienda mínima, la pérdida del contacto con la naturaleza, la segregación campo-ciudad, así como aspectos espirituales y morales que considera inherentes a los anteriores. Al respecto expresa: «[...] también se necesitan factores concurrentes de otra índole; como ser pensamientos, directivas, emociones que intervienen en el cumplimiento espiritual de la vida».²⁰

El *park-way* les da forma física a las ideas de Cravotto acerca del vínculo entre el ser humano y el territorio en el sentido más amplio. Por su condición de carretera escénica permite apreciar el paisaje en movimiento desde el automóvil a la vez que posibilita los intercambios requeridos por la vida moderna, mientras que por su escala regional controla la expansión metropolitana. Como hemos visto, estos cometidos son inherentes al modelo norteamericano. Pero Cravotto lo trasciende al concebir su *park-way* como una estructura que organiza el territorio en pequeñas «aldeas modernas», lo que permite recomponer la relación entre el ser humano y la naturaleza mediada por el trabajo artesanal y el cultivo autosuficiente, que redundaba en un paisaje antropizado de manera armónica. A una escala macro, persisten las formas de producción industrial modernas que siguen teniendo cabida según la lógica de la concentración urbana, pero mitigadas por el *park-way* como dispositivo de control.

La idea de organizar el territorio en aldeas formaba parte del debate disciplinar de las décadas de 1920 y 1930, vinculado a la planificación urbanística tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, con el propósito de recomponer la naturalidad perdida por la vida en las metrópolis. En efecto, el tema fue tratado con motivo del Plan de Nueva York de 1929 por Clarence Perry y Raymond Unwin.²¹

En Gran Bretaña, H. de C. Hasting —editor de la *Architectural Review and Architect's Journal*— impulsó las ideas del *Townscape* en colaboración con Nicolas Pevsner y Gordon Cullen. Postulaban que la sociedad debía ser tratada como un «estado de la naturaleza» cuyos conflictos y contradicciones debían ser equilibrados por el urbanista mientras sus estructuras básicas de poder permanecían intactas.²² La base estética del *Townscape* era el Pintoresco.

18. Las imágenes están realizadas en óleo pastel sobre nueve chapones de madera aglomerada. El conjunto no está fechado, pero un recorte de la revista *Ingeniería Internacional* que forma parte de la serie es de 1939. Existe, además, un álbum de fotografías sin fecha que registra estos óleos en su estado de conservación original, y completa la serie con otros croquis del *Park-way* entre los que se encuentra el croquis de la figura 2, reunidos bajo el título «La Aldea Feliz».

19. *Park-way atlántico-Aldea feliz*. Cartón n° 13, Fundación Cravotto.

20. Mauricio Cravotto. *Park-way atlántico*, 1.

21. El líder del Plan, Thomas Adams, se había formado profesionalmente con Ebenezer Howard y fue el primer presidente del *British Town Planning Institute*. Fabiana Oteiza Di Matteo, *Panoramas desde el asfalto*. El *Park-way* de Mauricio Cravotto [en línea] (Montevideo: FADU-Udelar, 2020), 96.

Algunos autores han señalado que esta metáfora de la sociedad como naturaleza fue la base del conservadurismo político del *Townscape*. Hasting proponía un modelo de sociedad antiolectivista unido a través de una cultura ecológica que permitiera desarrollar la diferencia individualizadora o «sesgo» de cada uno. Uno de los más sólidos exponentes del *Townscape* fue Thomas Sharp, quien durante las décadas de 1930 y de 1940 estuvo abocado a la relación entre la ciudad y el campo. Sus numerosas publicaciones llegaron a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura entre 1940 y 1950. Sharp criticaba la *garden city* de Ebenezer Howard, a la que oponía la *town-country*. Opinaba que la ciudad jardín construía suburbio, mientras que la solución era mantener la antigua diferencia física entre la ciudad y el campo. La tierra circundante a las viviendas debían ser huertos, no jardines.

La oposición entre ciudad y campo es central en el debate intelectual moderno. En ese sentido, es pertinente remitirnos a la *Gemeinschaft* (comunidad) y la *Gesellschaft* (sociedad), dos categorías de la sociología alemana de fines del siglo XIX y principios del XX, establecidas por Ferdinand Tönnies, discutidas por Max Weber y retomadas por Georg Simmel. A cada una de ellas le corresponden formas de vida, atributos y caracteres específicos que son excluyentes. Someramente, la *Gemeinschaft* es la comunidad aldeana de vida apacible, parsimoniosa y rutinaria, alineada con los ciclos de la naturaleza. Los deseos individuales se subyugan en favor de los intereses de la comunidad, las relaciones entre las personas son estrechas y se autoperceben como «cálidas», en oposición a los vínculos «fríos» que se dan en la gran ciudad. El trabajo es artesanal y el intercambio personalizado; el individuo se funde en la comunidad que se mantiene cerrada y vigilante frente a los cambios. Hay uniformidad espacial, social, de los contenidos culturales y los valores morales.

Por otro lado, la *Gesellschaft* es la forma de vida de la gran urbe, nerviosa, distanciada de la naturaleza, que disfruta de los avances de la técnica y privilegia el individualismo, la intelectualidad y la industrialización. El trabajo se regula con precisión y exactitud, hay diversidad de la vida económica, profesional y social. Una mayor libertad personal redundaría en comportamientos de indolencia, aversión, reserva y anonimato. Es característico el fenómeno que produce la muchedumbre: cercanía corporal junto a distancia

22. Anthony Raynsford, «Urban contrast and neo-Toryism: on the social and political symbolism of The Architectural Review's Townscape campaign», *Planning Perspectives* vol. 30, n° 1 (2015: disponible en: <http://eds.a.ebscohost.com.proxy.timbo.org.uy:2048/eds/detail/detail?vidhttp://eds.a.ebscohost.com.proxy.timbo.org.uy:2048/eds/detail/detail?vid=0&sid=d2c858d6-da9a-44c4-803d-ca2c-d9ceefd8%40sdc-v-sessmgr02&bddata=jmxhbm9ZXMm c2l0ZTlZHMtbGl2ZQ%3d%-3d#AN=99838502&db=asn>): 98.

23. Emiliano Torterola, «Gemeinschaft y Gesellschaft en la metrópoli moderna: Apuntes sobre la sociología urbana en Simmel y Park», VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina, en *Memoria académica*: disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5059/ev.5059.pdf



FIGURA 3: CROQUIS PERTENECIENTE AL ÁLBUM «LA ALDEA FELIZ». VIVIENDA TIPO. CON LETRA DE MAURICIO CRAVOTTO SE LEE: «LA VARIEDAD Y AMENIDAD EN EL CONJUNTO SE OBTIENEN POR CAMBIOS EN EL PATIO, EN EL MURETE, EN EL ARBOLADO Y EN LA ORIENTACIÓN». FOTOGRAFÍA: FUNDACIÓN CRAVOTTO.

espiritual, que provoca sentimientos de soledad y abandono. La urbe induce a una estilización de la vida: rarezas, extravagancias y caprichos, derivados de la voluntad de «ser especial» del ciudadano.²³

Cravotto se posiciona claramente a favor de la *Gemeinschaft*, pero sin renunciar a los avances tecnológicos y a la oferta cultural que proporciona la vida en la ciudad. Uno de los desafíos de su idea de *park-way* radica en mantener esta dualidad. El propósito de alcanzar el bienestar social por medio del desarrollo óptimo del individuo junto a su núcleo familiar gracias a un modo de vida integrado con la naturaleza es central en la propuesta del *park-way* atlántico, así como en sus representaciones pictóricas y literarias realizadas en clave pintoresca, en las que se aprecian los detalles singulares, las variaciones mínimas dentro de la homogeneidad del caserío, el valor del murete, del árbol, del alero.

El manuscrito titulado «Meditaciones, marzo-octubre 1938»,²⁴ redactado luego de su viaje a Alemania e Italia,²⁵ consta

24. Mauricio Cravotto, *Meditaciones*. Marzo a octubre de 1938. Manuscrito sobre hojas blancas, identificadas con letras griegas. Mueble G. Fundación Cravotto.

25. Jorge Nudelman discute las connotaciones políticas de este viaje en su tesis doctoral, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Capítulo 1: 1929, 29.

de doce páginas con reflexiones sobre el *park-way*, la exaltación de la vida en las aldeas europeas en oposición a la ciudad moderna, y comparaciones entre la personalidad del campesino y el ciudadano:

He pasado por las grandes ciudades, absorto y a veces distraído, pues tanto artificio me llevaba siempre al anterior éxtasis de la aldea, de la pequeña ciudad. Los moradores más simples, su dinámica más moderada, su comprensión de los problemas más certera; es difícil el disimulo de las bajas pasiones...²⁶

La propuesta de 1940 se nutre de esta sensibilidad. De ahí en más el *park-way* y la aldea se justifican mutuamente. En esta «urbanización agro-forestal» la tierra tiene «costo cero para la implantación de moradas». La casa aldeana es un «carmen», es decir, una vivienda junto a una porción de tierra destinada al huerto y al jardín. Comprende el cultivo productivo y el ornamental que embellece el entorno. La morada entonces es la vivienda en la tierra cultivada, condición indispensable para recuperar el contacto con la naturaleza. El propósito es inculcar el valor del trabajo, de la constancia, de la estabilidad y la corrección moral. La armonía alcanzada se manifiesta en el equilibrio espiritual del individuo. El habitante del campo es sencillo, posee una sabiduría sin erudición que obtiene a través de la interpretación de los fenómenos naturales y su arraigo a la tierra. El *park-way* asegura el equilibrio entre el progreso civilizatorio y el modo de vida rural. Cravotto le adjudica la capacidad de educar a la población y un efecto moralizador en razón de esta óptima relación, un ejemplo de mesura trasladable al comportamiento humano:

26. Mauricio Cravotto. *Memorias*. Manuscrito. Inédito. Circa 1938.

27. Mauricio Cravotto, *Memorándum para el Sr. Presidente de la República Dr. don Gabriel Terra. Datos para la compilación de un proyecto de ley para la creación del Park-way atlántico (organización agrario-forestal vial)*, 3. Mecanografiado. 1936. Mueble A. Carp. 7. Fundación Cravotto.

El *park-way* exalta las posibilidades de modelar el carácter del habitante, su manera de ser, de vivir y pensar, por la presencia permanente de las formas y formaciones naturales, armonizadas o puestas en evidencia por el hombre. Disipa la temeridad y el afán de «ré-cords», estimula la consideración de los semejantes, calma las reacciones violentas y educa, especialmente si el trazado se amolda a las condiciones geográficas de la zona en que está implantado.²⁷

La recuperación de la naturalidad perdida redundará en la salud integral de los habitantes, en el desarrollo en plenitud de

los aspectos tangibles e intangibles de la vida, lo cual no es otra cosa que la felicidad. La aldea es «feliz» porque allí el habitante encuentra el sentido de la vida en una relación armónica con la naturaleza. Esta operación sólo es posible gracias al arte, personificado en la figura del artista (arquitecto, paisajista y urbanista), quien es el único capaz de realizar esta mediación exitosa entre naturaleza y civilización:

La vivienda adherida a la naturaleza, compuesta con el paisaje. He ahí un ideal que se realizaría cuando la naturaleza inviolable en sus armonías contuviera armonías paralelas a aquella. Esto sólo se obtendrá si quien planea y realiza estas armonías es un artista.²⁸

Estas ideas tienen origen en el trascendentalismo, movimiento filosófico norteamericano que surgió en la segunda mitad del siglo XIX. Los trascendentalistas creían que el alma humana contiene las leyes inmutables de la naturaleza, por lo que tenían «una fe incondicional en la capacidad del hombre de asomarse a su propia divinidad a través del ejercicio de la razón».²⁹ Asimismo, creían que la belleza natural le devuelve «el sentido» al hombre, que «sana a través de la experiencia estética que le brinda su mirada».³⁰ El trascendentalismo a su vez se nutre de varias vertientes: el idealismo alemán a través de las obras de Immanuel Kant, las ideas románticas de Thomas Carlyle (quien sostenía que la contemplación de la naturaleza permitía entender la complejidad de su Creador) y la idea del Cosmos griego, racionalizada también por Kant.³¹ En el pensamiento griego, el *cosmos* (opuesto al *khaos*) contiene los principios ordenados e incambiantes que estructuran el mundo natural. Para los trascendentalistas estos principios son inmanentes al alma del ser humano, y el deleite que la naturaleza le despierta sugiere una relación oculta entre ambos. El intelecto busca el orden natural del cosmos a través de la belleza. El hombre sana a través de la experiencia estética de la contemplación de la naturaleza, que despierta en él su anhelo creativo. De este modo alcanza su máximo potencial ético y moral a través de la transformación de la naturaleza virgen. Ralph Waldo Emerson —líder del movimiento— sostenía que «la contemplación de los paisajes naturales y los bosques reparan del cansancio vital al hombre y le devuelven la fe mientras se desvanece el egoísmo».³²

28. M. Cravotto, *Park-way atlántico*, 10.

29. Ana L. Geora Santos, *Yermo: la relación entre la naturaleza y vida en los trascendentalistas norteamericanos del siglo XIX*. Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2016; disponible en: <https://eprints.ucm.es/35916/>), 41.

30. Ana L. Geora Santos, *Yermo*, 47.

31. Ana L. Geora Santos, *Yermo, Passim*.

32. Ana L. Geora Santos, *Yermo*, 46.

Ecós de estas ideas se pueden percibir en el texto que describe el *park-way* atlántico: «El espacio plantado, en contacto con el alojamiento, constituye la única manera de revincular al hombre con la naturaleza, y con ello reconquistar su equilibrio con el Cosmos».³³

El pensamiento de Emerson tuvo una enorme aceptación en la sociedad moderna norteamericana, especialmente en la doctrina vinculada al *landscape design*. Tanto Andrew J. Downing como Frederick L. Olmsted adhirieron a sus principios y los difundieron en sus escritos, impulsando la democratización del disfrute de la naturaleza, la preservación de la vida salvaje y la construcción de un imaginario basado en las sublimes extensiones de las estepas norteamericanas (*wilderness*). Mientras la arquitectura abrazaba los postulados del racionalismo y la ingeniería vial alcanzaba su apogeo, el *corpus* teórico desarrollado por el paisajismo configuró un reducto de la sensibilidad pintoresca, un reservorio que reivindicaba la naturalidad perdida por la vida en las grandes metrópolis, a la vez que los arquitectos del paisaje desarrollaban novedosas prácticas que integraban naturaleza y civilización. Paradójicamente, esto posicionó al *landscape design* a la vanguardia del pensamiento disciplinar de la época.

Hay acuerdo en que la obra de Henri Bergson (1859-1941) está fuertemente influida por las ideas de Emerson.³⁴ El filósofo francés tradujo el concepto de *vital force* de Emerson como élan vital. Sus obras eran de lectura obligada de los arquitectos uruguayos modernos, incluyendo a Cravotto, quien tenía en su biblioteca un ejemplar de *L'évolution créatrice* de 1920 y otro de *Las dos fuentes de la moral y la religión* de 1946. Bergson reivindica la intuición como fuente de conocimiento en oposición a la racionalidad y a la experiencia. Según esto, no es la inteligencia la que permite llegar a la verdad, sino el instinto. Este aspecto es fundamental para la comprensión de la exaltación que hace Cravotto de la sabiduría del campesino en oposición a la erudición del ciudadano —antagonismo planteado en términos idealizados— que el *park-way* sintetiza.

Sin embargo, el correlato que elabora Cravotto de estas referencias no se realiza sin tropiezos. El trasplante de la aldea a nuestro territorio causa extrañamiento, dado que el modelo de ciudad hispanoamericana está organizado en base al damero y

33. Mauricio Cravotto, *Park-way atlántico*, 9.

34. https://es.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson

la exclusión de lo rural, aun cuando se trate de pequeños conglomerados. La propuesta impulsa una modificación drástica del paisaje nacional, oponiendo al imaginario sobre la pradera suavemente ondulada el bosque productivo en permanente renovación, surcado por el automóvil. En términos simbólicos, sustituye un paisaje con reminiscencias pastoriles, cuya cualidad es la gracia, por otro que representa el hábitat de lo fantástico, lo sobrenatural y lo sublime. El bosque es concebido además como fuente de combustible y material de construcción para las viviendas, lo que implica una solución alejada de las pautas culturales y la tradición constructiva local.

En 1936 el *park-way* atlántico se dio a conocer a la opinión pública fuera del ámbito académico, en el marco de un clima de confrontación política entre el gobierno y el sector rural. Las medidas proteccionistas del mercado internacional derivadas de la crisis de 1929 habían provocado la caída de las exportaciones ganaderas en el Río de la Plata. La Federación Rural responsabilizó al gobierno de la época —el Consejo de Administración de mayoría batllista—, sentando las bases de la ascensión al poder de Gabriel Terra, con el apoyo de sectores conservadores tanto blancos como colorados.

En 1931 Terra «vio en el cultivo obligatorio de la tierra un medio rápido para combatir la desocupación en el medio rural».³⁵ Es así como el 2 de abril de 1933, siendo presidente de facto, promulgó el decreto del cultivo obligatorio de la tierra, cuya puesta en práctica implicó numerosas negociaciones entre el gobierno y el sector rural —al que le debía su apoyo— que se extendieron durante los siguientes tres años. El decreto tenía como objetivos la creación de nuevos recursos agrícolas para superar la dependencia de la monoproducción pecuaria, combatir el desempleo rural, promover el arraigo de la población trabajadora (eliminar la figura del «errante») y dificultar el latifundio. Contemplaba dos opciones de cultivo: «la agricultura en general con una mínima forestación, o la forestación intensiva».³⁶ Los sectores ganaderos vinculados a la Asociación Rural resistieron fuertemente el decreto, apelando a toda clase de mecanismos para evitar su puesta en práctica.

En octubre de 1936 Cravotto dio a conocer su propuesta basada en la producción agrícola y forestal, en lo que parece un

35. Nelly Da Cunha, «La Federación Rural ante la dictadura de Gabriel Terra: el cultivo obligatorio de la tierra», en *El Uruguay de los años treinta*, ed. Oribe Cures et al. (Montevideo: Banda Oriental, 1994), 66–67.

36. Nelly Da Cunha, «La Federación Rural», 74–83.

intento del oficialismo por obtener el apoyo de la opinión pública. A fines del mismo año, luego de un proceso desgastante para el gobierno de Terra, se produjo el fracaso definitivo de su implementación. El texto de la propuesta difundido por la radio oficial detallaba los aspectos que deberían planificarse en «un futuro cercano» en el país: la energía barata (eólica e hidráulica), la armonización de las rutas de tránsito y de traslado de producción, las conexiones fluviales («rutas de agua»), las internacionales, la legislación del descanso, la obligatoriedad del trabajo, una mayor cultura cívica sobre la base de una mayor cultura general, y «alimentación sana, libre de especulación».³⁷

Entre 1945 y 1955 Cravotto compiló, corrigió y produjo nuevos escritos que proponían una red de *park-ways* de alcance nacional. Entre ellos se destacan «Urbanización nacional», que desarrolla el tema de la colonización y la vivienda rural; el artículo «Una teoría para la vivienda»,³⁸ que se centra en el modo de habitar; y el artículo del diario *Acción* «La Aldea Feliz. Una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay»,³⁹ en el que recoge todo su saber disciplinar hasta el momento. En la nueva versión deja de lado la experiencia recreativa de las carreteras escénicas, para centrarse en los beneficios productivos y sociales para el país. El discurso también se aparta de la elucubración romántica sobre la aldea, para enfocarse en la problemática nacional: la carencia de vivienda digna para la mayoría de los trabajadores rurales,⁴⁰ el problema de la ganadería extensiva, así como la necesidad de contar con fuentes de energía económicas y renovables, una preocupación creciente que se tornará central en los escritos de la década de 1950. El lenguaje se torna menos abstracto e incorpora la palabra «colonización», alineado con el impulso que sectores progresistas rurales le dieron a la Ley 11.029 de 1948, conjuntamente con el apoyo de la academia y la participación del arquitecto Carlos Gómez Gavazzo.⁴¹

La red de *parkways* y las aldeas asociadas se vuelven un constructo inseparable; es la forma física del saber disciplinar de Cravotto al servicio de la sociedad, que años después de la publicación de su teoría seguía reflexionando sobre el *park-way*. En 1960 el urbanista imaginaba un futuro de seres humanos libres y sensibles, pobladores de aldeas felices alejadas de las grandes

37. Mauricio Cravotto, *Park-way atlántico*, 7.

38. Mauricio Cravotto, «Una teoría para la vivienda», *Mundo Uruguayo* (6 de agosto de 1953). Fundación Cravotto.

39. Mauricio Cravotto. «La Aldea Feliz. Una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay», *Acción* (24 de agosto de 1955). Fundación Cravotto.

40. Lucio de Souza, *Imaginario rurales. El modelo de afincamiento en la Planificación Rural del Uruguay de Carlos Gómez Gavazzo* (Montevideo: Udelar, 2019), 20-27.

41. La Ley 11.029, del 12 de enero de 1948, creó el Instituto Nacional de Colonización.

ciudades que priorizarán el respeto al medio ambiente por sobre el progreso tecnológico:

Ponerse de nuevo al ritmo de la naturaleza con paciencia y noción de ciclos. Recrear el pequeño cosmos del suelo. La planta doméstica del condimento, los frutos, los universales y esenciales buenos vegetales cotidianos que van en todas las creaciones del universo. Revisar el monstruo que hemos creado [...].⁴²

El *park-way* de Cravotto contribuye a generar un imaginario paisajístico nacional que pretende superar la dicotomía ciudad-campo desde una sensibilidad masculina, conservadora y pintoresca basada en los valores de la armonía y la medida. Modifica físicamente el territorio, genera una matriz productiva, controla la expansión metropolitana, propone un modo de afincarse en el campo, contribuye al bienestar social e individual. Conecta al ser humano con la naturaleza a la vez que lo independiza de su ubicación geográfica. El habitante de la aldea moderna queda definido debido a su ocupación y no por su localización. Ancianos y niños obtienen amparo, educación y calidad de vida. La calidad de la experiencia paisajística que provee el *park-way* es la manifestación estética de su eficiencia como estructura territorial y el nivel más alto de realización en términos artísticos.

El sustrato teórico que abreva de distintas fuentes conforma un todo coherente signado por el propósito de sintetizar los antagonismos. Las ideas de Carlos Vaz Ferreira sobre la propiedad de la tierra se entrelazan con las visiones trascendentalistas sobre la naturaleza y el mundo, por mencionar las más evidentes dentro de una atmósfera intelectual mucho más amplia, que buscaba integrar la racionalidad científica con la intuición. La dimensión filosófica y moral del *park-way* es tributaria de las diversas corrientes que nutrieron al paisajismo norteamericano, que establecieron el vínculo entre naturaleza y moral mediado por el arte. Confluyen otras vertientes, como el pensamiento alemán en relación a la ciencia, el arte y la naturaleza a través de la obra de Goethe y Humboldt, así como las categorías de la sociología *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* presentes en el debate disciplinar sobre la metrópolis durante la primera mitad del siglo XX.

42. Mauricio Cravotto, *Manuscrito del insomnio*, 2. Mueble G. Fundación Cravotto.

La propuesta integra la experiencia disciplinar de Cravotto, las impresiones de su viaje a Alemania e Italia de 1938, y del *City Planning, Landscape design* y *Townscape* anglosajón. En resumen, el *park-way* de Cravotto es un dispositivo físico que aspira a sintetizar la dicotomía naturaleza-artificio para resolver los problemas de la vida moderna tanto en sus aspectos materiales como inmateriales. Comienza como una organización de la franja costera desde una visión académica alineada al debate urbanístico de la primera mitad del siglo XIX, para enmarcarse posteriormente en las preocupaciones de los años 40 y 50 del siglo XX sobre la problemática rural de Uruguay. Es la estructura de base que ruraliza la ciudad y urbaniza el campo la condición imprescindible para la concreción de la teoría de «la Aldea Feliz».

Fuente de las imágenes

1. a 3. *Fondo documental de la Fundación Cravotto.*

JUAN GIURIA

Un abordaje historiográfico¹

JORGE SIERRA

El autor

Docente encargado del curso de Historia de la Arquitectura durante casi cuarenta años, el arquitecto Juan Giuria fue autor de numerosos trabajos que circularon en publicaciones específicas de la disciplina, así como en otras de carácter cultural y de divulgación general.

Nació el 1º de febrero de 1880, hijo de José Giuria y Carlota Durán, de acuerdo a la breve mención publicada en 1937 por Arturo Scarone, primera noticia biográfica localizada. Allí se mencionan únicamente sus estudios en la Facultad de Matemáticas, su desempeño como profesor de Historia de la Arquitectura, la presentación de un trabajo sobre la propiedad industrial al Congreso Nacional de Ingeniería de 1930, y la mención de artículos publicados en la *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*.²

Realizó los cursos para bachiller en la Facultad de Matemáticas, donde continuó los estudios para graduarse como arquitecto, obteniendo el título en 1905.³ Destacado en los cursos de la facultad, figura en la nómina de estudiantes que alcanzaron «clasificaciones altas»: «En la Sección de Enseñanza Secundaria, tres de bueno por mayoría con un voto de sobresaliente y una de sobresaliente por mayoría con un voto de bueno; en la Facultad de Matemáticas, ocho de sobresaliente».⁴

Recién recibido, se incorporó al cuerpo docente de la Facultad de Matemáticas en el curso de Historia de la Arquitectura. Un año

1. Este trabajo tiene su origen en el trabajo final del curso de Historiografía de la Arquitectura Moderna dictado en 2016 por los profesores Fernando Aliata, Eduardo Gentile y Virginia Bonicatto, en el marco de la Maestría de Arquitectura dictada en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República.

2. Arturo Scarone, *Uruguayos contemporáneos* (Montevideo: 1937), 222-223.

3. Los datos del Fichero de Egresados del Instituto de Historia de la Arquitectura realizado a partir del archivo de la Bedelía de la Facultad indican como fecha de egreso el 31 de marzo de 1900 y de expedición del título el 20 de marzo de 1902, expresando que su edad al egreso era de 25 años. »

» Notas biográficas varias ubican su fecha de graduación en 1904, y en el número 80 de *Anales de la Universidad* de 1906 se ubica a Juan Giuria recibiendo el título de arquitecto en 1905, junto a Horacio Acosta y Lara, Luis Fernández, Silvio Geranio y Joaquín Uranga. Es posible que las fechas de ingreso y egreso que figuran en el Fichero de Egresados correspondan a su titulación como bachiller en la Facultad de Matemáticas y no a sus estudios de arquitecto.

4. *Anales de la Universidad*, año XIII, tomo XVII, N° 80 (Montevideo, 1906): 409.

5. Nombre con el que se conformó la que después sería la Federación de los Estudiantes del Uruguay. Esta revista publicó en los números 1, 2, 3, 5 y 7 escritos de Giuria sobre arquitectura egipcia; y a finales de 1911, «Iglesias con nave central cubiertas con techos de madera, y naves laterales abovedadas».

6. Juan Giuria, «Apuntes de historia de la arquitectura. Egipto», *Evolución*, año I, n.º 1 (Montevideo, 10 de octubre de 1905): 39-41.

7. La Asistencia Pública Nacional y la Comisión Nacional de Higiene fueron las instituciones responsables de llevar adelante las acciones y políticas sanitarias del país en salud e higiene hasta la creación del Ministerio de Salud Pública en 1934.

más tarde pasó a ser el profesor responsable del curso al fallecer el arquitecto Emilio Boix, quien estaba a cargo de su dictado.

Desde esa primera época comenzó a publicar diferentes artículos sobre historia de la arquitectura. Los ejemplos más tempranos localizados en la exploración hemerográfica llevada adelante corresponden a la revista *Evolución* de la Asociación de los Estudiantes,⁵ cuyo primer número incluyó el artículo «Apuntes de historia de la arquitectura. Egipto», bajo la autoría del «profesor de la asignatura arquitecto J. Giuria».⁶

A partir de la creación de la Facultad de Arquitectura en 1915, asumió la Cátedra de Historia de la Arquitectura, cargo que ocupó hasta apartarse de la actividad universitaria en 1942.

Además de su actuación docente, se mantuvo ligado estrechamente a la práctica profesional como arquitecto independiente y en particular mediante su trabajo en la Dirección Nacional de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, a la que se incorporó en 1905 bajo la supervisión directa de Emilio Conforte, siendo Alfredo Jones Brown el director de Arquitectura.

Durante las primeras décadas del siglo XX actuó como arquitecto proyectista y director de obras asociadas a la construcción hospitalaria. Participó en proyectos de nuevos hospitales y servicios asistenciales, ampliaciones y reformas, realizados por el Ministerio de Obras Públicas para la Asistencia Pública Nacional.⁷ Desarrolló esta actividad desde 1905 hasta finales de la década de 1920 en todo el territorio del país.⁸ Durante este tiempo también llevó adelante trabajos de documentación e investigación en historia de la arquitectura.

Docencia

En 1906 se implementó la puesta en práctica del nuevo Plan de Estudios Superiores en la Facultad de Matemáticas, que duplicó los cursos de Historia de la Arquitectura. A partir de ese momento y hasta la aplicación del Plan de Estudios de 1952, la carrera contó con dos cursos de historia de la arquitectura que se dictaban en los dos últimos años. Los contenidos de los cursos correspondían a la historia de la arquitectura universal, centrada en la cultura occidental pero no ajena a algunas

manifestaciones orientales e islámicas. En «estos cursos se realizaba un estudio detenido de los estilos históricos, buscando proporcionar un conocimiento afinado de las estructuras de los monumentos».⁹

Al exponer las características y métodos de enseñanza aplicados a los cursos del nuevo plan, Giuria explicaba que luego de cada lección daba a sus alumnos «un resumen escrito de las conclusiones que ellos copian».

Mensualmente los alumnos preparan varios croquis de trozos de arquitectura de distintos estilos, que deben ser presentados en el momento del examen. Esta práctica, implantada ya por el señor arquitecto Boix, es de muy buenos resultados, pues los alumnos se dan cuenta de las características principales de cada estilo.¹⁰

Este interés por el acercamiento al detalle a través de la graficación, procurando interpretar esas características principales de la arquitectura, se evidencia en la inmensa cantidad de relevamientos y detalles realizados por él en numerosas recorridas y visitas a lo largo de los años.

En una breve exposición del programa de la asignatura publicada en 1907 en *Anales de la Universidad*, Giuria expresaba respecto de la bibliografía con la que articulaba sus cursos:

debido a la falta absoluta de un texto de clase que esté de acuerdo con el programa (que es bastante bueno, pues ha sido confeccionado por el malogrado arquitecto don Emilio Boix), me he visto en la necesidad de explicar sirviéndome de las siguientes obras de consulta: Tubeuf: «Histoire de l'Architecture».— Ramée: «Histoire de l'Architecture».— Planat: «Encyclopédie d'Architecture».— Violet-le Duc: «Dictionnaire de l'Architecture Française du XI^o a XIX^o siècle».— Viollet-le Duc: «Histoire de l'habitation humaine».— Violet-le-Duc: «Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale».— Guadet¹¹ Reynaud: «Traité d'Architecture».— Barberot: «Histoire des styles d'architecture».— Archinti: «L'Architettura nella Storia e nella Pratica».— Melani: «Storia del Ornamento».— Domenech: «Historia del arte».— A medida que se desarrolla el curso, los voy consultando en esta forma: Para el estudio de las arquitecturas egipcia y caldeo asirio: Domenech y Tubeuf.

8. Entre sus obras más destacadas realizadas como parte de su labor en el Ministerio de Obras Públicas se identifican: Hospital Maciel, 1907 y 1917-1925; Hospital Vilardebó, 1907 y 1918-1925; Hospital Militar, 1912-1916; Hospital Pereira Rossell, 1915; Hospital Pasteur, 1920-1926; proyecto Hospital Marítimo Gallinal Heber, 1921; Enfermería del Asilo Dámaso Antonio Larrañaga (Hospital Pedro Visca), 1918-1923; Hospital Regional Modelo, 1922; Colonia de Alienados de Santa Lucía (Colonia Martirené), 1923-1924; Hospital de Treinta y Tres, 1924-1925; Canelones, 1925; San Ramón, 1926; Durazno, s/d; Tacuarembó, s/d.

9. María Julia Gómez, *El IHA. Apuntes sobre su enfoque historiográfico en el período 1950-1973* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1989).

10. *Anales de la Universidad*, año XIV, tomo XVIII, n° 82 (Montevideo, 1907): 339.

11. En *Anales de la Universidad* fue publicado de esta forma, pero es presumible que debiera ser: Guadet: «*Éléments et théorie de l'architecture*»; y Reynaud: «*Traité d'Architecture*».

Para la griega y la romana: Archinti, Tubeuf y Reynaud. Para las latina, románica y ojival: Archinti, Tubeuf, Guadet y Viollet-le-Duc. Para el Renacimiento: Melani y Barberot.¹²

Reconocía a su vez que la facultad poseía suficientes obras de consulta para los cursos, realizando una interesante observación que da cuenta de la importancia de la imagen como herramienta didáctica y medio de transmisión de información y conocimiento al expresar que «lo más necesario es un aparato de proyecciones luminosas».¹³

12. *Anales de la Universidad*, año XIV, tomo XVIII, n° 82 (Montevideo, 1907): 338.

13. *Anales de la Universidad*, año XIV, tomo XVIII, n° 82 (Montevideo, 1907): 339.

14. Juan Giuria, «Arquitectura Colonial», *Revista Nacional*, tomo IV (Montevideo, octubre-diciembre de 1938): 25-90.

15. La *Revista Nacional* fue editada por el Ministerio de Instrucción Pública entre 1938 y 1968, con el objetivo de crear un repertorio de la cultura contemporánea e histórica de Uruguay, de acuerdo a lo explicitado en la propia publicación. Su carácter le permitió alcanzar una relativa circulación en los ámbitos universitarios e intelectuales del período.

16. José Gabriel Navarro donó una importante colección de fotografías sobre arquitectura colonial americana, que dio origen a la Sección Laboratorio del Arte Americano, que funcionaba dentro del Instituto de Arqueología Americana.

Investigación

Junto a su actividad docente, Giuria desarrolló un permanente interés por la investigación en historia de la arquitectura, puesto de manifiesto en su actividad desde la facultad y otros ámbitos en los que participaba junto con colegas y aficionados a la temática, como la Sociedad Amigos de la Arqueología y el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.

En 1938 Giuria publicó en la *Revista Nacional* un trabajo sobre arquitectura colonial en Uruguay,¹⁴ que pese a no alcanzar el grado de circulación de *Arquitectura en el Uruguay* en 1955,¹⁵ debe ser reconocido como uno de los primeros trabajos sistemáticos en la disciplina que escapaba del análisis puntual para abordar un período más prolongado. Ese mismo año fue un punto de inflexión en la producción y el reconocimiento de Giuria, que cobró un destaque que trascendía las aulas de la facultad.

Su participación fue fundamental en la creación del Instituto de Arqueología Americana, creado a imagen del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de 1937, modelo de instituto que pregonara el profesor e investigador mexicano Manuel Toussaint desde el momento mismo de su creación, invitando al resto de los países iberoamericanos a conformar centros de investigación análogos al por él dirigido. Diez años más tarde, bajo la dirección de Mario J. Buschiazzo se creó otro centro de investigación con el mismo nombre que el mexicano: Instituto de Investigaciones Estéticas, en la Universidad de Buenos Aires.

Respaldata la iniciativa por el decano arquitecto Armando Acosta y Lara, y con la colaboración del investigador ecuatoriano José Gabriel Navarro,¹⁶ se creó en 1938 el Instituto de Arqueología Americana bajo la dirección de Juan Giuria, cargo que desempeñó hasta su alejamiento de la facultad en 1942. La estructura original del instituto era: director, subdirector y un consejo directivo honorario, presidido por el decano e integrado por el director, el subdirector y delegados del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura, del Instituto Histórico y Geográfico, y de la Sociedad Amigos de la Arqueología.¹⁷

Esta visión americanista, sumada a su vocación por la historia de la arquitectura, lo llevó a hacer reiterados viajes por la región, asociados a investigaciones y producciones bibliográficas, junto a la participación en conferencias y congresos, con la que recogió progresivamente el reconocimiento de sus colegas a nivel regional.¹⁸

A poco tiempo de ser designado director del Instituto de Arqueología Americana, fue electo presidente de la Sociedad Amigos de la Arqueología, de la cual integraba la Comisión Directiva¹⁹ y el equipo de redacción de la *Revista*,²⁰ al tiempo que continuó hasta octubre de 1939²¹ al frente del Instituto Nacional de Vivienda Económica, creado en el ámbito del Ministerio de Obras Públicas en 1937, en cuya Dirección Nacional de Arquitectura Giuria había desarrollado una nutrida trayectoria como arquitecto proyectista y director de obra.

La sinergia generada por ambas instituciones vinculadas a la historia, la arqueología y la arquitectura colaboró en el fortalecimiento de los primeros años del Instituto de Arqueología Americana. En 1939 la Sociedad Amigos de la Arqueología cedió su colección bibliográfica al Instituto de Arqueología Americana, con la que se creó una sección independiente de la biblioteca general de la facultad.²² Giuria continuó como presidente de la Sociedad Amigos de la Arqueología hasta julio de 1940, cuando la elección de nuevas autoridades delegó dicho cargo a Horacio Arredondo.²³

Contexto

Las diferentes etapas de la producción historiográfica en Uruguay coinciden en términos generales con las que se puede identificar

17. La Sociedad Amigos de la Arqueología propuso como delegado al doctor Alejandro Gallinal (Comisión Directiva, 7 y 28 de junio de 1938, actas n° 241 y 243). *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 279-280.

18. En la Comisión Directiva de la Sociedad Amigos de la Arqueología, se presentó la solicitud del doctor José Carlos Lisboa, de Río de Janeiro, expresando que «se le permita traducir y publicar en aquella ciudad el trabajo que acaba de publicar en la Revista, sobre arquitectura colonial del Brasil» (Comisión Directiva, 19 de abril de 1938, acta n° 237). *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 277.

19. Comisión Directiva de la Sociedad Amigos de la Arqueología electa para el período 1938-1940: Juan Giuria, presidente; Horacio Arredondo, vicepresidente; Carlos A. de Freitas, secretario; Juan E. Pivel Devoto, secretario; Santiago L. Abella, tesorero; Alberto A. Alves, Ergasto H. Cordero, Silvio S. Geranio, Carlos Pérez Montero y Carlos Seijo, vocales; suplentes: Rafael Schiaffino, Eustaquio Tomé, Eduardo F. Acosta y Lara, Mario Falcao Espalter, Carlos Ferrés, Florentino Felippone, Elzear S. Giuffra, Raúl Lerena Acevedo, Simón Lucuix y Carlos Mac Coll (Comisión Directiva, 26 de julio de 1938, acta n° 244). *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 280.

20. Comisión de Revista: Juan Giuria, Ergasto H. Cordero y Rafael Schiaffino (Comisión Directiva, 23 de agosto de 1938, acta n° 245). *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 280-281.

21. Comisión Directiva de la Sociedad de Amigos de la Arqueología, 17 de octubre de 1939, acta n° 264. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 287.

22. Comisión Directiva de la Sociedad de Amigos de la Arqueología, 4 de julio de 1939, acta n° 255. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología, 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 284-285.

23. La Comisión Directiva electa para el período 1940-1942 estuvo integrada por Horacio Arredondo, presidente; Juan E. Pivel Devoto, vicepresidente; Carlos A. de Freitas, secretario; Santiago L. Abella, tesorero; Juan Giuria, Rafael Schiaffino, Carlos Seijo, Silvio S. Geranio, Alfredo R. Campos, vocales. Comisión de Revista: Rafael Schiaffino, Juan E. Pivel Devoto y Horacio Arredondo (Comisión Directiva de la Sociedad de Amigos de la Arqueología, 24 de julio de 1940, acta n° 283). *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología, 1938-1941*, tomo IX (Montevideo, 1941): 292.

en otros países de la región, considerando cuatro períodos de producción con sus singularidades. Las características específicas de cada período son independientes de las categorías del trabajo disciplinar del historiador de la arquitectura.

Para el caso argentino, Jorge Francisco Liernur identifica un primer período entre 1910 y 1945, en el que se ubican los trabajos realizados por Martín Noel, Ángel Guido, Guillermo Furlong Cardiff y Juan Kronfuss, entre otros. Una segunda etapa, liderada por el arquitecto Mario J. Buschiazzo, abarca desde la creación del Instituto de Arte Americano en 1947 hasta la aparición del Instituto de Historia de la Arquitectura en 1970. El tercer período corresponde a las décadas de 1970 y 1980 y se caracteriza por una alta carga social y política asociada a la consigna de la búsqueda de una arquitectura apropiada para América Latina, en la que se destacan arquitectos como Enrico Tedeschi, Marina Waissman, Jorge Gazzaneo, Francisco Bullrich y Ramón Gutiérrez. Finalmente, en los últimos años se identifica un proceso marcado por una profesionalización del rol del historiador en arquitectura.

Para el caso uruguayo se puede identificar un primer período que comprende a cronistas y memorialistas, responsables de relatos que no cumplen con la aspiración de una construcción histórica, sino que procuran transmitir y hacer perdurar lo sucedido en los eventos cotidianos y su pasado inmediato.

Estos trabajos recogen los sucesos y vivencias cotidianas desde la colonia hasta el desarrollo de todo el siglo XIX. Pese a ser de difícil contrastación ante la carencia de un respaldo documental que los verifique, operan en muchos casos como una fuente primaria para investigaciones posteriores, ya que son resultado de la propia esencia de la crónica como narración de los hechos de su época, o para el memorialista como los recuerdos propios o que le fueron transmitidos. Se trata de la descripción de lugares y eventos, testimonios que llegan por intermedio de quienes fueron testigos de los hechos o estuvieron próximos a sus protagonistas.

Esta salvedad no significa que carezcan de utilidad, en tanto son una de las primeras fuentes de consulta al momento de aproximarnos a un nuevo objeto de estudio. La constatación de la veracidad de lo dicho por cronistas y memorialistas no está en sus crónicas, ya que dada su razón de ser no tienen más aspiraciones que transmitir las características singulares y anecdóticas de los

hechos y lugares descritos. Desde el presente es necesario construir los caminos de verificación por medio de otros documentos primarios que corroboren esta lectura inicial. La crónica abre las puertas al investigador para dirigir focalmente sus esfuerzos a un marco temporal y físico determinado en el que encontrar las respuestas a los postulados de su trabajo. Desde su presente el historiador debe verificar la fortaleza de estos datos mediante nuevas exploraciones documentales en archivos administrativos, institucionales, personales, de prensa y publicaciones de época, entre otras, u otras crónicas que permitan contrastar y complementar la información disponible inicialmente.

Giuria se ubica en una segunda etapa, junto a un grupo de investigadores que, aun sin contar con formación específica en ciencias históricas, basan su trabajo en un importante proceso de recuperación de información y datos que surgen de los mencionados cronistas y memorialistas, y que comienzan a ser confrontados con la documentación a la que tienen acceso y contrastados con las construcciones aún existentes como vestigios materiales del pasado.

Estos abordajes son los primeros que comienzan a manifestar una identificación disciplinar específica hacia la arquitectura, con una mayor jerarquización de los aspectos descriptivos y sin alcanzar a desarrollar una verdadera dimensión crítica.

Hay dos aspectos fundamentales que guían esta etapa inicial de la investigación en historia de la arquitectura en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX: la importancia de la arqueología al momento de inferir información a partir de las estructuras sobrevivientes y subyacentes, y una visión fuertemente marcada por un sentir americanista que desde el novecientos se desarrolla en los círculos intelectuales de la época. Los discursos tendientes hacia lo americano desarrollados a uno y otro lado del Río de la Plata por Ricardo Rojas y José Enrique Rodó derraman desde la literatura hacia otras disciplinas, impregnando íntegramente el arte y la arquitectura.

Junto al conocimiento e identificación de los autores, individuales o colectivos,²⁴ al momento del estudio historiográfico se debe analizar cuáles son las fuentes utilizadas. Al periodizar las investigaciones y trabajos en historia de la arquitectura, es observable que en este período de raíz más aficionada y con carácter arqueológico cobran principal importancia las fuentes primarias

24. La referencia a *autorías colectivas* se relaciona con el concepto de comunidad historiográfica propuesto por Carlos Zubillaga, quien aborda, bajo la denominación de *desagregación del conocimiento histórico*, la experiencia de diversos institutos de investigación y difusión que se desarrollan en la órbita de la Universidad de la República, siendo el primero de los ejemplos mencionados el del Instituto de Historia de la Arquitectura. Cf. Zubillaga, Carlos. *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX. Entre la profesión y la militancia*. Montevideo, 2002.

25. Este proceso de profesionalización de la investigación histórica en arquitectura llevado adelante a partir de la década de 1950 por el Instituto de Historia de la Arquitectura bajo la tutela de Aurelio Lucchini, se hace en estrecha colaboración con el Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias, lo que queda de manifiesto en la multiplicidad de comunicaciones, notas y documentación intercambiadas con Edmundo Narancio y otros historiadores, existente en el archivo administrativo del Instituto de Historia de la Arquitectura («El Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura es un ejemplo apropiado para medir las posibilidades de intercambio entre centros de estudio universitarios. En repetidas ocasiones dicho Instituto y el de Investigaciones Históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias se han prestado mutua colaboración a través de intercambio bibliográfico o de materiales, o mediante asesoramiento en trabajos de investigación histórica», en *Revista Histórica de la Universidad*, 1959).

26. *Civilización del Uruguay*, de Horacio Arredondo, se compone de dos volúmenes. El primer tomo contiene exclusivamente texto y el segundo comparte una primera parte de texto con la compilación de imágenes al final.

27. La edición póstuma de esta segunda parte podría ser una de las explicaciones de este recorte.

tanto documentales como materiales, adecuadamente contextualizadas con fuentes secundarias de carácter histórico y social que sirven de complemento.

En trabajos más recientes, la fuente documental primaria en cierta medida va cediendo espacio a las fuentes secundarias, con los riesgos y oportunidades que esto genera, abordando análisis más conceptuales y menos descriptivos.²⁵

Qué

La obra publicada por Juan Giuria hacia 1955 sobre la arquitectura en Uruguay desde los comienzos del poblamiento hispánico hasta 1900 se desarrolla en dos tomos compuestos por dos volúmenes cada uno. La separación entre los dos volúmenes de cada tomo responde evidentemente a un tema editorial: concentra los textos en el primer volumen y deja el segundo exclusivamente para las láminas que lo ilustran. Esta era una práctica corriente que se encuentra en múltiples publicaciones de la época, como *La civilización del Uruguay* de Horacio Arredondo²⁶, o en la forma de inserción de imágenes en cuadernillos separados en el *Boletín Histórico y Geográfico del Uruguay*, la *Revista Histórica*, la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, entre otras.

El marco temporal del trabajo ubica al primer tomo en la época colonial y al segundo entre 1830 y 1900. Una diferencia importante en el recorte geográfico de los ejemplos analizados es que el segundo de los tomos se restringe exclusivamente a Montevideo, sin ocuparse de la producción arquitectónica del resto del territorio nacional.²⁷

A partir del análisis de los índices, la primera parte de la obra, centrada en Montevideo hasta 1830, se desarrolla en torno a dos etapas diferenciadas, identificadas como Época Hispánica y Época Luso-Brasileña. La segunda parte responde a la arquitectura fuera de Montevideo desarrollada en el mismo período histórico, pero en este caso la separación en capítulos no obedece a consideraciones políticas o cronológicas, sino que se organiza en torno a las ciudades estudiadas: Colonia, Maldonado, San Carlos, Villa Soriano, dejando un último capítulo para otras localidades que suman ejemplos puntuales al análisis.

El segundo tomo, centrado en Montevideo, separa sus capítulos de acuerdo a un ordenamiento estrictamente cronológico, identificando tres períodos a lo largo del siglo XIX que asocia a formas del accionar arquitectónico: de 1830 a 1852, el Academicismo Neoclasicista; entre 1852 y 1870, el fin del Academicismo Neoclásico y la iniciación del Eclecticismo Historicista; finalmente, el período comprendido entre 1870 y 1900, con el desarrollo del Eclecticismo Historicista.

Por qué

El libro publicado por Juan Giuria primero y el editado por el arquitecto Aurelio Lucchini treinta años más tarde²⁸ pueden considerarse los dos únicos trabajos que apuestan a dar una lectura amplia de la historia de la arquitectura en el actual territorio uruguayo.²⁹

Encontramos entre ambas obras que el trabajo de Giuria nos aproxima a una lectura con destaque en el «hallazgo», centrándose de manera especial en la materialidad de los edificios, casi que con mayor relevancia que en los aspectos formales. La mirada de Lucchini procura encontrar las explicaciones a las propuestas formales realizadas por los proyectistas, por medio de las ideas filosóficas, políticas y socioculturales que les dan sustento, cuya procedencia rastrea desde ámbitos externos al territorio nacional.

Este interés por los aspectos formales en la obra de Lucchini, en contraposición a la exploración material de Giuria, lleva a que las imágenes y descripciones empleadas por ambos autores resulten en la explotación de recursos que complementan ambas obras. Mientras Giuria aprehende la utilización de gráficos que permiten hacer lecturas tipológicas y organizativas, Lucchini explora los aspectos formales del análisis compositivo de fachada mediante la utilización de la fotografía como el casi único recurso visual en su obra.

Dónde

El libro de Giuria sirve de corolario a su labor de docente e investigador, como profesor de los cursos de historia de la arquitectura desde su temprana incorporación a la facultad en 1904

28. Las dos publicaciones cumplen con ser realizadas por sus autores al cierre de su carrera, siendo en buena medida síntesis de sus búsquedas e investigaciones. Ambos desarrollan una larga actividad docente y son partícipes y responsables en la creación del Instituto de Arqueología Americana, Juan Giuria, y del Instituto de Historia de la Arquitectura, Aurelio Lucchini. Curiosamente el segundo tomo de sus trabajos (Giuria suma dos volúmenes más por la incorporación anexa de las imágenes) se realiza en forma póstuma en ambos casos.

29. Lo común en las publicaciones sobre arquitectura nacional es tomar recortes de la realidad que responden a criterios geográficos, temporales, programáticos, entre otros. Los relatos más abarcativos son de menor extensión y no alcanzan los niveles de detalle y rigurosidad manejados por Giuria o Lucchini. Cf.: Elzeario Boix: «Un siglo de arquitectura en el Uruguay. 1815-1915», *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n° 6, 1943, Montevideo; Rafael Lorente Murelle, Ramiro Bascans: «Uruguay: panorama de su arquitectura contemporánea», *Summa* n° 27, 1970, Buenos Aires; entre otros.

30. El nuevo instituto contará con una fuerte componente orientada hacia la historia de la arquitectura nacional, abandonando paulatinamente la visión de carácter americanista que impregnó su primera época.

31. La forma de encarar el curso de Historia de la Arquitectura, con estrecha asociación casi determinante entre las ideas económicas, sociales, políticas, religiosas y filosóficas, y la resultante arquitectónica consecuente evidencian el inicio del camino seguido por Lucchini a cargo de los cursos de Historia de la Arquitectura Nacional que tendrán su culminación en la publicación de *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*, en 1986-1988. Por información complementaria consultar: Aurelio Lucchini, «El curso de Historia de la Arquitectura Nacional en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, como órgano creador de la historia de la arquitectura nacional. Noticia relativa a sus antecedentes y creación y a su desarrollo hasta fines de 1975». En: *Perfiles* (Montevideo: Facultad de Arquitectura-Universidad de la República, 1986).

32. Programa de Historia de la Arquitectura 2°. 1956. Historia de la Arquitectura Nacional. Facultad de Arquitectura - Instituto de Historia de la Arquitectura, Repartido n.º 120/956. Instituto de Historia de la Arquitectura. Archivo Administrativo. Carp. 0036.

hasta su retiro de las aulas en 1942, ejerciendo como catedrático desde 1913.

Al momento de su publicación, la facultad comienza a impartir el curso de Historia de la Arquitectura Nacional en el segundo año de carrera, curso que se venía forjando desde tiempo antes, primero con el cambio de nombre del Instituto de Arqueología Americana por el de Instituto de Historia de la Arquitectura en 1948³⁰ y luego con la aprobación del Plan de Estudios de 1952, que incorporó cuatro cursos de historia de la arquitectura. Pero recién en 1956, un año después de la publicación del primer tomo de *Arquitectura en el Uruguay*, comenzó el dictado efectivo del primer curso de Historia de la Arquitectura Nacional.

Este curso se articula en dos partes o formas de dictado. Una primera parte aborda los aspectos de las ideas que fundamentan las manifestaciones arquitectónicas desarrolladas en el actual territorio uruguayo,³¹ y una segunda parte se presenta como «estudios analíticos de ejemplos arquitectónicos».³²

Es en esta segunda parte en la que la obra de Giuria cobra relevante importancia, abarcando la casi totalidad de los ejemplos propuestos en el curso. Para cada uno de los ejemplos la bibliografía de referencia se compone de la obra de Giuria y otros trabajos, no siempre disciplinalmente arquitectónicos, que lo complementan.

Es interesante apreciar también en el programa del curso la mención a la existencia del libro en el Instituto de Historia de la Arquitectura de la facultad como lugar de referencia para permitir a los estudiantes su consulta bibliográfica.³³

Cuándo

La publicación del libro hacia la segunda mitad de la década de 1950 se enmarca en un fértil período en que algunos integrantes de la primera generación de investigadores preocupados por la historia de la arquitectura y su legado patrimonial, al momento del cierre de su producción, lograron cristalizar el trabajo acumulado a lo largo de décadas mediante su publicación.

De igual modo, Horacio Arredondo, quien se desempeñó como director del Museo y Archivo Histórico Municipal, fue responsable de la Oficina Nacional de Turismo y estuvo vinculado a

la recuperación de las fortalezas de la época colonial y creación de parques nacionales como el de Santa Teresa, publicó en 1951 sus dos tomos de *Civilización del Uruguay*.³⁴ Al prologar el libro de Arredondo, Ariosto González expresa:

Este libro es el fruto en plena madurez de una extensa, fecunda y lúcida experiencia, lograda por la aplicación desinteresada y fervorosa de una vida al estudio y al análisis de lo que podríamos llamar la civilización uruguaya.

Elaborada sin urgencia de ponerle término y sin preocupaciones inmediatas de publicidad; quizá, aún, sin deliberado propósito de concretar el ingente acopio de observaciones y notas en la armoniosa estructura de una obra sujeta a desarrollo metódico y lógico, dentro de la rigidez de un plan preestablecido, *Civilización del Uruguay* aparece, sin embargo, como una construcción sistemática, de muros firmes, de proporciones adecuadas. Su rico y vasto material, reunido en muchos años de investigaciones directas, prolijas y exhaustivas, o captado por un azar feliz, o traído por la mano benévola de un amigo generoso, o recogido en trabajos múltiples y largos, adquiere la fisonomía, la significación y la permanencia de los libros coordinados y orgánicos, cuya fuerte trabazón y ordenamiento dan la segura sensación de equilibrio y plenitud, surgentes de la profunda y bien asimilada cultura de su autor.³⁵

Estas palabras pueden aplicarse perfectamente a la obra *Arquitectura en el Uruguay* y al momento en que Giuria lo publica, reforzando desde lo conceptual la analogía editorial ya expresada entre ambas obras.

Cómo

El libro no contiene una bibliografía general, sino que presenta gran cantidad de notas al final de la obra que permiten identificar las fuentes manejadas por el autor que abordan temas tanto generales como específicos. En el primer tomo predominan las referencias generales a los trabajos de Isidoro de María,³⁶ Carlos Travieso, Carlos Pérez Montero, Luis Enrique Azarola Gil, y de

33. Se entiende que esta situación debe responder a la reciente edición del trabajo, y en consecuencia hay cierta dificultad para acceder a él.

34. Ambos autores, conjuntamente con intelectuales e investigadores contemporáneos como Juan E. Pivel Devoto y Alfredo R. Campos, entre otros, podrían considerarse, dentro de la hipótesis de Zubillaga de las comunidades y colectivos historiográficos, como alineados bajo una visión nacionalista.

35. Horacio Arredondo, *Civilización del Uruguay. Aspectos arqueológicos y sociológicos 1600-1900. Tomo I* (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1951), XIX.

36. Bajo el nombre de *Montevideo antiguo*, Isidoro de María publicó cuatro libros: Libro I, 1887; Libro II, 1888; Libro III, 1890; Libro IV, 1895. Fueron reeditados inicialmente en un compendio de dos volúmenes prologado por Armando D. Pirotto en 1938. Luego han tenido reiteradas reediciones y publicaciones de forma completa y parcial.

manera específica, por ejemplo, a Carlos Ferrés en el caso de los edificios vinculados a los Jesuitas y Guillermo Furlong Cardiff sobre la Catedral de Montevideo. Se complementa también con fuentes externas a la disciplina específica de la arquitectura y de la historia en general, como pueden ser informes y documentación como el realizado en 1907 por el doctor Piñeyro del Campo para la Asistencia Pública Nacional, de donde recoge información referida a diferentes edificios hospitalarios.

Ante la ausencia de una bibliografía explícita y como estrategia para abordar el análisis de las fuentes consultadas por Giuria, se recurre a listar y enumerar las *citas bibliográficas y documentales* incorporadas al final de cada tomo, por un lado, y las *figuras* incorporadas en los tomos de láminas, por otro.

Citas

Nos encontramos con la singularidad de que, pese a la sistematicidad desarrollada por el autor y de tratarse del resultado de un proceso de años de trabajo, no presenta una bibliografía final. Sin embargo, y reforzando la firmeza de las aseveraciones vertidas, Giuria es generoso en la utilización de citas a final del trabajo, que permiten rastrear cuáles fueron los caminos seguidos para el desarrollo de la obra.

Resulta interesante realizar una mirada crítica sobre estas referencias reunidas al final de cada tomo bajo el título de «Citas bibliográficas y documentales». Allí encontramos tanto aclaraciones generales o información complementaria del cuerpo central de la obra como los reconocimientos de autorías y fuentes de ideas originales e información incorporada por Giuria en el libro.

El total de referencias se distribuye en 52 autorías de diversos trabajos, nómina de la cual se depura aquellos que alcanzan una única aparición, resultando una lista de 31 autorías de referencias.

Además de la importancia de la nómina completa de los autores a los que referencia Giuria, la disgregación de estos en los dos períodos en que separa su obra —«Época colonial» y «De 1830 a 1900»— nos permite leer claramente a cuáles recurre en cada uno de los tomos.

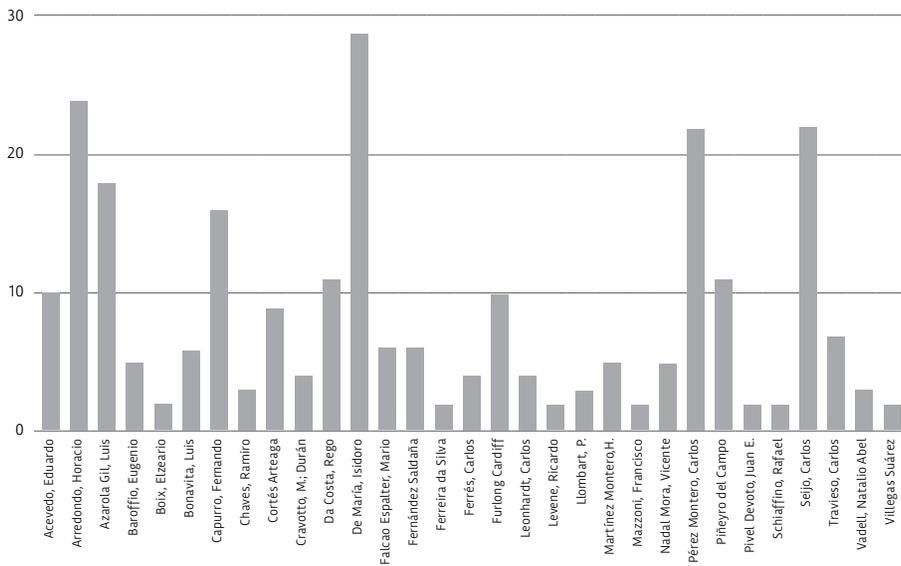


FIGURA 1. CITAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES. SÍNTESIS TOMO I Y TOMO II.

Como primera observación al comparar ambos, las referencias del primer tomo casi duplican a las del segundo, recurriendo a una variedad mayor de autores: 26 diferentes en el primer tomo y solamente 12 en el segundo.

Encontramos rápidamente la afiliación de los diferentes autores consultados por Giuria a través de las temáticas que han desarrollado en profundidad en sus trabajos. En el primer tomo, la prevalencia de Carlos Seijo, quien desde la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología* publicó investigaciones sobre Colonia del Sacramento y Maldonado, dos de los enclaves geográficos estudiados por Giuria al momento de abandonar los ejemplos de Montevideo. También localizados en las referencias del mismo tomo, pero con menos apariciones, se encuentran: Luis Enrique Azarola Gil, Fernando Capurro, Mariano Cortés Arteaga y Guillermo Furlong Cardiff.³⁷

Isidoro de María, Carlos Pérez Montero y Horacio Arredondo son autores que aparecen citados en ambos tomos en varias oportunidades, lo que se corresponde con el

37. Las temáticas en las que han profundizado son: Azarola Gil: fundación y primeros años de las ciudades de Montevideo y Colonia; Capurro: fortificaciones, principalmente Puerta de la Ciudadela y Cubo del Sur; Cortés Arteaga: fortificaciones; Furlong Cardiff: arquitectura colonial en general.

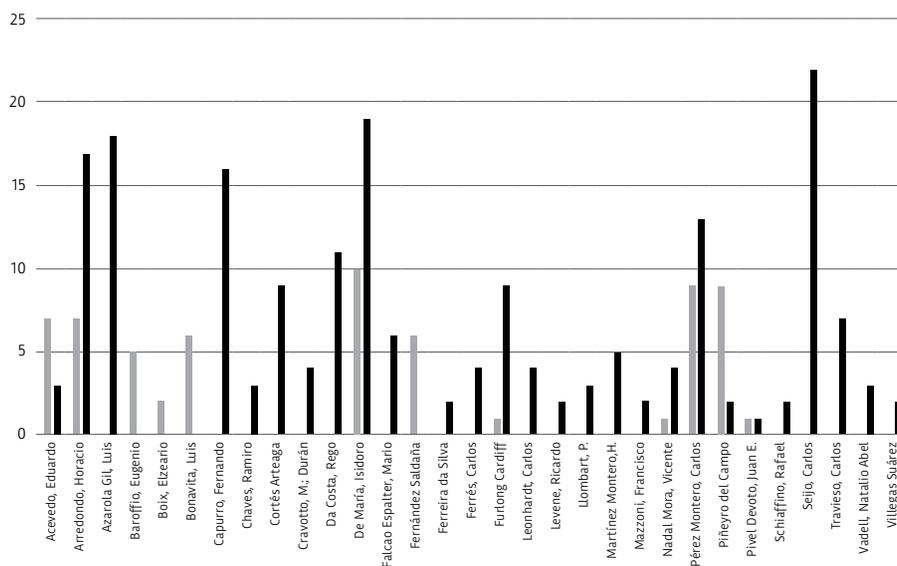


FIGURA 2. CITAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES. DETALLADO POR AUTOR, TOMO I GRIS CLARO, TOMO II GRIS OSCURO.

encuadre más general del carácter de sus obras. Más allá de sus singularidades, *Montevideo antiguo* (1887-1895), de De María; *La calle del 18 de Julio* (1942), de Carlos Pérez Montero, y *La civilización del Uruguay* (1951), de Horacio Arredondo, cumplen con ser suficientemente amplios como para ser referenciados en diversos períodos.

Otra mirada posible que surge del análisis de las referencias facilitadas por Giuria es qué tan actualizados a su momento de edición estaban los trabajos que citaba.

La mayor cantidad de referencias corresponde a trabajos publicados a partir de 1925, destacándose varios editados hacia principios de la década de 1940, como los de Luis Enrique Azarola Gil, Carlos Pérez Montero y el trabajo de Horacio Arredondo de 1951. Se destacan también en la gráfica las reiteradas anotaciones sobre *Montevideo antiguo*, de Isidoro de María, publicado en 1887-1895, al que recurre como fuente de referencia en ambos tomos.

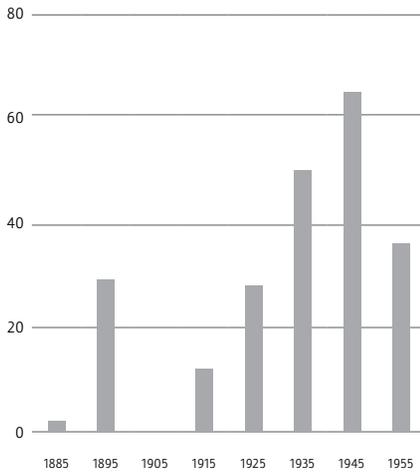


FIGURA 3. CITAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES. DETALLADO POR FECHA.

Imágenes

Al hacer un repaso por las imágenes integradas en el libro se observa algo que puede considerarse previsible: la mayor utilización de gráficos en relación con las imágenes fotográficas en el primer tomo (época colonial) en comparación con el segundo (1830-1900). Los gráficos incorporados responden en buena medida a relevamientos realizados de los ejemplos durante las décadas previas a su publicación. Se trata principalmente de la realización de piezas gráficas específicas para la edición del libro a partir de diversos relevamientos reunidos por Giuria, correspondiendo la mayoría a trabajos del curso de Topografía de la Facultad de Arquitectura o realizados por el propio autor.

El apego de Giuria por la aproximación a la obra, su relevamiento y graficación, ya expresado en cuanto a su preocupación por la práctica del dibujo en sus alumnos mediante la preparación *de varios croquis de trozos de arquitectura de distintos estilos, que deben ser presentados en el momento del examen*,³⁸ se refuerza en forma expresa en la anécdota que comparte Leopoldo Carlos Agorio en el acto de entrega del Diploma de Miembro de Honor del Instituto de Arqueología Americana en 1942. Siendo estudiante de la facultad, recuerda, coincidieron en Río de Janeiro³⁹ al momento de celebrarse en 1930 el IV Congreso Panamericano de Arquitectos.

38. *Anales de la Universidad*, año XIV, tomo XVIII, n.º 82 (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1907): 339.

39. La presencia de Giuria en Río de Janeiro en esos momentos responde, según expresa Agorio, a su trabajo como «arquitecto director de las obras que se realizaban en la sede de la Legación del Uruguay». Nueva muestra de la multiplicidad de intereses y actividades desarrolladas. *Revista Arquitectura* (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, n.º 206, 1942/11): 76.

Allí, Giuria destinaba los momentos libres que su actividad le dejaba a relevar los monumentos históricos de esa ciudad: «Por todo instrumental para realizar su labor, llevaba una libreta de papel cuadriculado y un lápiz. Pacientemente, fue realizando el relevamiento de palacios y de templos, indagando los orígenes, analizando las formas y estructuras para vincularlas a las escuelas madres, clasificándolos dentro de la historia del arte americana».^{40 41}

En el segundo tomo surge la prevalencia de la fotografía, y si bien existen casos de tomas interiores, serán las vistas exteriores las más numerosas. En cuanto a las fotografías interiores que se incluyen, llaman la atención dos que corresponden a relevamientos realizados por el Instituto de Arqueología Americana o por el propio Juan Giuria, en momentos en que se llevaban a cabo las demoliciones: es el caso del Templo Inglés y del edificio de la Bolsa de Comercio.⁴²

Desde el punto de vista cuantitativo, se verifica un importante aumento en las *figuras* incluidas en el segundo tomo, pasando de 149 a 219. Este aumento de las imágenes se produce con la incorporación de manera importante de fotografías, incluyendo un total de 139 reproducciones en comparación con las escasas 56 existentes en el primer tomo.

Dada la diferencia en cantidad de imágenes utilizadas en cada tomo, conviene analizar la relación en cuanto al peso relativo entre fotografía y gráficos de manera porcentual. Se observa un corrimiento en cierta medida compensatorio en el instrumento visual elegido por el autor.

Información complementaria, pero no carente de interés, es la obtenida al aproximarse a cuáles son los ejemplos que incluyen imágenes en cada uno de los tomos, detallando la cantidad de imágenes destinadas a cada uno, independientemente de ser fotográfica o gráfica.

Planos

A través de los siguientes casos se exponen algunos ejemplos representados en la obra para abordar de qué forma y de dónde toma las imágenes el autor, habilitando nuevas visiones sobre las fuentes consultadas y los procesos de generación del conocimiento que transmite en el libro.

40. Leopoldo Carlos Artucio. Discurso en la ceremonia de entrega de Diploma de Miembro de Honor del Instituto de Arqueología Americana a Juan Giuria, en la Facultad de Arquitectura, el 3 de octubre de 1942. *Revista Arquitectura* (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, n.º 206, 1942/11): 76.

41. Estos trabajos de investigación llevados adelante en Río de Janeiro se complementan con nuevas visitas y estadías en otras regiones de Brasil y resultan en la publicación de *La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil*, en 1937.

42. Corresponden a las figuras 4 y 60 del segundo tomo de láminas.

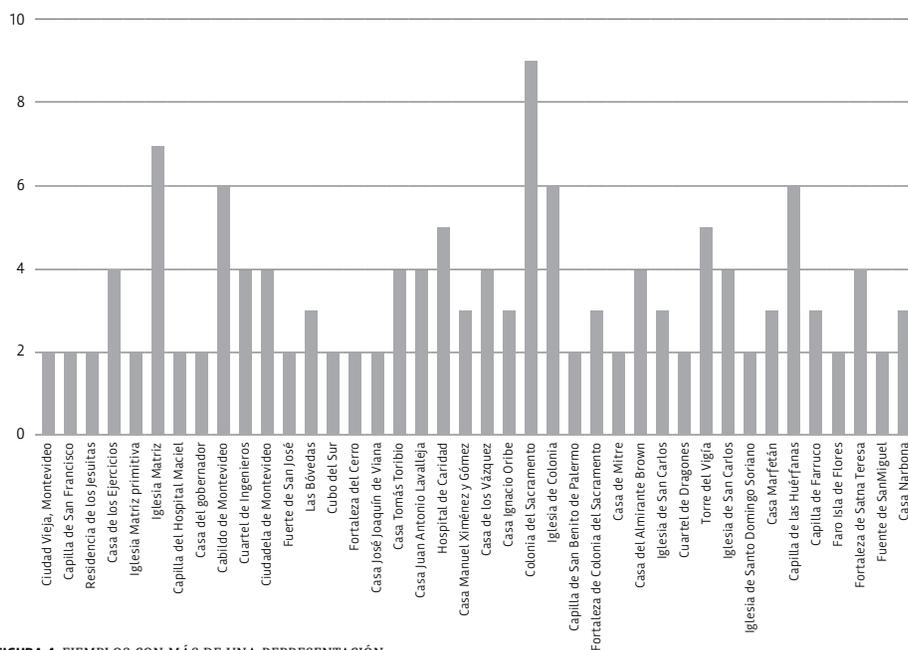


FIGURA 4. EJEMPLOS CON MÁS DE UNA REPRESENTACIÓN EN *ARQUITECTURA EN EL URUGUAY*, TOMOS I Y II.

Las figuras N° 89 y N° 90 del primer tomo de láminas de *Arquitectura en el Uruguay*, corresponden a dos versiones planimétricas de la iglesia de Colonia del Sacramento: *Planta del Arq. Tomás Toribio* y *Planta del edificio actual*, respectivamente. Ambas imágenes son tomadas de graficaciones que posiblemente en este caso hayan sido realizadas por el propio Giuria para incorporarlas a su libro. La síntesis alcanzada y la analogía en la expresión de ambas plantas permiten hacer una lectura comparativa.

Los primeros planos registrados en el archivo del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura⁴³ se corresponden precisamente con aquellos que fueron utilizados por Giuria para la publicación del libro, ingresados al archivo en 1953 según consta en los libros de inventario de planos y en la plancha o sello que entonces se acostumbraba aplicar en las piezas del archivo incorporando en el mismo objeto la información sobre sus características básicas.

La puesta en común de la gran mayoría de los gráficos presentes en la obra permite hacer análisis comparativos entre

43. En la actualidad funciona bajo la denominación de Centro de Documentación e Información en Historia de la Arquitectura, el Urbanismo y el Territorio, dentro del Instituto de Historia.

diferentes proyectos y versiones, al contar con un criterio gráfico común a todos. Para permitir esta comparación visual entre las diferentes obras, en todos los casos se recurre a una escala gráfica incorporada en cada figura.

Pese a la voluntad documental de la obra, la falta de información detallada sobre las imágenes incorporadas muchas veces atenta contra la veraz interpretación de estas.

En el caso de los planos presentados de Casa de Lavalleja, el pie de imagen de las representaciones gráficas expresa: «Casa de Juan Antonio Lavalleja (Montevideo). Plantas». Esto podría situarnos ante dos posibilidades que no se explicitan: son las plantas correspondientes al edificio original (o lo más próximo en el tiempo), o son las plantas del edificio al momento de la publicación del libro de Giuria, aspecto que no es aclarado en el texto.

Las plantas presentadas por Giuria no se corresponden, sin embargo, con ninguno de los dos momentos mencionados como probables, sino con uno intermedio, no determinado. Es en este sentido que el auxilio del Archivo Gráfico del Instituto de Historia, en donde se conservan los planos que sirvieron para el libro, cobra real valor. En el sello del plano utilizado para la publicación encontramos que se trata de una copia del «relevamiento hecho en la clase de Topografía del Prof. Delgado», lo que nos sitúa entre finales de la década de 1910 y principios de la de 1920.⁴⁴

Efectivamente, esta fecha del posible relevamiento realizado en el marco del curso de Topografía se verifica con el Permiso de Construcción del proyecto de reforma a nombre de las «Stas. Landívar Lavalleja», firmado por los arquitectos Jacobo Vázquez Varela y Daniel Rocco, del 10 de enero de 1919, cuya distribución es coincidente con la del relevamiento de los estudiantes del profesor Delgado y con lo expresado por el arquitecto Alfredo R. Campos en descripciones de la situación del edificio previo al inicio de las obras de restauración para su adaptación a museo en 1940.

La planta publicada por Giuria coincide en consecuencia con la distribución del edificio entre 1919 y 1940, último período en que fue utilizada como vivienda antes de su transformación en sede del Museo Histórico Nacional.

Situación similar puede producirse al procurar datar con mayor precisión el corte de la Catedral de Montevideo de la

44. En la revista *Arquitectura*, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, se publican durante este período varios relevamientos realizados por los estudiantes del curso de Topografía, lo que ayuda a acotar el marco temporal previamente indeterminado.

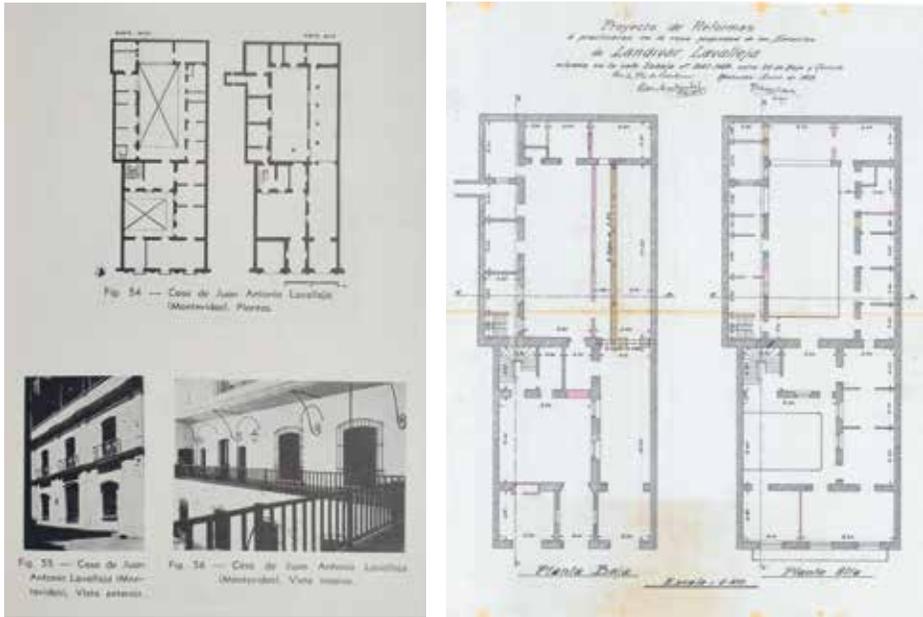


FIGURA 5. CASA LAVALLEJA. INFORMACIÓN GRÁFICA PUBLICADA EN *ARQUITECTURA EN EL URUGUAY* (1955) Y PERMISO DE CONSTRUCCIÓN DE REFORMA (1919).

figura 15. En este caso, la misma imagen aparece publicada por Guillermo Furlong Cardiff en la *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*,⁴⁵ en un artículo citado por Giuria en el texto, pero en el caso de la imagen no existe la misma rigurosidad al no referirla ni al relevamiento realizado por el curso de Topografía de 1919 y publicado por *Arquitectura*⁴⁶ en 1920, ni a su reedición por Furlong Cardiff en 1932.

Antecedentes

Lo expuesto pone en evidencia que *Arquitectura en el Uruguay* responde al cierre de un proceso continuo de registro e investigación sobre la arquitectura nacional, llevado adelante por Giuria durante décadas. En sus trabajos previos estas búsquedas alcanzan en la mayoría de los casos un carácter parcial, alcanzando a informes, apuntes o pequeños artículos, a través de los cuales se constatan

45. Imagen «Corte longitudinal basado en el que publicaron los alumnos de la Clase de Topografía (1919), bajo la dirección del Prof. Federico Delgado», publicada en el artículo de Guillermo Furlong Cardiff, «La Catedral de Montevideo (1724-1930)». En: *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología* (Montevideo, tomo VI, 1932): 91. Publicado con anterioridad en *Revista Arquitectura* (Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Montevideo, n.º 36, 1920/3): 27.

46. Revista publicada por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

las características e inquietudes de Giuria respecto de los temas de la arquitectura nacional.

Claramente ligados a la temática del libro, se pueden encontrar: *Infancia, adolescencia y madurez de Montevideo*; *La arquitectura en Montevideo antes de 1830*; *Consideraciones generales sobre el Uruguay*; y *Desde la época del «cuero crudo» hasta la del hormigón armado*.⁴⁷

Pero *Arquitectura colonial*⁴⁸ supera este grado de mera referencia anterior, o modelo a seguir, y significa casi una maqueta previa al tomo I. La estructura de este artículo es una muestra de lo que será *Arquitectura en el Uruguay* quince años más tarde.

La única modificación sustancial realizada en la forma de encare de uno y otro trabajo por parte de Giuria consiste en la separación, en la publicación de 1938, entre *Monumentos existentes* y *Monumentos desaparecidos*, lo que responde a una mirada más arqueológica del objeto de estudio que la propuesta en 1955. Sin embargo, pese a que la capitulación propuesta se divide por aspectos programáticos, utiliza los mismos análisis de las obras de quince años antes, con los ajustes correspondientes a partir de nuevos datos obtenidos de trabajos más recientes.

Otra curiosidad es la total exclusión de Colonia del Sacramento y de otros temas, como la arquitectura doméstica, en el trabajo publicado en la *Revista Nacional*. Ambos son abordados en profundidad por el autor en 1955.

Si bien el abordaje general en cada uno de los casos puede tener su óptica particular, los ejemplos son abordados de manera idéntica, siendo varios de ellos exactamente el mismo texto con las correcciones y actualizaciones de rigor. En este caso no se trataría de antecedentes sino de una reedición corregida.

Como ejemplo mencionaremos uno de los primeros edificios presentados en ambas publicaciones: la Catedral de Montevideo. Su análisis y descripción incluye en ambos trabajos casi el mismo texto, con la única salvedad de que *Arquitectura en el Uruguay*, además de algunas modificaciones menores, suma al final información referida a la restauración realizada hacia principios de la década de 1940 por el arquitecto Rafael Ruano.

Además de las analogías en el texto, las imágenes tienen la particularidad de que se trata de regraficaciones para la mayoría

47. Centro de Documentación del Instituto de Historia: *Infancia, adolescencia y madurez de Montevideo* (IHA. Carp. 00062); *La arquitectura en Montevideo antes de 1830* (IHA. Carp. 00779); *Consideraciones generales sobre el Uruguay* (IHA. Carp. 00779); *Desde la época del «cuero crudo» hasta la del hormigón armado* (IHA. Carp. 00577). Este último trabajo fue publicado como «Desde el cuero crudo al cemento armado. Historia de nuestra edificación enfocada por el arquitecto Juan Giuria» (Diario *Acción*, Suplemento de la Construcción, Montevideo, 1957/05/31) y reeditado en 1976 como *Desde la época del «cuero crudo» hasta la del «hormigón armado»* (Montevideo: Instituto de Historia-Facultad de Arquitectura).

48. Juan Giuria. «Arquitectura colonial». En: *Revista Nacional* (Montevideo, 1938, T. IV): 25 a 90.

de los casos de las planimetrías, pero en las fotografías; si bien algunas se repiten idénticas en ambas publicaciones, encontramos que las nuevas incorporaciones cumplen con mostrar los mismos aspectos de su antecesora, repitiendo el objetivo de la toma, incluso en algunos casos su mismo punto de vista.

La fotografía de la fachada de la Capilla de Caridad cambia el punto de vista pero responde al mismo tipo de toma, obtenida con una perspectiva angulada en parte obligada por el poco ancho de la calle, pero que procura destacar las cualidades expresivas de la fachada del edificio.

Una situación similar encontramos en otras imágenes fotográficas utilizadas, como la del Cabildo de Montevideo, la Capilla de Santo Domingo de Soriano y la Capilla de Farruco, donde utiliza nuevas fotografías pero mantiene igual perspectiva y punto de vista. Para los casos del Hospital de Caridad, las Bóvedas, Iglesia de Maldonado y algunas tomas de Santa Teresa, emplea exactamente la misma pieza fotográfica.

Una última peculiaridad del análisis comparativo de ambos trabajos es la representación que publica de la antigua Capilla de San Francisco, perteneciente al Convento de San Bernardino, en la esquina de las actuales calles Piedras y Zabala.

En 1938 aparece una reproducción de la reconstrucción al óleo realizado por la pintora francesa Léonie Matthis,⁴⁹ sustituida en *Arquitectura en el Uruguay* por una reproducción de iconografía de época de la misma capilla cuyo pie de imagen expresa: «Según grabado antiguo».

Esta vaga descripción se logra precisar al confrontar la imagen publicada por Giuria en 1955 con el trabajo de Horacio Arredondo, citado varias veces como referencia documental o fuente de imágenes. En este caso corresponde a la acuarela realizada por Benoît Darondeau, en su visita a Montevideo a bordo de La Bonite en 1836.

El cambio de esta imagen debe asociarse a la búsqueda de mayor originalidad en la documentación utilizada; sin duda, la acuarela de Darondeau logra ese objetivo de originalidad pese a la simplicidad plástica de la composición en comparación con el óleo de Matthis, o con la otra reconstrucción histórica del pintor Miguel Benzo,⁵⁰ publicada en el mismo trabajo de Arredondo junto a la acuarela de Darondeau.

49. Pintora de origen francés dedicada a la pintura histórica en América entre las décadas de 1920 y 1940, primero en la zona andina y posteriormente radicada en la ciudad de Buenos Aires. Visitó Montevideo invitada por el Instituto de Arqueología Americana en 1940 (Instituto de Historia de la Arquitectura. Archivo Administrativo. Carpeta 761), además de realizar algunos encargos por parte del Museo Histórico Nacional y del Archivo y Museo Histórico Municipal (hoy Archivo y Museo Histórico Cabildo).

50. Pintor uruguayo dedicado principalmente al desarrollo de la pintura histórica.



FIGURA 6. HOSPITAL Y CAPILLA DE CARIDAD. INFORMACIÓN GRÁFICA PUBLICADA EN *ARQUITECTURA EN EL URUGUAY* (1955) Y *ARQUITECTURA COLONIAL* (1938).



FIGURA 7. REPRESENTACIONES DE LA CAPILLA DE SAN FRANCISCO: BENOÎT DARONDEAU EN *ARQUITECTURA EN EL URUGUAY* (1955) Y LÉONIE MATTHIS, «CONVENTO DE SAN BERNARDINO», EN *ARQUITECTURA COLONIAL* (1938).



FIGURA 8. REPRESENTACIONES DE LA CAPILLA DE SAN FRANCISCO: BENOÎT DARONDEAU, «CAPILLA DE LA CIUDAD», 1836; Y MIGUEL BENZO, «CONVENTO E IGLESIA DE SAN FRANCISCO». EN HORACIO ARREDONDO, *LA CIVILIZACIÓN DEL URUGUAY* (1951).

Las fuentes de referencia para los textos e imágenes del segundo tomo no se evidencian de manera directa a través de otros trabajos del autor. La temática, si bien es abordada en gran cantidad de apuntes y notas realizadas por Giuria, no alcanzan una sistematización orgánica hasta la edición del libro presentado.

Final

Arquitectura en el Uruguay, a pesar de las críticas que se le pueden formular, cumple en alcanzar una primera producción editorial de la historia de la arquitectura en nuestro país y, como tal, es un libro de referencia constante hasta la actualidad, ya para ratificar o para rectificar los abordajes realizados por su autor.

Posiblemente diste de colocarse en una posición desde la crítica arquitectónica, presentando en cambio un discurso estrictamente descriptivo bajo la premisa de brindar al lector un importante volumen de información condensada en breves párrafos que logran sintetizar los elementos más significativos de los ejemplos analizados, articulándolos mediante pequeños pasajes introductorios a las capitulaciones o con los apartados temporales o programáticos en que divide la obra.

Es en este sentido que estos comentarios críticos presentados al libro de Giuria procuran no perder la consideración del

contexto académico y editorial al momento de su publicación, valorando y destacando su carácter de trabajo inicial en el abordaje del estudio de la historia de la arquitectura nacional, en momentos en que la facultad incorporaba en su currícula los cursos específicos de Historia de la Arquitectura Nacional.

Fuente de las imágenes

1 a 4. *Elaboración del autor.*

5. *Juan Giuria, Arquitectura en el Uruguay (Montevideo: Imprenta Universal, 1955), figuras 54 a 56.*

Proyecto de Reformas a practicarse en la casa propiedad de las Señoritas de Landivar Lavalleja. (*Centro Documental del Instituto de Historia, Permiso de Construcción N° 57660, 10 de enero de 1919*).

6. *Juan Giuria, Arquitectura en el Uruguay (Montevideo: Imprenta Universal, 1955), figuras 21 a 24 y 60.*

Juan Giuria, «Arquitectura Colonial», Revista Nacional Tomo IV (octubre 1938), 37 y 40.

7. *Juan Giuria, Arquitectura en el Uruguay (Montevideo: Imprenta Universal, 1955), figura 4.*

Juan Giuria, «Arquitectura Colonial», Revista Nacional Tomo IV (octubre 1938), 45.

8. *Horacio Arredondo. Civilización del Uruguay. Bibliografía de viajeros. Contribución gráfica. Tomo II (Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay: El Siglo Ilustrado, 1951), 281.*

VISITAS RECIENTES A LA ARQUITECTURA MODERNA URUGUAYA

MAURICIO GARCÍA DALMAS

Tema

En los últimos años se publicó una gran cantidad de libros acerca de arquitectura moderna uruguaya, más de 40 entre 2010 y 2020, con un nada despreciable promedio de uno cada tres meses. Es relevante considerar, además, que esos libros son muchos más que los publicados anteriormente, no sólo sobre arquitectura moderna, sino sobre cualquier otro tema. Semejante hecho tiene que indicar que algo importante está ocurriendo con la producción de historias de la arquitectura en Uruguay. Eso implica, a su vez, que deben existir causas que la explican y también consecuencias, aunque estas estén aún en proceso de gestación. Estos libros son, pues, evidencia. ¿Qué podría demostrar esta supuesta evidencia? es la pregunta que da origen a esta historia.

Evidencia I

El listado que aparece a continuación recoge un amplio relevamiento de los libros surgidos en la última década que tratan específicamente de arquitectura moderna uruguaya. Dado que es imposible definir esta categoría con precisión absoluta, la selección es, por lo menos en parte, subjetiva. Ha de servir, de todas formas, para presentar el fenómeno que se pretende analizar.

AÑO	AUTORES	TÍTULO
1 2010	Paula Gatti, Mariana Alberti	Juan Antonio Scasso
2 2010	Sebastián Alonso, Martín Craciun, Lucio de Souza, Emilio Nisvoccia	5 narrativas, 5 edificios
3 2010	César Loustau	La arquitectura del siglo XX en el Uruguay
4 2012	Santiago Medero	Luis García Pardo
5 2012	Laura Alemán	Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte
6 2012	Elena Mazzini, Mary Méndez	Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX
7 2012	William Ray Ashfield	Arquitectura Moderna en Montevideo
8 2013	Cecilia Ortiz de Taranco, Laura Cesio, Andrés Mazzini, Laura Alemán, Anibal Parodi	Román Frenedo Siri
9 2013	Juan Pedro Margenat	Tiempos modernos: arquitectura uruguaya afín a las vanguardias 1940-1970 (segunda parte)
10 2013	Jorge Gambini	Visiones de la técnica
11 2014	Santiago Medero, Juan Manuel Salmentón, Laura Cesio	Ildefonso Aroztegui
12 2014	Jorge Nudelman	Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier
13 2014	Martín Craciun, Jorge Gambini, Santiago Medero, Mary Méndez, Emilio Nisvoccia, Jorge Nudelman (Curadores)	La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay
14 2014	Alberto de Betolosa	Modernidades híbridas en el Uruguay: 1925-1950
15 2014	Carlos Alberto Mautone Guido	Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay
16 2014	Álvaro Laborde	Julio Vilamajó: El maestro del arte real
17 2014	Santiago Medero	Arquitectura en Marcha. 1950-1956. La crítica arquitectónica en el semanario Marcha
18 2015	Mary Méndez	Divinas Piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay. 1950-1965
19 2015	Jorge Nudelman, Paula Gatti, Tatiana Rimbaud	Justino Sarratza, Carlos Clénot
20 2015	Pablo Frontini	Raúl Sicheo. Arquitectura moderna y calidad urbana
21 2015	Fernando de Sierra	Vilamajó: aproximaciones proyectuales a la casa exenta
22 2015	Lucía Puoci, Gerardo Martínez	Arq. Miguel A. Otegui: la expresión de la audacia creativa
23 2016	Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, José Luis Livni, Laura Alemán, Paula Gatti, Miriam Hojman	Entrevistas a arquitectos uruguayos
24 2016	Laura Alemán, Emilio Nisvoccia, Paula Gatti, Pablo Herrera, Miriam Hojman, Tatiana Rimbaud	De los Campos, Puente, Tournier
25 2016	Laura Alemán, Mónica Nieto, Anibal Parodi	Julio Vilamajó: fábrica de invención
26 2016	Pablo Lignone Fernández	2015 ciudad futura: horizonte del plan regulador de 1930
27 2016	Rafael Lorente	Arte y arquitectura en Uruguay 1930-1970
28 2016	Juan Alberto Arboardi	Dilemas modernos: el proyecto urbano en Montevideo y la costa balnearia
29 2017	Laura Cesio, Leonardo Gómez, Sabina Arigón, Daniela Fernández, Christian Kutscher	Beltrán Arbeleche, Miguel Ángel Canale
30 2017	Mary Méndez, Emilio Nisvoccia	Mario Payssé o el arte de construir. 1940-1960
31 2017	Lucio de Souza	Imaginario rurales
32 2017	Anibal Parodi	Entre el cielo y el suelo: la casa del arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo
33 2017	Fernando de Sierra	Las valijas de Vilamajó
34 2018	Santiago Medero v	Monumentalidad y transparencia. La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos de Ildefonso Aroztegui, 1946-1967.
35 2018	Santiago Medero, Elina Rodríguez, Jorge Sierra Abbate	Carlos Surraco
36 2018	Juan Pablo Tuja	El proceso de proyecto del Edificio Positano y el proceso de interpretación
37 2018	Gustavo Scheps	17 Registros: Vilamajó e Ingeniería
38 2018	Mireya Bracco	Dieste, la iglesia y su gente: Cristo Obrero, patrimonio nacional, Atlántida, Estación
39 2018	Alfredo Peláez	Itinerarios de mariposas. Relaciones entre los espacios domésticos y el salón BKF
40 2019	L. Alemán, C. Baktoira, L. Cesio, P. Gatti, M. Hojman, E. Nisvoccia, J. Nudelman, N. Castroujev, W. Rey Ashfield, T. Rimbaud, J. Sierra	De los Campos, Puente Tournier: obras y proyectos
41 2019	Rafael Lorente Mourselle, Pablo Frontini, Eduardo Mazzeo	Rodolfo López Rey
42 2020	Virginia Brown	Mirar la ciudad: Descubrir la arquitectura. Edificios modernos en Uruguay. 1930-1970
43 2020	Anibal Parodi	Antonio Bonet Castellana. Criba proyectual de la arquitectura, el espacio interior y el mobiliario diseñados en y desde el Río de la Plata
44 2020	Laura Alonso, Mary Méndez, Emilio Nisvoccia y Lorena Patiño	El universo curvo de Samuel Flores

FIGURA 1

La primera reflexión que surge al observar este listado es que los autores son, casi en su totalidad, docentes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de la República (Udelar) y que, por tanto, es allí a donde hay que dirigir la mirada para intentar explicar lo que está ocurriendo.

Causas

En apariencia, las principales causas son fáciles de identificar. Se trata de fuerzas que surgen lentamente en la última década del siglo pasado, que son ya evidentes en la primera de este siglo, pero que se consolidan y fructifican en la segunda. En primer lugar está la cuestión del dinero. Siempre que existe una producción material hay un flujo de dinero que la facilita, y este caso no es la excepción. El punto de inflexión en relación con este tema se ubica en el año 2002, cuando Uruguay se encontraba atravesando una profunda crisis económica y se temía un estallido social. Entonces observamos con estupor cómo la Reserva Federal de Estados Unidos embarcaba en un avión 1.500 millones de dólares para inyectarlos en el mercado local y evitar así una corrida bancaria. A partir de ese momento la crisis comenzó a disiparse y entre 2003 y 2019 vivimos un período de crecimiento sostenido del producto interno bruto absolutamente novedoso para los que nacimos en la segunda mitad del siglo XX. Además, en 2005 accede al poder el Encuentro Progresista, en representación de una izquierda que había tenido en el aumento del presupuesto para la educación una de sus principales reivindicaciones históricas.

Cuando se indaga en las principales fuentes de financiación de estos procesos que culminan en libros se constata que la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) es por lejos la institución más frecuente. Se trata de un organismo perteneciente a la Udelar creado en 1990, justamente, para promover la investigación. Al principio su incidencia no fue muy relevante, pero a medida que se fue organizando y aumentó su presupuesto se transformó en un actor fundamental. Pero la CSIC no fue la única fuente de financiación: la propia Facultad de Arquitectura promovió exposiciones como forma de proyectarse

a la comunidad y estas implicaron catálogos que fueron publicados, pero además hubo fondos del Ministerio de Cultura para el incentivo cultural, y también privados financiaron publicaciones. Dinero hubo, tanto para investigar como para publicar.

Pero el aspecto que resulta más interesante para este relato tiene que ver con el campo de lo inmaterial: se trata de una profunda transformación cultural que tiene, a su vez, diversas causas. La más relevante seguramente sea la popularización de los cursos de posgrado, que elevaron el nivel intelectual y las ambiciones de los historiadores locales. El primer hito importante en este sentido fue un curso que se organizó en 2001 a partir de un convenio entre nuestra facultad y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Esta notable oportunidad facilitó el acceso a estudios de posgrado a los docentes de más alto grado e implicó contar en nuestro país con la presencia de destacados docentes europeos, como José María Lapuerta, Antón Capitel o Bernardo Inzenga. También fue importante la implementación de la Maestría de Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano, en 2001, en lo que significó el primer curso de este tipo que se impartió en nuestra facultad. Esta experiencia, que luego se vio interrumpida, entre otras cosas por la crisis económica, se retomó en 2015, ya dentro de la estructura de posgrados que existe hoy. Como parte de este proceso se implementó la Maestría en Construcción de Obras de Arquitectura, en 2010, y finalmente la Maestría en Arquitectura, en 2016. Como es natural, los egresados de las maestrías requirieron cursos de doctorado, algunos de los cuales ya se están dictando. Además, son varios los docentes que han optado por estudiar en universidades extranjeras o en otras facultades, en particular en la de Humanidades y Ciencias. Como resultado de todo esto, hoy son cientos los estudiantes que cursan estudios de posgrado.

Otro factor importante tiene que ver con una renovación generacional. La mayoría de los autores de estos libros son docentes que iniciaron su carrera en la Facultad de Arquitectura una vez terminada la dictadura militar, en 1985. Al principio fueron personajes relevantes del período anterior, como Carlos Reverdito, Conrado Petit o Mariano Arana, los que marcaron la impronta, y en muchos aspectos la facultad retomó su actividad allí donde había quedado en 1973. Sin embargo, en la última década del siglo

la renovación es ya notoria y este nuevo espíritu de los tiempos comienza a emerger.

El Instituto de Historia de la Arquitectura es un actor fundamental en este relato, no sólo porque de allí surgen casi la mitad de los textos relevados, sino también porque escribir libros de historia es uno de los principales cometidos de sus integrantes. En este instituto esta renovación generacional se concentró en la primera década del siglo y trajo aparejada una transformación importante en el perfil de los historiadores. Esto se debe a que se formaron específicamente para cumplir la función que desempeñan, y además, en su mayoría, se dedican a tiempo completo a la docencia y la investigación, circunstancias que antes no eran habituales. Los números de su producción dan indicios de esta transformación. Según la propia página web del Instituto de Historia de la Arquitectura, entre 1971 y 2009 se publicaron 36 libros, y entre 2010 y 2020 se publicaron 32. Es decir que la productividad de este instituto aumentó 300% durante este período. Pero también es evidente un cambio en los intereses de estos historiadores. Durante el período anterior eran frecuentes los textos que tenían un enfoque patrimonialista o los que elegían la vivienda social como tema. Ahora son los que se refieren a la arquitectura moderna los que predominan, casi en exclusividad. Entre 1971 y 2009 se publicaron siete libros sobre arquitectura moderna, y entre 2010 y 2020 fueron 19. Es decir que en relación con el tema que nos interesa la producción del Instituto de Historia de la Arquitectura aumentó casi en 1.000%.

El acceso a fuentes primarias es otro de los aspectos importantes a tomar en cuenta; fueron muchos los archivos que se estudiaron en este período. En la mayoría de los casos esto se dio a partir de la labor de estos nuevos historiadores, que fueron en su busca, pero hubo ocasiones en que fueron los propios herederos de los arquitectos modernos quienes los pusieron a disposición, seguramente visualizando que esos viejos papeles habían adquirido un valor del que antes carecían. Es así que se accedió a los archivos de Mauricio Cravotto, Román Fresnedo Siri, Julio Vilamajó, Justino Serralta y Carlos Clémot, Ildefonso Arostegui, Luis García Pardo y Mario Payssé Reyes, entre otros. Pero resulta especialmente significativo el caso del archivo de Carlos Gómez Gavazzo. Gómez fue un personaje singular y controvertido. Se

destacó como arquitecto desde muy joven y trabajó en el estudio de Le Corbusier durante un breve período, lo cual le otorgó cierta reputación. Pero sobre todo fue el principal de los urbanistas locales en un momento en que los urbanistas, amparados por las ideologías dominantes, dispusieron de un enorme poder tanto dentro como fuera de la Facultad de Arquitectura. El archivo de Gómez se compuso a partir de la donación que sus familiares realizaron al Instituto de Teoría y Urbanismo tras su muerte, y de los materiales que allí se encontraban como resultado de su labor al frente de este instituto entre 1953, tras la renuncia de Mauricio Cravotto, y 1974, cuando es él quien renuncia, tras formalizarse la intervención de la facultad por la dictadura militar. Estas valiosas fuentes primarias estaban desperdigadas por el Instituto de Teoría y Urbanismo; algunas estaban guardadas en armarios cerrados con candados oxidados, unas carpetas que contenían planos estaban estratégicamente ubicadas bajo un monitor, para así permitir su cómoda visión al que usara esa computadora. La imagen de esas carpetas destinadas a tan noble función, hace no tanto tiempo atrás, y en una dependencia de la FADU, ilustra magníficamente el cambio cultural que pretendo poner en evidencia.

He argumentado hasta ahora por qué se han escrito tantos libros acerca de arquitectura uruguaya, pero aún no por qué específicamente acerca de arquitectura moderna. Dos de sus principales causas son claramente identificables. Ante todo, porque se trata de nuestro principal patrimonio arquitectónico. Salvo por su condición de frontera, este territorio no fue importante para la Corona española; no fuimos capital de virreinato, ni siquiera puerto, a pesar de la vocación que la geografía nos asignó. Por eso es natural que nuestra arquitectura colonial no haya tenido un especial destaque. Algo similar ocurrió en la joven república, allí tampoco estaban dadas las condiciones para producir arquitecturas que fueran apreciadas por la historiografía de los centros de producción cultural. Pero en los primeros tiempos de la arquitectura moderna todo cambió. Uruguay tenía una economía sólida y en crecimiento, y una sociedad emprendedora y de mente abierta, capaz de promover la innovación. Pero además los arquitectos modernos se formaron en una Facultad de Arquitectura de un alto nivel intelectual.

Para que esto fuera posible fue clave la contratación, en 1907, del arquitecto francés Joseph Carré, un destacado alumno de la Escuela de Bellas Artes de París formado en la tradición racionalista de Julien Guadet y Henri Labrouste. Monsieur Carré propició un clima fermental y productivo con base en un uso inteligente de las teorías y las prácticas aprendidas en París. Esta enseñanza brindó a los jóvenes arquitectos modernos herramientas que les fueron útiles para hacer frente tanto a nuevos programas como a nuevos lenguajes, y que les permitieron ser competitivos con los profesionales de cualquier otra parte del mundo. El alto nivel de la Facultad de Arquitectura perduró con la siguiente generación de docentes, en buena medida continuadores de la tradición en la que fueron educados; allí se destacaron las figuras de Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó. Es así que se formó otra generación de arquitectos que produjeron arquitectura moderna de calidad, a pesar de que la economía del país ya no era tan sólida ni su sociedad era tan progresista. Estas arquitecturas modernas construidas durante medio siglo son un episodio central de nuestra historia que hoy recordamos con nostalgia, un momento único en que Uruguay produjo arquitecturas reconocidas internacionalmente.

Pero además de ser valiosas, esas arquitecturas modernas estaban allí, disponibles para el análisis y la interpretación. Esto ocurrió debido a que nuestra tradición historiográfica es particularmente escasa. Los libros que podemos incluir sin dudar en la categoría son: un monográfico sobre Julio Vilamajó publicado por Aurelio Lucchini en 1971,¹ un fascículo de la colección Nuestra Tierra publicado por Leopoldo Artucio, también en 1971,² el segundo tomo de una historia de la arquitectura uruguaya publicada por Lucchini en 1988³ y, por último, el conocido texto de Mariano Arana y Lorenzo Garabelli sobre arquitecturas renovadoras, publicado en 1991.⁴ Enormemente influyentes pero pocos, y además breves. Esta tradición historiográfica se construyó con 458 páginas incluyendo citas, imágenes y bibliografías. Sobre el período posterior a la Segunda Guerra Mundial aparecen tan sólo las últimas 20 páginas del libro de Artucio, casi nada. Los cinco libros que consideraré a continuación totalizan 2.125 páginas y son apenas una muestra de lo publicado en la última década.

1. Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: Facultad de Arquitectura y Ediciones de la Banda Oriental, 1971).

2. Leopoldo Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971).

3. Aurelio Lucchini, *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Libro segundo: Modalidades renovadoras (Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, 1988).

4. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940* (Montevideo: Universidad de la República y Fundación de Cultura Universitaria, 1991).

Evidencia II

Les comentaré brevemente cinco ejemplos de esta vasta producción. El criterio para su selección fue arbitrario y obedeció a más de un propósito. Los tres primeros surgen de las tesis doctorales de docentes con gran influencia en la FADU y, por tanto, son clave para comprender esta producción; los dos últimos incorporan a una generación más joven de historiadores y ayudan a ampliar el espectro de los abordajes históricos analizados. Considero estos libros únicos e irrepetibles, vinculados inevitablemente a las circunstancias de las que surgieron, pero, a pesar de su singularidad, han de servir para intentar explicar cómo son estas historias y cuáles podrían ser las claves para su interpretación.

5. «William Rey Ashfield. Es arquitecto titulado en la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Obtuvo el título de Magíster en Gestión del Patrimonio Artístico y de Doctor en Historia del Arte, en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Actualmente es docente responsable de Historia de la Arquitectura Nacional en la Facultad de Arquitectura y Coordinador del Diploma de Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico, ambos cargos dentro de la Universidad de la República. Asimismo, es Profesor Titular de Historia del Arte en las carreras de grado de Humanidades y Comunicación en la Universidad de Montevideo y de las Maestrías en Historia (especialización Arte y Patrimonio) y en Estudios Latinoamericanos, de la misma institución». Extracto de la biografía que aparece en la solapa del libro.

Pude disfrutar de largas charlas con sus autores, a quienes quiero agradecer infinitamente. Así que gracias a Emilio Nisivoccia, Gustavo Scheps, Jorge Nudelman, Lucio de Souza, Mary Méndez, Pablo Frontini, Santiago Medero y William Rey, gracias por darle consistencia y profundidad a esta historia. De todas formas, la responsabilidad sobre lo que se dice corre, como es debido, por cuenta del narrador, que nunca está libre de alguna intención.



FIGURA 2. *ARQUITECTURA MODERNA EN MONTEVIDEO (1920-1960)*. WILLIAM REY ASHFIELD.⁵ MONTEVIDEO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2012

Este libro es el producto final de la tesis doctoral elaborada por el autor entre 2006 y 2007 para la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Es el único de esta serie que dialoga con las historias del período anterior, que se coloca conscientemente en su línea genealógica, en particular con el libro de Arana

y Garabelli.⁶ Comparten en buena medida sus objetivos y sus procedimientos, porque se trata de relatos que abarcan la totalidad del período y que se construyeron sobre la base de imbricar una historia de las imágenes con una historia de las ideas.

No obstante, dadas estas similitudes, las diferencias son significativas. En particular, en el nuevo relato la historia de las ideas pone el énfasis en la cultura más que en la referencia a clasificaciones estilísticas.⁷ La forma sigue siendo el centro del análisis, pero debe ser interpretada a partir de las maneras de pensar y de sentir de la cultura que le dio origen. Un dato importante para comprender lo que el libro propone es que William Rey es doctor en Historia del Arte, y que sus referentes provienen de ese campo, por ejemplo, Jacob Burckhardt, Erwin Panofsky y Rudolf Wittkower, por mencionar los principales. Resulta interesante, en este sentido, comparar las clasificaciones utilizadas en el texto de Arana y Garabelli y en el de Rey. En este último se buscan criterios más amplios, que trasciendan la clasificación formal estricta, aunque siempre manteniéndose dentro del campo disciplinar.⁸

Otra diferencia es que el arco temporal se ha agrandado, como se puede observar en los títulos de los libros. El período estudiado por Arana y Garabelli va desde 1915 a 1940, mientras que el de Rey va desde 1920 a 1960. La modernidad ha ganado dos décadas hacia el presente, en algunos relatos recientes ha ganado tres, en otros hasta cuatro. Esto implica la inclusión de otra generación de arquitectos, una que ya no estudió con Monsieur Carré, sino con Cravotto y Vilamajó.

Un concepto importante es el rol central que en este relato ocupa la ciudad. El entorno conforma un marco activo para la inserción de la nueva arquitectura, condiciona la génesis de la forma. Se contraponen, así, a la historiografía europea, en la que predomina el análisis de la arquitectura moderna entendida como una sucesión de objetos autónomos, pero sobre todo pone el foco en un aspecto relevante: la idea de una cierta vocación de urbanidad de la arquitectura moderna uruguaya.⁹

6. «Dentro de esta perspectiva de análisis, se destaca, muy especialmente, el trabajo de Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, titulado *Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915 – 1940*. Este interesante y escueto trabajo permitió la construcción de un verdadero cuerpo de ideas sobre la modernidad arquitectónica uruguaya, proyectando una visión abarcadora de que luego se reflejaría escasamente en publicaciones locales. En cierta forma, esta obra resulta central al momento de realizar cualquier investigación o análisis de la producción uruguaya del siglo XX, tanto para apoyarse en ella, como para discutir, interrogar y desagregar de manera crítica muchas de las certezas allí planteadas». Extracto de *Arquitectura moderna en Montevideo (1920–1960)*, 10.

7. «Esta producción arquitectónica requería, a mi entender, una mayor apreciación de conjunto, liberada de identidades conceptuales e inclinaciones estéticas específicas, tratando de alcanzar una perspectiva integradora, capaz de distinguir en ella valores permanentes e invariantes culturales». Extracto de *Arquitectura moderna en Montevideo (1920–1960)*, 9.

8. «De esta manera, el trabajo ha intentado involucrar a las más variadas dimensiones del campo arquitectónico, como el espacio, el lenguaje, el uso o programa, la iconografía, el símbolo y la inserción urbana, de manera integrada. Se ha descartado en cambio, la mirada taxonómica que exige la exclusión y reduce siempre el campo de análisis». Extracto de *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*, 17.

9. «Lo urbano, como dimensión clave en la conformación de esta arquitectura, tanto en el ámbito europeo como americano, no siempre se ha constituido en eje determinante de su análisis. La historiografía europea próxima al movimiento moderno —e incluso la que le sucedió a ésta en las décadas de 1950 y 1960— partió muchas veces de la dimensión objetual del hecho arquitectónico, construyendo su discurso a partir de paradigmas y emblemas edilicios individuales, descontextualizados de sus entornos físicos y culturales. Esto ha fragmentado, a veces, la continuidad entre el pasado de la tradición y el presente de aquel movimiento moderno, impidiendo observar la interacción de esta arquitectura con la ciudad histórica». Extracto de *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*, 11.



FIGURA 3. TRES VISITANTES EN PARÍS. LOS COLABORADORES URUGUAYOS DE LE CORBUSIER. JORGE NUDELMAN.²⁰ MONTEVIDEO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2015

Este libro recoge la tesis de doctorado que Nuvelman desarrolló en el marco del curso de posgrado implementado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en Montevideo bajo la tutoría de José María Lapuerta. Surge de una exhaustiva investigación que buscó poner en su justa medida la influencia de Le Corbusier en Uruguay y, al mismo tiempo, analizar la producción y el marco teórico de quienes fueron sus colaboradores en París, es decir, Carlos Gómez Gavazzo, Justino Serralta, Carlos Clémot y también el catalán Antonio Bonet, que por un breve período estuvo radicado en nuestro país. El tema tiene interés debido a la relevante actuación que tuvieron estos arquitectos y, obviamente, por el aura que siempre acompaña a un personaje como Le Corbusier. Sin embargo, el libro comienza por relativizar su influencia en Uruguay, en particular en el período previo a la Segunda Guerra Mundial, cuando la operación cultural que se propuso la historiografía moderna europea, encabezada por Sigfried Giedion y Nikolaus Pevsner, aún no se había concretado.²¹ Su rotundo éxito implicó que dicha influencia ganara para la historiografía posterior una importancia de la que había carecido. Por ejemplo, se consideró obvio que la visita de Le Corbusier a Montevideo en 1929 había sido un evento extraordinario y que los arquitectos uruguayos habían quedado encandilados con su presencia, cuando en realidad su discurso era escuchado con cierto recelo y su obra, si bien era conocida y valorada, tampoco impresionaba tanto. Piensen que la obra del suizo se limitaba por ese entonces a su serie de casas blancas, mientras que Juan Antonio Scasso, por ejemplo, estaba por comenzar la obra del estadio Centenario y Carlos Surraco la del

Hospital de Clínicas. De hecho, en el comienzo del capítulo titulado «Una parca bienvenida» aparece la respuesta dada en primera instancia por la Facultad de Arquitectura en la que se rechaza el ofrecimiento de su venida, por entender que no valía la pena por el costo que implicaba.¹²

Este proceso de desmitificación se construyó sobre la base de uno de los aspectos más relevantes de este libro, a saber, una nueva y más rigurosa manera de entender el trabajo con las fuentes primarias. El acceso a los archivos que se requirieron para el libro se fue dando de manera escalonada y dilatada en el tiempo. En primer lugar Nudelman accedió al archivo de Bonet durante su estadía en Barcelona, que se complementó con lo encontrado en Punta Ballena una década después. Luego se hizo con el archivo de Serralta y Clémot, que se encontraba en completo desorden, guardado en tres grandes baúles, y finalmente con el de Gómez Gavazzo, que estaba en el Instituto de Teoría y Urbanismo. El telegrama enviado por la Facultad de Arquitectura en el que se rechaza el ofrecimiento de las conferencias de Le Corbusier apareció en una montaña de papeles dispuestos para ser tirados a la basura. Se buscó y se analizó las fuentes primarias con esmero, sin dar nunca nada por sentado y con la actitud propia de un investigador policíaco en una novela negra. Parece inevitable que este sea, a partir de ahora, el umbral de rigor exigido a los futuros historiadores.

Un aspecto llamativo de este libro es que su autor evitó algunas de las condicionantes propias de una tesis doctoral. En particular, optó por no explicitar el marco teórico que la sustenta. La introducción está dedicada a presentar a los colaboradores uruguayos de Le Corbusier, comentar el contexto arquitectónico local durante el período a analizar y plantear el tema central, es decir, la sobrestimada influencia del arquitecto suizo en nuestro país. No se explica cómo fue el proceso de investigación, cuáles fueron los lineamientos metodológicos utilizados ni cómo ubicar este libro en el panorama historiográfico actual. Se prefirió abordar directamente la historia que se pretendía narrar, lo cual nos privó de información que hubiera sido valiosa para este análisis, pero a cambio se facilitó considerablemente la continuidad de la lectura.

Resulta interesante analizar la estructura del libro. Si bien en principio parece que está ordenado cronológicamente, de hecho es la trayectoria de los colaboradores de Le Corbusier lo que

10. «Jorge Nudelman nació en Montevideo en el año 1955. Estudió arquitectura en la Universidad de la República hasta el año 1977, y terminó sus estudios en Barcelona, en la Universidad Politécnica de Cataluña. Retornó a Uruguay en 1986. Es doctor por la Universidad Politécnica de Madrid. Este libro fu su tesis de doctorado. Actualmente es profesor titular del Instituto de Historia de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo en la Universidad de la República. Es integrante del Comité Académico del Doctorado en Arquitectura desde 2013». Extracto de la biografía que aparece en la solapa del libro.

11. «La influencia de Le Corbusier en la arquitectura latinoamericana se ha sobrestimado paulatinamente a medida que su prestigio crecía internacionalmente. Su influencia real en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial ha sido magnificada, y los estudios sobre este polifacético y aún contradictorio protagonista se incrementaron después de su muerte y en ocasión del centenario de su nacimiento». Extracto de *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, 17.

12. Extracto de *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, 27.

lo ordena. Pero además esta estructura primaria se va ramificando sucesivamente en otra gran variedad de historias. Y a medida que avanza el libro, estas ramificaciones comienzan a entrelazarse hasta conformar una red. Entonces aquello que parecía un estudio de casos muy puntuales termina iluminando, a su particular manera, todo el período considerado.

13. «Gustavo Scheps (Montevideo 1954) es arquitecto Udelar (1978) y Doctor en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura ETSA Universidad Politécnica de Madrid (2008). Se inicia en la docencia del proyecto de arquitectura en 1985. Profesor titular, director de Taller en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República entre 2005 y 2017. Decano de la FADU – Udelar en el período 2009–2017. Fue arquitecto en la Dirección General de Arquitectura – Udelar. Varias de sus obras y proyectos obtuvieron premios y reconocimientos, y fueron incluidas en publicaciones y muestras en el país y en el exterior». Extracto de la biografía que aparece en la solapa del libro.

14. «Quisiera que el ordenamiento de registros presentado se entienda solo como uno de los 966.858.672.404.689 estados posibles. Y que quien lea no se sienta sujeto a esta secuencia; que no dude en desobedecerla, y asuma la libertad de recorrer el espacio del libro a su manera». Extracto de *17 registros. Vilamajó e Ingeniería*, 5.

15. Extracto de *17 registros. Vilamajó e Ingeniería*, 380.



FIGURA 4. 17 REGISTROS. VILAMAJÓ E INGENIERÍA. GUSTAVO SCHEPS.¹³ MONTEVIDEO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2018

17 registros. Vilamajó e Ingeniería surgió también de la tesis doctoral que el autor elaboró dentro del marco del curso organizado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en Montevideo. A fines de 2008 se publicó por primera vez tal como fue concebida, es decir, en 17 fascículos independientes. El texto que aquí les presento se publicó diez años después; es una versión corregida, depurada de formalidades y en formato libro. Esto implicó restringir el abordaje anárquico que, al estilo de *Rayuela* de Cortázar, sugería Scheps.¹⁴ En cualquier caso, queda claro que los registros no tienen un orden jerárquico establecido.

La selección del tema de este libro parece obra del destino. Los padres de Gustavo Scheps, también reconocidos arquitectos, fueron alumnos de Vilamajó y guardaron siempre por el *maestro* un cariño y un respeto singulares. Su padre colaboró brevemente con él en el proyecto del hotel El Mirador, en Colonia, y como no le quiso cobrar por su trabajo Vilamajó le regaló uno de los dibujos de su serie *Fábrica de invención*, en la que aparecen arquitecturas fantásticas en un estilo que emula los grabados de Piranesi. Cuando el pequeño Gustavo visitaba ese lugar mágico que debía de ser el estudio de sus padres ese dibujo se encontraba allí, en un sitio de honor.¹⁵ Años después asumiría como director general de Arquitectura de la Universidad de la República y le asignarían la tarea de intervenir

en la sala de máquinas de la Facultad de Ingeniería, edificio emblemático de la producción de Vilamajó —no en vano aparece en la tapa del libro de Lucchini de 1971—. Semejante encargo provocó en Scheps la necesidad de conocer el edificio mucho más allá de los datos básicos que se requerían para operar en lo inmediato y poder así conectar con el proceso de diseño iniciado por Vilamajó.

Con el tiempo surgieron otros encargos en el predio de la Facultad de Ingeniería y, a su vez, la tesis se fue complejizando. Así fue conformándose este libro de estructura hojaldrada que contiene una infinidad de registros. Hay fotografías, planos, croquis, diversas versiones del programa, actas de la comisión asesora, metrajes, páginas del diario de obra, recortes de periódico, minuciosas descripciones, historias de vida, reflexiones del autor y un prolongado etcétera. El último capítulo contiene 17 fichas que no llegaron a ser registros. Cabe imaginarse que podrían continuar subdividiéndose como en una estructura fractal. 17, en este caso, es un sinónimo de *infinito*.¹⁶

Dentro de este enorme volumen de información encontramos todos los elementos que dan cuenta de las buenas prácticas de un historiador contemporáneo. Es decir que además de la descripción del edificio, aparecen aquellas referencias que explican cómo surgió y que lo cargaron de sentido. Es así que se analizaron proyectos previos, simultáneos y posteriores al de la Facultad de Ingeniería para mostrar la evolución del pensamiento de Vilamajó. También se explicitó la incidencia en el proyecto de sus colaboradores, el rol desempeñado por quienes oficiaron de clientes, su relación con el artista plástico Antonio Pena, sus vínculos con la masonería, se comentaron sus escritos teóricos y se recordó cómo la historiografía previa ha tratado el tema.

Pero estas historias aparecen tensionadas por el otro gran objetivo que se propuso el autor, es decir, utilizar el *pensamiento proyectual* como una forma de conocer.¹⁷ Esta manera de mirar es hoy aceptada con naturalidad en la FADU, pero era novedosa cuando se escribió la tesis y se transformó en uno de los principales postulados de su propuesta didáctica mientras Scheps fue director de Taller. Sin embargo, no implica una oposición con respecto a la narración histórica convencional; el pensamiento proyectual es, ante todo, integrador.¹⁸ Para ejemplificar la manera en que se tensiona el relato voy a referirme al segundo capítulo, dedicado a una

16. «Diecisiete es un número arbitrario; pero siempre menos arbitrario que el uno. Y sobre todo menos autoritario. Hay en el número, junto a la abundancia, una implícita confesión de incompletitud, de imperfección y hasta de explícita transitoriedad». Extracto de *17 registros*. Vilamajó e Ingeniería, 20.

17. «Los arquitectos saben de qué hablan cuando dicen proyecto, o proyectar. Además de referirse a un proceso o a su producto —y esto es importante por lo específico— se invoca a un tipo particular de pensamiento, que sostiene la praxis y habilita el resultado: le denominaremos pensamiento proyectual». Extracto de *17 registros*. Vilamajó e Ingeniería, página 26. «El pensamiento proyectual es un código fuente disciplinar. Define un soporte para debatir y consolidar una redefinición epistémica de la arquitectura; y es la base de sus principales aportes a la interdisciplina. Asumirlo y potenciarlo permite manejar consciente y críticamente el oficio — las técnicas y la sapiencia aplicadas y reiteradas en la praxis». Extracto de *17 registros*. Vilamajó e Ingeniería, 27.

18. «El pensamiento de proyecto es integrador, multiescalar, iterativo, analógico, abductivo; y es amigo de conceptos como complejidad, holismo, autopoiesis, recursividad, fractálico». Extracto de *17 registros*. Vilamajó e Ingeniería, 26.

19. Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental* (Buenos Aires: Editorial Sur, 1973).
20. Extracto de *17 registros. Vilamajó e Ingeniería*, 40.
21. Extracto de *17 registros. Vilamajó e Ingeniería*, 567.
22. El libro no incluye las biografías de sus autores.
23. «El catálogo recoge un conjunto de investigaciones realizadas en el marco del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República junto a los aportes de investigadores y docentes que trabajan en otros servicios de la facultad. En este sentido el producto que presentamos no es ni intenta ser, homogéneo. No obstante, existen algunos hilos muy delgados que recorren los distintos artículos y que en líneas generales parten del cuidado puesto en la lectura de los documentos, en la obsesión por recorrer y ampliar las fuentes originales y la vocación por volver a interpretar cada episodio». Extracto de *La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, 25.

minuciosa descripción del edificio. Este capítulo comienza y termina con reflexiones en torno a la composición arquitectónica y la idea de orden, una significativa pervivencia de la más pura tradición sobre la que se fundó la disciplina hecha explícita a partir de citas a Vitruvio. Sin duda eran conceptos también muy importantes en tiempos de Vilamajó, pero que son traídos al presente del autor para poner en evidencia cómo la razón instrumental de la modernidad¹⁹ había quedado definitivamente atrás y el conocimiento disciplinar había retornado. En otro pasaje se refiere al edificio en los siguientes términos: «Ante nuestros ojos aparecen, desfilan y se desvanecen sutiles alusiones a fábricas, palacios florentinos, edificios de enseñanza, e incluso unidades de habitación no nacidas». ²⁰ ¿Qué hace allí Le Corbusier? Semejante anacronismo sería castigado con la pena máxima en el Instituto de Historia de la Arquitectura. Está claro que no es un error, es el propio Scheps quien más adelante demuestra con elocuencia cómo se va transformando la sensibilidad de Vilamajó, hasta llevarlo a optar por que sean los propios atributos del muro de hormigón visto los que asuman el principal rol comunicativo del edificio. Y Le Corbusier, al que conocía bien, no tuvo nada que ver, pero no importa: el pensamiento proyectual es integrador y el tiempo del proyectista no es el pasado histórico, sino un presente en perpetuo movimiento.

«¿Cuándo se inicia un proyecto? ¿Quién lo inicia? ¿Quién lo acaba? ¿Hasta dónde un edificio sigue siendo el mismo? ¿Cuándo se termina? ¿Termina?». ²¹



FIGURA 5. LA ALDEA FELIZ. EPISODIOS DE LA MODERNIZACIÓN EN URUGUAY. MARTÍN CRACIUN, JORGE GAMBINI, SANTIAGO MEDERO, MARY MÉNDEZ, EMILIO NISIVOCCIA Y JORGE NUELDMAN. ²² MONTEVIDEO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2015

Este libro formó parte de la propuesta curatorial para la Bienal de Venecia realizada en 2014. Es un proyecto colectivo llevado a

cabo por un grupo de integrantes del Instituto de Historia de la Arquitectura con afinidades en la manera de trabajar y compar-ten, entre otras cosas, la preocupación por manejar con rigor las fuentes primarias y la voluntad de interpretarlas según criterios actuales.²³ La exposición presentó 16 episodios de la modernización en Uruguay ocurridos durante el último siglo. Cada uno se narra mediante un capítulo del libro y un archivo digital que se desplegaba en el pabellón uruguayo, ubicado en los jardines de la bienal. También poblaba el pabellón una colección un poco anárquica de planos, maquetas y dibujos que, en conjunto, suministraban al visitante una muestra del potente imaginario de la modernidad arquitectónica uruguaya.

El nombre del libro proviene de una amplia teoría elaborada por Mauricio Cravotto que proponía, entre otras cosas, una ocupación equilibrada del territorio a partir de pequeñas comunidades. Tomaba como modelo las ciudades medievales europeas y recogía influencias de Camilo Sitte, Werner Hegemann y Ebenezer Howard.²⁴ Estas propuestas buscaban dominar la tempestad que la modernidad implicaba y conducirla por senderos de justicia y, como su nombre lo indica, de felicidad. Como metáfora resume el trasfondo cultural que el libro buscó poner en evidencia y a partir del cual la arquitectura fue interpretada.

Si los libros anteriores fueron el resultado de un largo proceso de investigación, análisis y escritura, este, por el contrario, surgió abruptamente. Bajo la presión de un plazo de entrega, se escribieron 207 páginas en dos meses. Para cumplir ese objetivo sus autores reelaboraron trabajos que ya estaban en curso, pero también abordaron temas nuevos. Un prólogo escrito por Francisco Liernur y un epílogo escrito por Patricio del Real completan la narración. Más que como un producto acabado, este libro debe ser entendido como un trabajo en progreso. Ratifica esta idea el hecho de que se lo puede vincular directamente con otros libros que vinieron después;²⁵ es probable que alguno más surja de aquí en el futuro.

Para explicar el método de abordaje histórico que el libro propone utilizaré el primer capítulo como ejemplo; se titula «Pedagogía viva» y fue escrito por Emilio Nisivoccia. En él se analiza una propuesta de reforma bastante radical de la pedagogía en Uruguay surgida de una circunstancial alianza entre

24. «La Aldea Feliz fue una teoría general que llegó a articular todo el pensamiento del arquitecto Mauricio Cravotto; un planteo que le permitió unificar propuestas desde la escala edilicia a la territorial. Cravotto recogió la base productiva de las aldeas medievales alemanas, los principios artísticos para construir ciudades de Camilo Sitte, el pensamiento de Werner Hegemann y de la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard, y la tenencia colectiva de la tierra. La teoría tenía un marcado carácter romántico que valoraba el mundo natural por encima de la forma de vida metropolitana. Asociando imágenes pintorescas, exploraba la esencia simbólica de la domesticidad y el carácter monumental de los edificios públicos». Extracto de *La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, 66.

25. Estos son: *Divinas piedras*, de Mery Méndez; *Imaginario rurales*, de Lucio de Souza; *Monumentalidad y transparencia*, de Santiago Medero; *Tres visitantes ilustres en París*, de Jorge Nudelman, y *El universo curvo de Samuel Flores*, de Laura Alonso, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia y Lorena Patiño.

los intelectuales y el Estado. Esta aventura comenzó en el año 1900, cuando el filósofo Carlos Vaz Ferreira fue designado para integrar la Dirección General de Instrucción Primaria. Tres años después propondría sustituir las escuelas tradicionales por parques escolares donde estudiarían entre 5.000 y 10.000 niños en pabellones ubicados en contacto directo con la naturaleza. La propuesta generó, en principio, una gran cantidad de adeptos, pero finalmente no prosperó debido a las dificultades prácticas que implicaba.²⁶

Posteriormente se realizó una nueva propuesta que, si bien mantenía la escala de la escuela tradicional, también renovaba profundamente la pedagogía. Se pretendía que en lugar de transmitir el conocimiento de manera unilateral a través de clases magistrales, el niño aprendiera experimentando. Esta propuesta se materializó en la Escuela Experimental de Malvín, construida por el arquitecto Juan Scasso entre 1928 y 1931. Además de las instalaciones habituales, la escuela contaba con salones con estufa a leña, rincones para la lectura, salones auxiliares para trabajos en grupos reducidos, huertas, una sala de espectáculos y hasta unos toboganes gigantes que comunicaban los corredores del primer piso con el patio.

Estos son los datos que se aportan en relación con el edificio, únicamente aquellos que permiten explicar su funcionamiento en tanto dispositivo para la renovación pedagógica. La forma no es un tema de interés. Si las primeras historias de la arquitectura moderna se habían construido con las herramientas elaboradas por los historiadores del arte del siglo XIX, aquí el objeto sobre el que estos recursos eran aplicados ha desaparecido por completo. La arquitectura es un punto de partida, un indicio para intentar comprender un fragmento de realidad más amplio. En este caso, el objetivo es interpretar algunos de esos singulares episodios en que los uruguayos nos sentimos con la fortaleza como para modelar nuestro destino. Si la historia de la arquitectura puede ser entendida como un binomio, estas son historias.

26. «La gran historia estaba del lado de los Parques Escolares, pero la pequeña historia mundana acabaría por derrotarlos». Extracto de *La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*, 26.

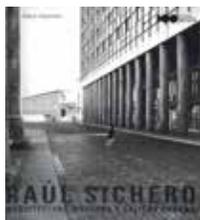


FIGURA 6. RAÚL SICHERO. *ARQUITECTURA MODERNA Y CALIDAD URBANA*. PABLO FRONTINI.²⁷ MONTEVIDEO, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2014

Este libro tiene su origen en la tesis doctoral que el autor desarrolló en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Su objetivo fue extremadamente singular: reconstruir, en la medida de lo posible, el archivo perdido de Raúl Sichero, uno de los principales arquitectos de la retaguardia de la arquitectura moderna uruguaya. Su producción, que se destaca ante todo por sus cualidades formales, fue además muy voluminosa: construyó más de medio millón de metros cuadrados. En algunos enclaves llegó a acumular tal cantidad de encargos que incidió en la definición del carácter de fragmentos de la ciudad; tal es el caso del frente costero del barrio Pocitos. Algunos de sus edificios, como el Ciudadela o el Panamericano, se han convertido en íconos de la ciudad de Montevideo. Pero, a pesar de todo esto, su arquitectura fue muy poco valorada mientras ejerció la profesión. La brecha ideológica que existía por aquel entonces entre los arquitectos que trabajaban para el mercado y el mundo académico, ubicado bien a la izquierda del espectro político, explica la lógica detrás de tal juicio. Por ese motivo, cuando Sichero dejó su estudio, ubicado a los pies del edificio Panamericano, decidió tirar a la basura todo el material producido tras años de intenso trabajo, una lamentable pérdida para la historia de la arquitectura uruguaya.

El camino que condujo al reconocimiento de Sichero fue largo y escarpado. Si bien desde la última década del siglo pasado los argumentos que lo impedían fueron perdiendo fuerza, se necesitó un interés proveniente del extranjero para que la situación cambiara definitivamente. Fue Helio Piñón, desde Barcelona, quien, sintiendo gran afinidad con su arquitectura, se propuso rescatarla del ostracismo. Es así que en 2002 publicó un libro sobre Sichero en el que presentó su obra acompañada de entrevistas y datos biográficos.²⁸ Frontini fue su estrecho colaborador en la tarea y su libro es, en buena medida, una profundización del escrito por Piñón.

27. «Pablo Frontini Antognazza es doctor en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, desde 2013. Homologó el título de Arquitecto en España en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla en 2008. Obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en 2003. Es arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Uruguay, desde el año 2000. Entre los años 1995 y 2000 se desempeñó como docente de proyectos en el taller dirigido por el doctor arquitecto Ruben Otero en la Udelar. De forma simultánea trabajó en el estudio de los arquitectos Marta Kohen y Ruben Otero, en el que se convirtió en asociado a partir de 1998 hasta mediados del 2000, cuando se trasladó a vivir a Europa. En octubre de 2000 llegó a Barcelona, donde cursó el Programa de Doctorado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, dentro de la línea *La Forma Moderna* de la ETSAB. Desde fines de ese año hasta mediados de 2005 trabajó como arquitecto en el Laboratorio de Arquitectura (ETSAB, UPC) dirigido por el docente responsable de proyectos Helio Piñón. En junio de 2005 ingresó en la sede de Barcelona del Estudio AH Asociados, de los doctores arquitectos Miguel Ángel Alonso y Rufino Hernández, en donde trabajó hasta mediados de 2010. Se trasladó a la sede central de AH Asociados, ubicada en Pamplona, donde participó de múltiples proyectos hasta 2012. »

» A partir de ese año se desempeña como arquitecto independiente y desde principios de 2014 es profesor de proyectos en el taller dirigido por la arquitecta Ángela Perdomo en la Udelar. Desde setiembre de 2015 es también profesor titular del curso de Proyecto 2 en la Universidad ORT, Uruguay».

Extracto de la biografía que aparece en la solapa del libro.

28. Helio Piñón, *Raúl Sichero* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2002).

29. «En los momentos de toma de decisiones iniciales, para Sichero confluían tres factores fundamentales. En primer lugar, las características del encargo, el programa funcional y la partida económica con la que contaba. En segundo lugar, concedía importancia definitiva al emplazamiento del edificio. Finalmente, era de significativa importancia para el resultado final de la obra en desarrollo el bagaje intelectual y profesional acumulado hasta el momento en que le llegaba el encargo».

Extracto de *Raúl Sichero. Arquitectura moderna y calidad urbana*, 22.

30. «Arrancarle al pasado este acervo arquitectónico que forma parte sustancial de la identidad cultural del país, y ponerlo a disposición general en el presente, ha sido el objetivo primordial de estos años de investigación. Cualquier elaboración teórica queda, por tanto, relegada a un segundo plano». Extracto de *Raúl Sichero. Arquitectura moderna y calidad urbana*, 19.

Sichero y Frontini se reunieron muchas veces. Durante esas largas sesiones Sichero rememoró la génesis de sus proyectos, las motivaciones y las dificultades que fueron pautando la toma de decisiones en cada caso. El centro de interés fueron los aspectos formales considerados el valor supremo de su obra. Sin embargo, el edificio no era concebido como un objeto autónomo, sino en relación con su entorno. Sichero tomaba en cuenta las características del emplazamiento a la hora de elegir el partido²⁹ y se preocupaba especialmente de que sus edificios generaran espacios urbanos de calidad. De hecho, y como el título explicita claramente, la posibilidad que brinda la arquitectura moderna de construir ciudad calificada es la principal premisa de este libro. No se cuenta en él con un gran aparato erudito de respaldo; tampoco lo necesita, dados los objetivos que se propone: reconstruir con rigor 32 de los principales edificios construidos por Raúl Sichero Bouret.³⁰

Ahora bien, para comprender cabalmente el libro es necesario prestar atención a los medios con que está construido este relato. Encontraremos allí una novedad interesante: se acepta sin culpas el carácter ficcional que tiene. La principal fuente primaria fue la prodigiosa memoria de Sichero, pero hoy sabemos que eso que llamamos *memoria* es una ficción construida con fragmentos de realidad objetiva. Asimismo, la reconstrucción se realiza retrotrayendo el edificio a su estado original, cuando las infelices intervenciones realizadas por sus dueños todavía no habían ocurrido, cuando el paso del tiempo aún no había producido inevitables deterioros. Frontini se propuso lo que los físicos estimarían imposible: revertir la entropía. Pero, además, es ficcional porque Sichero tomó esta investigación como una oportunidad para mejorar aquellos proyectos que entendía perfectibles y, por tanto, agregó una nueva capa de sentido a esta suerte de ciudad análoga que el libro nos hace experimentar.

Posibles claves para la interpretación

Buscar las claves a partir de las cuales será interpretado un fenómeno que está ocurriendo es entrar en el terreno de la pura especulación. De todas formas, ante una producción tan abundante, parece saludable abrir espacios de reflexión sobre lo actuado.

Un camino posible es identificar qué separa estas historias de las pertenecientes a la historiografía consolidada. Son difíciles de comparar; aunque interpretan la misma arquitectura, suelen operar en planos distintos de realidad. Una pregunta útil podría ser: ¿qué molesta a los actuales historiadores de la producción anterior? Ante todo, un excesivo involucramiento con el fenómeno estudiado. Por esos entonces se entendía que la arquitectura había encontrado el camino y lo que cabía era colaborar con construir ese mundo mejor que la modernidad prometía. La cantidad y la calidad de los adjetivos utilizados en esos relatos se consideran hoy absolutamente inapropiadas. Además, lo que diferenciaba la buena de la mala arquitectura eran, sobre todo, criterios lingüísticos, lo cual reducía enormemente el marco para el análisis y la interpretación. Pero entiendo que lo que más se cuestiona es lo que implica esta pregunta: ¿por qué tanto Lucchini como Arana y Garabelli evitaron utilizar el término *modernas* para referirse a las arquitecturas modernas y las llamaron *renovadoras*?, ¿es que no hubo modernidad en Uruguay? Eso es lo que perpetra con toda sinceridad el título del libro de Lucchini: *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Significa que el concepto de arquitectura provenía de Europa, de Estados Unidos o del mundo de las ideas de Platón y que nuestra arquitectura, como las sombras en la caverna, es apenas una reproducción imperfecta del modelo original. Nadie niega nuestra condición de periferia, pero semejante criterio resulta hoy inaceptable y, sobre todo, se entiende poco útil para comprender lo que aquí ocurrió.

Otro dato a tomar en cuenta es que luego de medio siglo de historias de arquitectura moderna, Julio Vilamajó se ha consolidado como el arquitecto uruguayo más reconocido. De las 458 páginas utilizadas por la tradición historiográfica para construir sus relatos, 232 fueron dedicadas en exclusividad a su obra, a la que se refieren en términos por demás elogiosos. En tiempos recientes esta tendencia es menos marcada, pero se mantiene. Con seis libros dedicados a él, Vilamajó sigue siendo el arquitecto más visitado. Scheps, quien más aporta en este sentido, opina que «la historia ha estado más dada a la veneración que al examen de su obra y su personalidad».³¹ Podemos

31. Extracto de 17 registros. Vilamajó e Ingeniería, 69.

afirmar que la nueva historiografía lo ha analizado y reinterpretado con esmero, pero, en buena medida, la veneración se mantiene. ¿Por qué se ha destacado tanto una figura por encima de las demás? Nadie puede negar las formidables cualidades de su arquitectura, pero ¿es posible que hayamos necesitado construir un héroe? ¿Para qué lo necesitamos exactamente? ¿Será que no podemos asimilar la historia si no adopta la estructura del relato mítico? Y, de ser así, ¿cabe la posibilidad de que, además de su arquitectura, también su personalidad haya influido en la elección? Don Julio, con su fama de genio talentoso e intuitivo, simpático y sibarita, parece representar adecuadamente un ideal de personalidad con el que sentirse identificado. En cualquier caso, si alguien afirma que Vilamajó es el arquitecto moderno uruguayo más importante, estará respaldado por la historiografía.

Otro dato ineludible es que se publicaron apenas unos cientos de ejemplares de cada uno de los libros relevados, y en la mayoría de los casos no se vendieron en su totalidad. Esto se debe a que disponen de un mercado muy reducido, en particular es difícil encontrar estos libros en los talleres de arquitectura de la FADU o en los estudios de los profesionales. En ocasiones en los talleres se analizan los mismos edificios. Estos estudios toman en cuenta la forma, la distribución funcional, las técnicas constructivas utilizadas, pero están completamente deshistorizados. Ocurre algo inquietante: entre historias eruditas y análisis exclusivamente operativos existe un enorme espacio vacío. No es que en estos tiempos de historias desapasionadas se haya renunciado a operar. Tanto el libro de Scheps como el de Frontini afirman que en ellos podrán encontrar buena arquitectura y que vale la pena aprender de ella, pero no se dice cómo hacerlo, no surgen pautas generalizables. Las grandes ausentes en esta voluminosa producción son las teorías. Cabe preguntarse aquí por las teorías porque generalmente se construyen sobre la base de una genealogía que se entiende venturosa. Además, de todas formas a los que nacimos después de Thomas Kuhn y Michel Foucault nos resulta imposible concebir teorías basadas en una axiomática pura, ajenas totalmente a la construcción histórica. Más allá de sus limitaciones o de su fragilidad, en otros tiempos las teorías

fueron útiles, aportaban profundidad conceptual al proyecto o cuando menos estaban allí para ser cuestionadas; en cualquier caso, ayudaban a pensar. Hoy las teorías son las grandes ausentes, nadie quiere escribirlas, nadie parece necesitarlas.

Hasta aquí he intentado demostrar que las visitas recientes a la arquitectura moderna uruguaya constituyen un fenómeno relevante que merece ser estudiado. Sin embargo, la pregunta más importante quedará sin respuesta: ¿qué mirada están construyendo? La falta de perspectiva hace difícil visualizar con claridad los valores que sustentan estos relatos. La historia tendrá el terreno abonado cuando todo este entramado de prejuicios al que llamamos *normalidad* haya sido superado. De lo único que podemos tener certezas es de la efímera validez de los juicios. A principios de los años 70 Sichero se deshizo de su archivo porque carecía de valor, y carecía de valor porque la opinión predominante en ese entonces era que representaba todo lo malo que la profesión podía traer aparejada. Colaboraba con la expansión del capitalismo que se dio tras la Ley de Propiedad Horizontal, de 1946, y que llevó la especulación inmobiliaria a un nuevo nivel, construyendo para gente adinerada. Su dependencia de tecnologías importadas, que no siempre se adaptaban bien a nuestro clima y a nuestras costumbres, volvía su arquitectura inapropiada. Pero, por el lenguaje utilizado, en algunos casos muy próximo al de la arquitectura corporativa norteamericana, se transformó en un símbolo del imperialismo que avasallaba a las repúblicas latinoamericanas. En el libro de Pablo Frontini se nos muestra a un Sichero bien distinto. Allí es un luchador incansable dispuesto a cualquier sacrificio en busca de un ideal: la buena arquitectura. Un empresario intrépido, pero capaz de resignar parte de las ganancias para que el edificio quedara bien. Que arriesgó su patrimonio y se dedicó a fabricar aberturas de aluminio para poder financiar sus obras. Que en sus últimos días, cuando el reconocimiento tan largamente esperado por fin llega, en lugar de transformar sus edificios en monumentos, decide aprovechar la oportunidad para volver a los proyectos y mejorarlos.

Qué hermoso concepto el de fortuna crítica, que nos ofrece a los mortales, siempre tan miopes, una pequeña lección de humildad.

Fuente de las imágenes

1. *Elaboración del autor.*
2. *Tapa de la publicación. Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960). William Rey Ashfield. Montevideo, Universidad de la República, 2012.*
3. *Tapa de la publicación. Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier. Jorge Nudelman. Montevideo, Universidad de la República, 2015.*
4. *Tapa de la publicación. 17 Registros. Vilamajó e Ingeniería. Gustavo Scheps. Montevideo, Universidad de la República, 2018.*
5. *Tapa de la publicación. La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay. Martín Craciun, Jorge Gambini, Santiago Medero, Mary Méndez, Emilio Nisivoccia y Jorge Nudelman. Montevideo, Universidad de la República, 2015.*
6. *Tapa de la publicación. Raúl Sichero. Arquitectura Moderna y Calidad Urbana. Pablo Frontini. Montevideo, Universidad de la República, 2014.*

¿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.

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

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.



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.

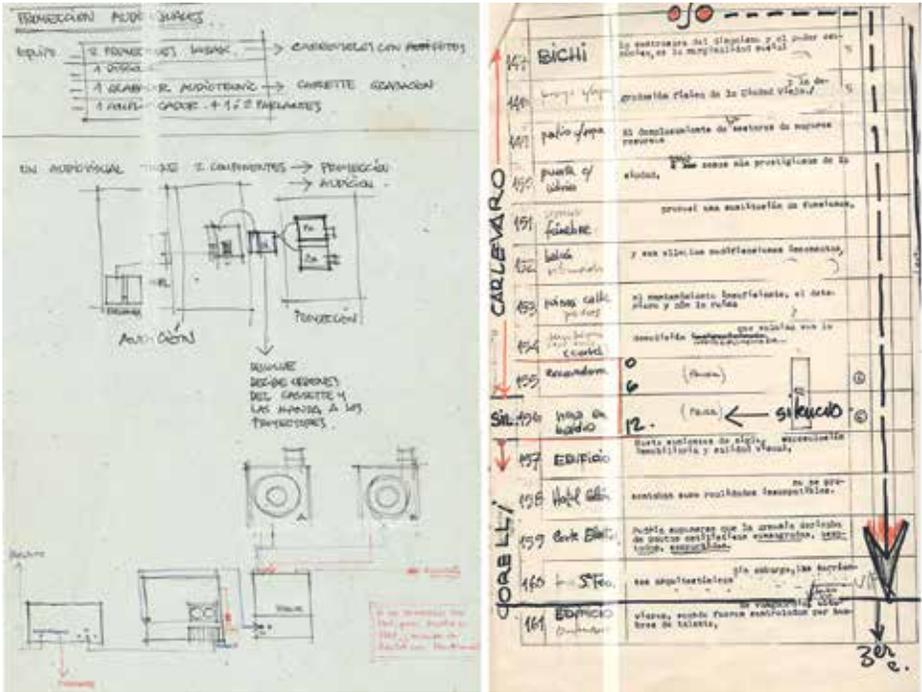


FIGURA 2. ESQUEMA DE ARMADO DE LOS EQUIPOS Y FRAGMENTO DE GUIÓN DEL AUDIOVISUAL UNA CIUDAD SIN MEMORIA. FECHA: S/D.

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, sir también en la pérdida de paisajes —como en Punta del Este— que se sufre en el pa subrayando, asimismo, la necesidad de preservar el valor arquitectónico y todo aquel que conforma el hábitat humano. Insistió en que esta actitud conservacionista no es crist lizar eternamente la ciudad sino ser conscientes del pasado para hacerlo compatible co las existencias del futuro.

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

Una muy ajustada banda sonora se ensambia a un alecudado texto para hacer d 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.

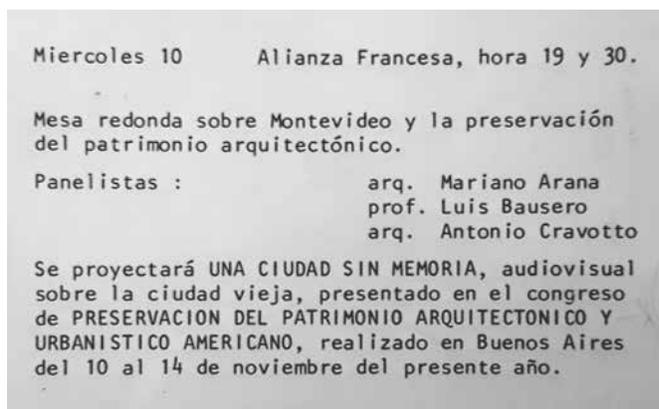


FIGURA 4. FOLLETO DE INVITACIÓN AL AUDIOVISUAL *UNA CIUDAD SIN MEMORIA*. FECHA: S/D.

Francesa de Montevideo. La apertura de este espacio cultural fue producto del vínculo de Arana con instituciones francesas en Uruguay.¹² Su contenido, al tratar temas que tenían que ver con el patrimonio arquitectónico y urbano, se consideraba parte de los temas asociados a la cultura, y buscaba transmitir que se debía actuar de forma diferente en cuanto a la defensa de la ciudad y su arquitectura. Esta posición ya venía siendo manifestada desde la década de 1970 por algunas figuras vinculadas a la cultura, como Antonio Cravotto, Julio María Sanguinetti y Marta Canessa.

Por otro lado, aprovechando la convocatoria a los audiovisuales, surgió la idea de hacer un petitorio que juntara firmas para que se derogara el decreto de desafectación de los MHN, el cual fue firmado por 138 personalidades vinculadas a la cultura y presentado en mayo de 1981. Una de las condiciones que puso Arana para que se proyectara el audiovisual fue que se pudiera organizar una mesa redonda posterior con los asistentes, a efectos de generar la discusión.

El rol de las instituciones civiles

Del calendario de los audiovisuales surge la diversidad de espacios en los que se proyectó: instituciones culturales, sociales, religiosas, clubes deportivos, escuelas, liceos, etcétera, en los que

12. 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 darte 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?

GRUPO DE ESTUDIOS URBANOS

¿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 desafectación 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 afincada, 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 Bellotto. 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.

tiguo 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 *demostrar* 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 indisociables 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.

LA (ARQUITECTURA) DEL 30

Consideraciones alrededor del concurso para el estadio del Club Nacional de Football

TATIANA RIMBAUD

Declaro inaugurado en esta fecha el Estadio Centenario, síntesis armoniosa del ideal creador y patriótico de un pueblo que marcha, con la frente al sol, por el recto camino de su destino histórico.

Raúl Jude, «Discurso de inauguración».
En folleto «El Estadio 1930. Arq. Scasso».

Centenario y Mundial

El fútbol se consolidó como deporte masivo en los primeros años del siglo XX. En América Latina su expansión popular estuvo relacionada con el crecimiento de las ciudades debido al gran flujo migratorio europeo. En Uruguay la práctica del ejercicio físico —y de este deporte en particular— fue promovida desde los ámbitos de la política y la medicina. Como describe José Pedro Barrán, los principios de higiene y salud regentes invitaban a practicar el deporte para combatir los males de cuerpo, mente y alma.¹ «El fútbol aparecía entonces como un elemento coherente con los discursos higienistas, pero significaba también un estilo de libertad lúdica interesante para los sectores populares».² Por su parte, la élite intelectual veía en el fútbol una oportunidad para moldear la sociedad. «A través de los deportes modernos, la nación se imagina a sí misma. Pero a diferencia de la escuela, lo hace sobre el cuerpo. Crea y diseña un cuerpo atlético, masculino, higiénico, por lo tanto civilizado».³

1. José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento* (Montevideo: Banda Oriental, 1989), 246.

2. Guido Quintela, «Colombes 1924: El triunfo celeste y sus usos políticos», en *Cuaderno de Historia 14. A romper la red. Miradas sobre fútbol, cultura y sociedad*, coords. Juan C. Luzuriaga, Andrés Morales y Julio Osaba (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013), 15.

La práctica del deporte fue promovida como ejercicio físico así como en su dimensión de espectáculo. Los éxitos de la selección deportiva colaboraron con la popularización del fervor futbolístico. El proceso de secularización que impulsaba el batllismo reformista apoyó la sustitución del ritual dominical de la iglesia por el de la cancha, particularmente entre los sectores populares. El fútbol posibilitó la coyuntura para que el batllismo desarrollara un nacionalismo cosmopolita con la capacidad de abarcar a los inmigrantes dentro de su imaginario integrador.

Luego del éxito internacional del deporte en los Juegos Olímpicos de París en 1924 y de Ámsterdam en 1928, la Fédération Internationale de Football Association (FIFA) decidió organizar un evento propio. En el congreso FIFA de Barcelona en 1929, Uruguay se postuló para acoger el primer Campeonato Mundial, «se comprometió a hacerse cargo del transporte y mantenimiento de las delegaciones que concurrirían al evento, así como de la construcción de un estadio especial para el acontecimiento».⁴ Participaron en el campeonato delegaciones de Europa y América. La selección uruguaya ganó la final disputada con Argentina. El evento deportivo se desarrolló durante julio de 1930 y se utilizaron para ello los estadios Centenario, Parque Central y Pocitos (hoy desaparecido). Los estadios que los clubes Peñarol y Nacional habían proyectado —en sendos concursos de arquitectura— los meses anteriores no lograron construirse a tiempo. Como se verá más adelante, ambos proyectos fueron luego desechados.

La deliberada coincidencia de la celebración del Centenario de la Jura de la Constitución con la organización del primer campeonato mundial de la FIFA en Montevideo refleja la apuesta a la modernización y secularización implícita en el imaginario del reformismo batllista. Uruguay se consagró campeón del mundo en su propia casa. El festejo fue absoluto; la sociedad celebró bajo una sola bandera, superando las diferencias y los conflictos internos. El momento triunfal se constituyó en puntal de la identidad nacional.

La articulación fútbol-identidad-nación estuvo en pugna en todo el mundo occidental durante el período de entreguerras⁵ y en el ámbito regional fue especialmente trascendente en tanto diferenciación entre uruguayos y argentinos.⁶ La identificación nacional estuvo embebida en el imaginario batllista

3. Bernardo Guerrero, «Construyendo la nación: himnos y cantos deportivos», en *Cuaderno de Historia 14. A romper la red. Miradas sobre fútbol, cultura y sociedad*, coords. Juan C. Luzuriaga, Andrés Morales y Julio Osaba (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013), 63.
4. Florencia Faccio, «El primer campeonato Mundial de Fútbol, Uruguay 1930, en el contexto de la globalización», en *Cuaderno de Historia 8. AAVV* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012), 49.
5. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780* (Barcelona: Crítica, 2000), 152.
6. Carlos Demasi, *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay (1920–1930)* (Montevideo: Trilce, 2004), 58.
7. Rafael Bayce, «El sinuoso proceso de constitución de la identidad nacional y futbolística», en *Cuaderno de Historia 14. A romper la red. Miradas sobre fútbol, cultura y sociedad*, coords. Juan C. Luzuriaga, Andrés Morales y Julio Osaba (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2013), 47.

que cristalizó en el período del Centenario y tuvo mucho que ver con la gesta futbolística de 1924, 1928 y 1930. El proceso de constitución de las identidades nacional y futbolística del país fue simbiótico, interactivo y complejo. Se ha apreciado que los rasgos de una identidad influyeron en la otra y que las imágenes exportadas desde lo futbolístico hacia lo nacional y viceversa interactuaron sutilmente,⁷ por ejemplo, con la incorporación de nuevos símbolos patrios asociados a las gestas futbolísticas, relatos epopéyicos y héroes míticos que forman parte de «nuestra filosofía cotidiana».⁸ Imágenes iconográficas como las reproducidas por la revista *Mundo Uruguayo*,⁹ himnos y canciones que exaltan la épica en la conquista deportiva¹⁰ que se convirtieron en loores a la patria. La nación terminó de ser «acuñada entre goles y redoblantes en el loco despliegue de los años 20».¹¹

Para la sociedad uruguaya la centralidad del fútbol adquiere tal magnitud que de nada o muy poco servirá apuntar que este antiquísimo juego social, devenido con la modernidad en deporte y más tarde también en espectáculo, nos ha acompañado durante más de la mitad de nuestra vida independiente.¹²

Pasado el campeonato y la celebración del Centenario, el país emergió con un nuevo sentido de sí mismo. A diferencia de las gestas de luchas y batallas con las que otros países sustentan su identificación como nación, el fútbol está atado a la identidad uruguaya mucho más que cualquier otra tradición épica, real o ilusoria. Como se verá a continuación, esta curiosidad identitaria se filtra en todos los aspectos de la sociedad, inclusive, en el ámbito arquitectónico.

En el proceso de intrincación entre identidad nacional y fútbol, la presencia del deporte en el período de estudio se refleja en tres emprendimientos arquitectónicos de singular importancia: los concursos para los estadios de Peñarol y Nacional y la construcción del estadio de Montevideo, llamado luego Estadio Centenario. Como se verá más adelante, el breve lapso que separa las iniciativas y la coincidencia de algunos de los implicados hacen que los tres eventos estén estrechamente relacionados entre sí.

8. Gerardo Caetano, «Prólogo», en *Cuaderno de Historia 8. A romper la red*, AAVV (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012), 10.

9. Magdalena Broquetas, «Fotografía e identidad. La revista *Mundo Uruguayo* en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario». <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11463> (Consultada el 27 de enero de 2019).

10. Por ejemplo, «Uruguayos campeones», retirada de la murga Patos Cabreros de 1927, y «Vayan pelando las chauchas», creada por Valentini y Gestido en 1928. Estos cánticos, entre otros, son considerados himnos nacionales populares al día de hoy.

11. Milita Alfaro, «Uruguayos campeones: entre la historia y la memoria», en *Los veinte: el proyecto uruguayo. Capítulo: El imaginario del país invicto*. AAVV (Montevideo: Museo Blanes, 1999), 165-167.

12. Leonardo Mendiondo, «Algunos apuntes sobre fútbol e identidades en Uruguay», en *Cuaderno de Historia 8. A romper la red*, AAVV (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012), 85.

La iniciativa de Nacional

En 1929 el Club Nacional de Football adquirió un terreno de grandes dimensiones en las inmediaciones de las avenidas Propios y Centenario. El club ya contaba con otros dos espacios de juego: el campo de Maroñas, propiedad de Nacional desde 1925, y el Parque Central, en arriendo desde 1900.¹³ Las inminentes celebraciones del Campeonato Mundial y del Centenario motivaron al club para construir un estadio *ex novo* en un terreno propio de ubicación céntrica. Para el diseño del estadio decidieron organizar un concurso de arquitectura y solicitaron colaboración a la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) en el proceso. El 6 de diciembre de 1929, una delegación del club acudió a la reunión de la Comisión Directiva de la SAU para plantear su iniciativa. El club pretendía realizar un llamado a concurso de anteproyectos para su estadio y parque atlético —con un mes de plazo de entrega— con la aspiración de inaugurarlos en el festejo del Centenario.¹⁴

13. Información proporcionada por integrantes de la Comisión Directiva del Club Nacional de Football: entrevista a Ernesto Flores y Gonzalo Pérez, enero de 2019.

14. Acta de la SAU n.º 129 (Montevideo, 6 de diciembre de 1929). Participan en la reunión Acosta y Lara, Boix, Dighiero, Jauge y Labadié. *Revista Arquitectura* 148 (marzo 1930): 71.

15. El largo proceso de discusión sobre la reglamentación de los concursos fue saldado con el reglamento elaborado por la SAU en 1930. A propósito ver Tatiana Rimbaud, «Proceso de reglamentación de los concursos de arquitectura en Uruguay, 1900–1930», *Revista Arquitectur* 15 (2019).

Como presidente de la SAU, Horacio Acosta y Lara respondió que el plazo era muy corto para un concurso de anteproyectos y propuso convocar uno de ideas. Las bases serían elaboradas por una comisión mixta, integrada por los arquitectos Amadeo Jauge, Luis Durán Veiga y el señor Roberto Espil, que velaría por los intereses del club y respetaría los principios del gremio.¹⁵ El 28 de enero la SAU designó como delegados titulares al jurado a Mauricio Cravotto y Carlos Surraco y como suplentes a Rafael Terra Arocena y Roberto Garese. Finalmente fueron Surraco y Terra Arocena los que realizaron la tarea. Se desconoce la fecha exacta de entrega de los proyectos (se asume que fue a fines de enero, cumpliendo el plazo de un mes y medio solicitado por la SAU). El jurado tuvo aproximadamente veinte días para deliberar y el 18 de febrero fueron publicados los resultados.

La premura por participar como sede en el primer Campeonato del Mundo hizo que el club se trazara objetivos demasiado ambiciosos. La intención de inaugurar un flamante estadio en la celebración conjunta del Centenario y del Mundial cegó a los promotores de la iniciativa, embarcándolos en una tarea que, por mucha voluntad que pusieran los arquitectos, tenía escasas perspectivas de éxito. Si bien el proyecto para el estadio no pudo

concretarse a tiempo, el club participó como sede del campeonato acondicionando rápidamente el Parque Central.¹⁶

Pasada la euforia del 30, el club intentó retomar el proyecto sobre la avenida Centenario en dos ocasiones, en 1934 y en 1936. Se buscaron alternativas económicas para iniciar las obras, alentadas por la situación insostenible del arriendo y los arreglos constantes que requería el Parque Central. Se puso en venta el campo de Maroñas y hasta se ofreció una franja del solar sobre Centenario al Mercado Modelo para su ampliación, gestiones todas sin éxito. Finalmente se descartó completamente el proyecto y en 1940 los terrenos fueron enviados a remate público.¹⁷

En 1937 el club adquirió el Parque Central y en 1938 convocó un concurso de anteproyectos para la construcción en ese terreno de un edificio para sede, estadio de fútbol e instalaciones para otros deportes. El proyecto ganador fue el presentado por Raúl Clerc y Héctor Guerra.

Premio a las ideas

Si bien los plazos planteados en 1929 eran notoriamente irreales, la convocatoria fue exitosa y el concurso se desarrolló sin inconvenientes. El certamen fue convocado en tiempo récord, en verano y sin prórrogas posibles. Los arquitectos respondieron con entusiasmo, con la ilusión de que —de lograrlo— el estadio pasaría a formar parte de la historia mundial. El talento profesional se vio inspirado ante la proximidad del primer mundial de fútbol. El proyecto habría de ubicarse muy próximo al Estadio Centenario que estaba dirigiendo Juan Scasso en el Parque Batlle. El fallo unánime del jurado y el detalle de los resultados del concurso fueron recogidos en la sección deportiva de la prensa capitalina.

Para agrado de la SAU, la nota periodística destacaba el nivel de excelencia de los jurados, a los que calificaba de figuras de primera línea. La «calidad del tribunal»¹⁸ aseguraba la garantía de las propuestas premiadas. El jurado resolvió por unanimidad otorgar el primer puesto al proyecto con el lema «Dejala, Juan!» de Juan Scasso y José Domato, el segundo fue para el lema «57» de los arquitectos Octavio de los Campos, Milton Puente

16. Club Nacional de Football, «Historial de obras», <https://www.nacional.luy/institucion/gran-parque-central/item/historial-de-obras.html> (Consultada el 27 de enero de 2019).

17. Ernesto Flores, *Nacional es Uruguay* (Montevideo: 14 Editorial, 2014).

18. Los miembros del jurado fueron José Serrato, José María Delgado, Eugenio Baroffio, Luis Durán Veiga, Carlos Surraco, Rafael Terra Arocena y Juan Antonio Rius. *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

19. En algunas publicaciones sobre la obra de Román Fresnedo Siri se ha asignado un tercer premio para el arquitecto en este concurso, y además, un segundo premio en un concurso del mismo año denominado «stadium para 100.000 personas».

Se ha rastreado la fuente de esta información a tres currículums del arquitecto donados al IHA, dos elaborados por el profesional y uno posterior. En los primeros dos listados se encuentra en 1930 sólo el «Third Price in the Club Nacional de foot–ball competition». El tercer documento es una recopilación de la obra del arquitecto realizada por la Embajada de Uruguay en Washington. Allí aparece en el año 1930 un «2º premio Concurso Stadium para 100.000 personas» y ninguna mención al Club Nacional de Football. Se han buscado indicios de este último concurso en las publicaciones de la época, sin éxito. Si bien la falta de evidencias no es prueba de ausencias, parece probable que las dos referencias sean al mismo concurso y el doble registro en las publicaciones se deba a la superposición literal de los listados.

20. *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

21. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 124.

22. *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

e Hipólito Tournier. En tercer lugar se otorgaron tres menciones iguales a los proyectos presentados por Alberto Muñoz del Campo y Carlos García Arocena, Luis Crocco y Román Fresnedo Siri, y Rodolfo Vigoroux junto a José Sierra Morató.¹⁹

La descripción de la propuesta ganadora en la prensa fue muy elocuente.

Dentro de una elegante sobriedad el arquitecto ha resuelto victoriosamente el problema planteado. Y así vemos una cancha amplísima, magnífica en sus proporciones, donde la comodidad marcha en armonía con la visualidad, punto este fundamental para esta clase de construcciones.²⁰

La propuesta de Scasso y Domato coloca sobre tres lados del campo de juego tribunas compartimentadas de diferentes alturas, tal como las del Estadio Centenario. Sin embargo, para albergar el complejo polideportivo los autores añadieron un bloque prismático sobre el restante lado largo, en cuyo techo se despliega la cuarta tribuna. Esta decisión rompe la volumetría elíptica del estadio convencional y genera un conjunto edilicio más complejo. Siguiendo esa misma idea, plantearon dos sectores de accesos diferenciados entre el estadio y el complejo deportivo, ubicados en direcciones opuestas. El volumen prismático del polideportivo funcionaba con autonomía, mientras que la fachada principal del estadio se volcaba hacia la avenida Centenario, incorporando un elemento escultórico vertical central como remate formal. Además, el proyecto incorporaba «obras de arte y motivos ornamentales, signos todos ellos de que también preocupa la cultura de los sentimientos estéticos».²¹

Del segundo premio, la prensa expresa que se trata de una «concepción magnífica fruto de un estudio inteligente» y destaca el cuidado en la composición de «la sencillez y armonía de la fachada, con sus estupendas escaleras de acceso y la eficaz distribución de la planta».²²

En la propuesta del estudio De Los Campos, Puente, Tournier, la inteligencia en el diseño de la fachada se manifiesta en una rigurosa simetría de predominante horizontalidad. Desde el alero que lo cubre todo a los grandes paños ciegos, se manifiestan

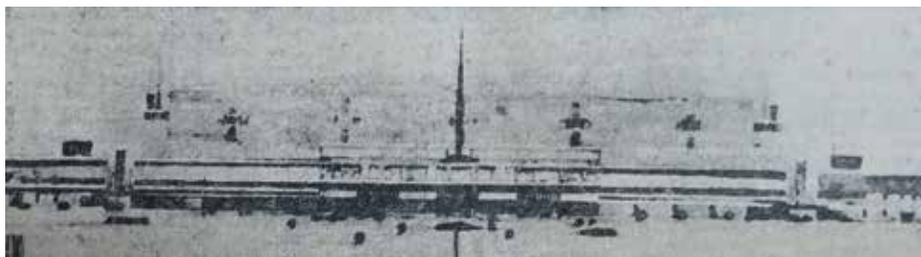


FIGURA 1. PRIMER PREMIO, FACHADA DEL PROYECTO CON EL LEMA «DEJALA, JUAN!».



FIGURA 2. PRIMER PREMIO, PERSPECTIVA.



FIGURA 3. SEGUNDO PREMIO, FACHADA DEL PROYECTO CON EL LEMA «57».

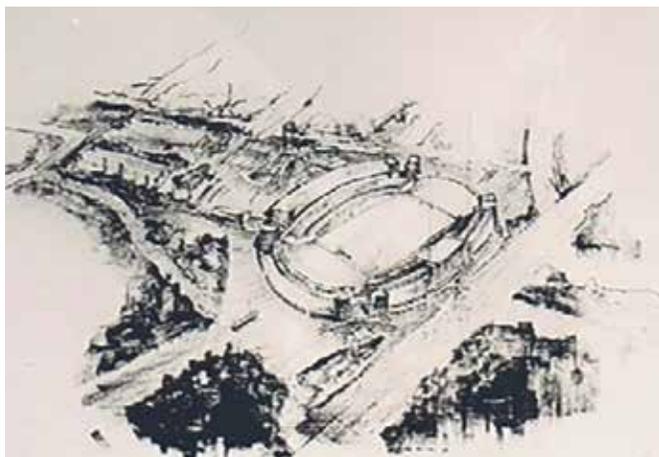


FIGURA 4. SEGUNDO PREMIO, PERSPECTIVA.

algunos elementos característicos de la producción del estudio en esos años. Por ejemplo, la utilización ornamental de pequeños vanos horizontales dispuestos en fila. La horizontal y curvilínea figura del estadio apela a recursos formales empleados por los arquitectos en otras de sus obras, magníficos ejemplos de sobria modernidad y atenta consideración urbana.²³

La volumetría, sin embargo, parece responder únicamente al planteo funcional estricto del estadio. Se reconoce una elipse uniforme de perfecta simetría sobre sus dos ejes, donde las torres de acceso en las cuatro esquinas de la cancha interrumpen suavemente la curva y agregan movimiento en la apreciación exterior. El polideportivo queda contenido dentro del espesor de las dos tribunas más largas y se desarrolla debajo de estas.

El problema de los tiempos se reconocía también en el artículo de prensa: «No dio ambiente para que los dibujantes tradujeran perfectamente en líneas y colores las ideas de los competidores».²⁴ Sin embargo, a pesar del bajo nivel de detalle que se aprecia en los gráficos, las diferencias de diseño entre los dos proyectos resultan bastante evidentes. El proyecto ganador se organiza con sectores de actividades que facilitan la construcción en etapas. Esto parece ser confirmado en la prensa por la expresión de que una de las mayores razones de la elección fueron las

23. Se reconocen similitudes y gestos recurrentes en algunos proyectos de las primeras décadas de producción del estudio, en su arquitectura de vivienda unifamiliar, emprendimientos de edificios en altura y en las propuestas presentadas en otros concursos. Al respecto, ver el trabajo colectivo *De los Campos, Puente, Tournier. Obras y proyectos* (Montevideo: IHA-FADU, 2019).

24. *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

memorias presentadas, en las que se debía proponer un cronograma y un plan para la ejecución y desarrollo de las obras. En el plano formal, ambas propuestas recurren a la imagen moderna asociada a las corrientes que se estaban desarrollando en ese momento en paralelo en Europa y América y que en Uruguay se promovían fuertemente.²⁵

A la luz de los resultados, fue la experiencia la ganadora en este caso. Este era el tercer estadio en un año que resolvía exitosamente Scasso. Además contaba con la ventaja de estar construyendo el mayor estadio del país en ese mismo momento, sin mencionar las decenas de obras que ya había realizado en su prestigiosa y consolidada carrera, tanto a nivel municipal como particular. En su propuesta, Scasso maneja un delicado equilibrio entre los requisitos funcionales y económicos y el cuidado artístico. Los elementos formales, simples y precisos, sugieren la imagen límpida que representa los valores deportivos del club de fútbol: fuerza, talento y triunfo.

Al igual que en el concurso para el Pabellón de Sevilla,²⁶ el jurado favoreció la funcionalidad y la economía sobre la formalidad. En los fundamentos para la elección priman la eficiencia y la practicidad. Sin embargo, la prevalencia de la función sobre la forma no era literal en las propuestas y los aspectos formales no se descuidaron en ningún caso. El pensamiento de diseño que manejaban los arquitectos —deudor de una excelente formación académica— concebía obras completas en sus dimensiones funcionales y formales. Eran proyectos que contemplaban estos y otros aspectos y que, además, tenían la capacidad de representar las instituciones que iban a albergar.

Como nota aparte es interesante reparar en el énfasis manejado por la prensa. El valor intrínseco de la juventud de los integrantes del equipo del segundo premio fue subrayado en el relato: «Estos tres jóvenes profesionales, egresados hace apenas un año de nuestra Facultad, ratifican con su notable trabajo la óptima impresión que por su labor de futuro habían provocado con evidentes aciertos anteriores».²⁷ Las múltiples felicitaciones que recibió el equipo se manifestaron también en este sentido, enfatizando otros rasgos que el imaginario nacional buscaba para sí mismo: la juventud, el ímpetu, la energía y la novedad.²⁸

25. «Poco se ha discutido sobre el verdadero estatuto local de este movimiento, aunque ha sido percibido de modo diverso. De un lado se afirma su condición apenas formal o epidérmica, desprovista de todo brío ideológico; del otro se le concede cierto espesor reflexivo, lo que parece plausible si se atiende a la palabra encendida de los involucrados en ello». Laura Alemán, «Casas blancas», en Laura Alemán *et al.*, *De los Campos, Puente, Tournier. Obras y proyectos* (Montevideo: IHA-FADU, 2019), 66.

26. Concurso realizado en 1927 en el que resultó ganadora una propuesta de Mauricio Cravotto. Tatiana Rimbaud, «Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Concurso del Centenario», *Vitruvia* 5 (2019): 41-60.

27. *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

28. Por ejemplo, el Club Atlético Atenas le hizo llegar «su más jubilosa felicitación por [...] la alegría que producen estas etapas triunfales que a la vez que afirman la existencia de altas capacidades técnicas ejercen en los espíritus inclinados al trabajo. [...] Estos triunfos son tanto más honrosos si se tiene en cuenta que los estimados consocios son recientemente egresados de la Facultad, lo que permite ampliar el optimismo por su acción de futuro». Nota del Club Atlético Atenas a los arquitectos De los Campos, Puente y Tournier. Montevideo, 1º de marzo de 1930. Archivo IHA.

Fútbol y arquitectura

En una sociedad fascinada por el fútbol, el concurso para el estadio de Nacional no fue un evento aislado. Como se ha visto, la destreza de Scasso fue decisiva en su victoria. Este saber se apoyaba en su experiencia con otras dos iniciativas arquitectónico-futbolísticas, desarrolladas en un muy breve período de tiempo. Las propuestas para el concurso del estadio de Peñarol y el proyecto del Estadio Centenario no son sólo antecedentes inmediatos, sino que se relacionan íntimamente con el caso de estudio. En este sentido, es importante detenerse brevemente en estos dos episodios.

Concurso para el estadio de Peñarol

La iniciativa para la construcción del estadio del Club Atlético Peñarol surgió en 1928. El conjunto polideportivo se ubicaría en un terreno situado en el Parque Rodó, cedido al club por el Concejo Departamental de Administración de Montevideo. Luego de un largo proceso de negociación con el gremio de arquitectos para que la convocatoria fuera de acuerdo a sus principios —aquellos defendidos en las polémicas del concurso para el Instituto Profiláctico de la Sífilis—, el concurso finalizó su proceso de evaluación recién en julio de 1929.²⁹ El jurado estimó que las dos propuestas evaluadas en el segundo grado del certamen constituían soluciones aceptables al problema propuesto. El proyecto de Julio Vilamajó resultó ganador por la «calidad en la composición general, que se adapta mejor al emplazamiento elegido».³⁰

El estadio proyectado por Vilamajó —que no se llegó a construir— ha sido señalado como precedente de sus obras más relevantes: la Facultad de Ingeniería y el Ventorrillo de la Buena Vista en Villa Serrana. Para Aurelio Lucchini, en este proyecto «Vilamajó enfrenta, por primera vez, el arduo problema originado por un terreno de nivel quebrado».³¹ El arquitecto colocó la cancha en la parte más baja del terreno, mientras que las gradas se apoyan en distintos niveles sobre la elevación natural. El acceso, perfectamente simétrico, incorpora un elemento vertical distintivo que forma un hito en su entorno urbano. Esta disposición de teatro griego se ve reforzada en su aspecto formal por la incorporación de elementos como las columnas, los pórticos y las estatuas.

29. Tatiana Rimbaud, «Concurso, profesión y después», *Vitruvia* 6 (2020): 85–106.

30. Acta del Jurado en el segundo grado. Archivo IHA.

31. Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: IHA-FARQ, 1970), 166.

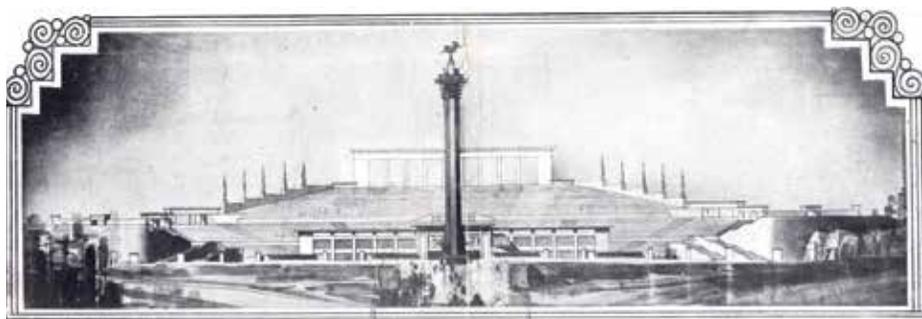


FIGURA 5. PRIMER PREMIO, PROYECTO DE VILAMAJÓ.

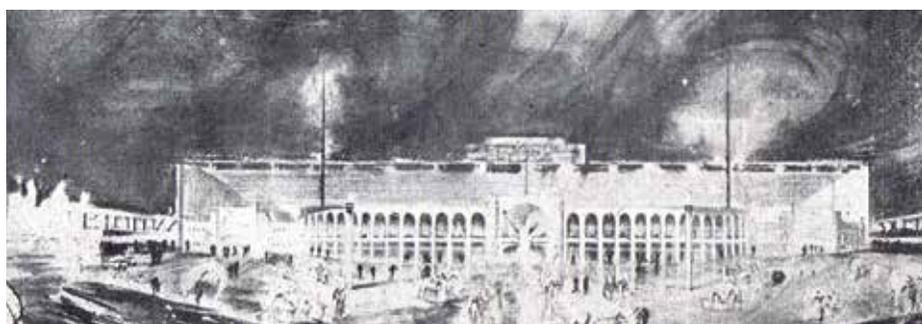


FIGURA 6. SEGUNDO PREMIO, PROYECTO DE SCASSO Y DOMATO.

La propuesta de Scasso y Domato —premiada en segundo lugar— también acompaña el desnivel del terreno, en este caso, sobre su lado más largo. La cancha ubicada en el nivel más bajo se ve rodeada de altas gradas en tres cuartas partes de la elipse; sobre el cuarto restante se coloca una explanada inclinada hacia el mar, donde se ubica también el acceso y la fachada principal. En esta fachada se despliega una serie de arcos de medio punto sobre las galerías y los accesos, recurso que remite a la imagen clásica del Coliseo como lugar de espectáculo por excelencia. La estrategia de apoyar las tribunas sobre la cantera —y hacer del paisaje costero parte del espectáculo— es la misma que utiliza el proyecto ganador, pero en este caso no se incorporan múltiples niveles al conjunto, sino que las tribunas tienen una altura única.

32. «Los planos para la licitación se prepararon entre setiembre y diciembre de 1929, y las obras en las que trabajaron 3 turnos diarios de 500 operarios, utilizando 14.000 m³ de hormigón y moviendo 160.000 m³ de tierra, se realizaron entre enero y julio de 1930». Paula Gatti y Mariana Alberti, *Juan Antonio Scasso* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2009), 35.

33. Los documentos preservados en el Archivo Histórico Diplomático sobre la organización del Campeonato Mundial refieren a las condiciones del encargo por el apremio de los plazos. Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores, Serie 1.64, Uruguay.

34. Es probable que el origen del error recaiga en la publicación de 1964 de la revista *Arquitectura* (239), que elaboró un listado de concursos realizados en los 50 años del gremio. La revista no menciona el estadio de Nacional, pero sí aparece en «1925, Estadio Centenario, J. Scasso y Domato». Los posibles errores ya eran advertidos en la publicación. Otro desliz sucede en la transcripción de la entrevista realizada en 1976 a Octavio de los Campos, donde dice que «en los años treinta tuvimos bastante éxito. Por ejemplo, un segundo premio en el del Estadio Centenario». »

Las diferencias entre ambos proyectos son múltiples. Las canchas tienen opuestas orientaciones, los sistemas de acceso a las gradas son diferentes —Vilamajó por el nivel superior, Scasso y Domato por el del medio—, la volumetría es escalonada en uno y uniforme en el otro, etcétera. En ambos casos —quizá inspirados por los triunfos olímpicos—, las referencias formales apelan a la gloria deportiva del pasado clásico: uno al gran circo romano, el otro al espectacular teatro griego.

Las propuestas para Peñarol difieren considerablemente de la obra que Scasso desarrolló unos meses después para el estadio oficial del Campeonato del Mundo y para el concurso del estadio de Nacional. Sólo un elemento del proyecto contrincante parece haberse colado en el pensamiento del arquitecto: la incorporación de un elemento singular —obstinadamente vertical— sobre el acceso principal del estadio.

Estadio Centenario

El Estadio Centenario se enmarca en la iniciativa gubernamental de la organización del primer Campeonato de Fútbol Mundial en el país. La realización de esta obra implicó un gran despliegue de ingenio y trabajo para lograr en muy poco tiempo una construcción de esta magnitud.³² El proyecto fue desarrollado por el arquitecto Scasso, con la colaboración de Domato. Es probable que el encargo se haya debido a su trabajo en el municipio, secundado por la reciente premiación en el concurso para el estadio de Peñarol.³³ Se ha observado que algunas publicaciones atribuyen el diseño del Estadio Centenario a un concurso. Justamente la proximidad temporal y geográfica con el concurso del Club Nacional de Football y la coincidencia del ganador con el arquitecto proyectista, entre otras cosas, han colaborado para vincular estos eventos en la historiografía local; la alusión a un concurso para el Estadio Centenario se ha constatado en múltiples textos de divulgación, trabajos de grado y de posgrado.³⁴

Scasso describe el Estadio Centenario en su libro *Espacios verdes*. En el texto relata el proceso de creación, que presenta como consecuencia directa del programa y su función. Según dice, la planta del estadio surge «del rectángulo de juego; cuatro arcos de círculo centrando en cuatro puntos vecinos al punto medio del mismo, constituyen el anillo interno de las tribunas».³⁵ Anota

además su funcionalidad, debido a ser el primero estudiado sólo para la práctica del fútbol. Este hecho ha sido destacado en las múltiples reseñas que se han realizado sobre el edificio. La peculiar característica —al parecer novel en la arquitectura deportiva— facilitó en el diseño la organización de las instalaciones tanto para los jugadores como —principalmente— para los espectadores. La visibilidad óptima para el espectáculo fue un factor central en el diseño, pero no el único. También lo fueron la elección de los puntos de acceso y las circulaciones, la sectorización de las distintas tribunas y los espacios para los intervalos. Se consideró la orientación de la cancha en cuanto al asoleamiento y al impacto urbano.

El emplazamiento del estadio generó algunas molestias en la SAU, enfrentando a respetados profesionales dentro del gremio. Es interesante reconocer los vínculos y redes personales que se cruzan en esta pequeña polémica. El redactor de la nota que se opone a la ubicación del estadio fue Carlos Surraco, arquitecto ganador del concurso del Hospital de Clínicas y miembro del jurado en el concurso del estadio de Nacional. La queja, publicada en la revista *Arquitectura*, planteaba ciertos reparos sobre el impacto urbano relativo a la ubicación del futuro estadio, en particular, su inconveniente cercanía al futuro Hospital de Clínicas, con el que se consideraba incompatible. Luego de exponer un sinfín de argumentos técnicos, citar referentes internacionales y describir exhaustivamente los hospitales y centros médicos instalados en la zona, la nota apela al «simple sentido común».³⁶ Sin embargo, para Scasso la ubicación del estadio en el parque era la correcta, ya que contemplaba todos los aspectos de los problemas que un estadio puede generar en la ciudad: la comunicación y conectividad con los barrios más poblados, el espacio libre inmediato que permitía la fácil evacuación, la baja altura del terreno y el marco verde que armonizaban el espacio y atenuaban la dimensión del elemento construido para que no «dominara el paisaje urbano».³⁷

La solicitud de Surraco fue desoída, fuere porque el gremio no tuvo interés en insistir lo suficiente, o porque el proyecto ya estaba demasiado avanzado como para cambiar de lugar. De cualquier manera, la oposición a la ubicación del estadio no parece haber sido generalizada dentro del gremio y, finalmente, el orgullo nacional por la gran obra de arquitectura ganó las simpatías de todos. La revista *Arquitectura* publicó meses más tarde una elogiosa reseña.³⁸

» Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, «Documentos para una historia de la arquitectura nacional: Arq. Octavio de los Campos», *Arquitectura* 262: 34–35. Sin embargo, el audio de la entrevista plantea algunas dudas sobre la exactitud de la memoria del arquitecto retirado. De los Campos dice: «en el año 34, 35, 36, tuvimos bastante éxito, por ejemplo, un segundo premio en el estadio...». El entrevistador pregunta: «¿el Centenario?», De los Campos contesta: «Sí, Centenario...». Minuto 43 de la entrevista, Archivo IHA. Para sumar a la confusión, el terreno donde se construiría el estadio de Nacional era denominado entre sus socios «Parque Centenario», por su ubicación sobre la avenida Centenario.

35. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 138.

36. Acta de la SAU n.º 118. *Revista Arquitectura* 138 (mayo 1929): 94.

37. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 140.

38. «Estadio de Montevideo. Magnífico ejemplar de arquitectura moderna». *Revista Arquitectura* 151 (1930): 213.

Pocos meses distancian los proyectos de Scasso para los estadios de Peñarol y Centenario. Sin embargo, sus planteos de diseño son completamente diferentes. De la planta elíptica pasa a la generatriz de los arcos de circunferencia. Si bien el esquema de circulaciones en las tribunas parece similar, la uniformidad de alturas de las de Peñarol desaparece para dar paso a tres niveles diferentes que marcan la compartimentación — método eficaz de orden y control—. El acceso y la fachada principal se colocan en el nivel más bajo en uno y en el más alto en el otro. Las condicionantes de los terrenos plantean en un caso un edificio semienterrado que emerge, en el otro —completamente exento— desciende a propósito para matizar el impacto en el paisaje del parque.

Es evidente el cambio en la imagen exterior del edificio. En el Estadio Centenario el elemento central en la composición —que marca y jerarquiza el acceso principal— es la Torre de los Homenajes. Scasso justificó su incorporación como una «nota de arte y serenidad en el ambiente. [...] Las dos alas, al pie de la estatua, tienen reminiscencias de las victorias clásicas y resuelven el problema plástico de ligar la vertical de la torre con la extrema horizontal de la cúspide de la tribuna».³⁹ La pieza —que incorporaba una escultura que nunca se llegó a instalar— recuerda con un sutil guiño la propuesta ganadora para el estadio de Peñarol.

La búsqueda de representación mediante elementos clásicos en las propuestas para Peñarol se transforma en el Centenario en la expresión de la modernidad, con geometrías límpidas y elementos ornamentales sobrios afiliados al *art déco*. La intencionalidad formal en el Centenario sobrepasa el propio deporte o la competición, e intenta representar en un solo monumento todo el orgullo de la joven nación. Así quedaba plasmado en palabras de Mauricio Cravotto el espíritu que el Uruguay Centenario impregnaba a su logo arquitectónico más grande:

39. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 357.

40. Mauricio Cravotto. *Proemio para el Estadio Centenario*. En folleto «El Estadio 1930. Arq. Scasso» (Montevideo). Archivo Fundación Cravotto.

Para satisfacción de uruguayos libres y demócratas, para orgullo de pueblos jóvenes, no conservadores, sino líricamente avanzistas, si se quiere, la arquitectura del Stadium no es «clásica» ni «moderna», ni de ningún estilo agradable a aficionados; es simplemente ARQUITECTURA, hecha por un hombre libre, de HOY.⁴⁰

En el concurso para el estadio de Nacional —unos meses después— los concursantes parecen retomar la impronta del Estadio Centenario. Las propuestas de Scasso y Domato para los estadios de Nacional y Centenario presentan tratamientos plásticos despojados, pero con elementos ornamentales —más o menos abstractos— pensados integralmente en el diseño total. Tal como Scasso sostenía, «se está lejos, pues, de admitir que la forma se elige, se toma, se impone. Donde hay arquitecto, no hay prejuicios de formas, de estilos, de modelos; hay creación, siempre».⁴¹ La incorporación de estos detalles en busca de «equilibrios plásticos»⁴² produjo una arquitectura «ni clásica ni moderna», una arquitectura que sintetizaba perfectamente el Uruguay Centenario.

Montevideo, ciudad deportiva

La organización del Mundial no sólo saldaba el festejo nacional en un acto moderno, secular y popular, sino que permitía mostrar al mundo un Uruguay excepcional. Montevideo era la manifestación urbana del tan buscado país modelo, con la mirada puesta en el futuro.⁴³ El sentir de la época se asoma en la afirmación de que con el estadio de Nacional, «Montevideo, calificada con justísima razón la ciudad deportiva, tendrá la satisfacción de presenciar el levantamiento de una obra más».⁴⁴

La presentación de Montevideo como ciudad dedicada al deporte se sustentaba en la importante infraestructura edilicia deportiva de la ciudad —existente y proyectada—. Esta era justamente la imagen que quería mostrar el joven país al organizar el Mundial y así erradicar de manera definitiva el calificativo de salvaje y bárbaro que lo ataba a su pasado colonial. Una Montevideo moderna, de arrogante personalidad, a la vanguardia, en construcción, con los últimos adelantos de la tecnología y el confort.

En este marco, la planificación del futuro de Montevideo era objeto de debate constante. La consideración urbana discutía entre las ideas en circulación del momento,⁴⁵ en que la salud, el bienestar, el ejercicio físico y el deporte ocupaban una dimensión importante. Por ejemplo, el proyecto del Plan Regulador —producto también del espíritu Centenario— proponía una ciudad donde la «gente vive bien, abundan los espacios libres, los

41. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 140.

42. Mauricio Cravotto, «La arquitectura moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París», *Revista Arquitectura* 97 (1925): 266.

43. «Se buscaba que la capital del país modelo fuera ella misma modélica, en términos de expresión acabada de modernidad, belleza, y hasta grandiosidad republicana, nunca imperial». Gerardo Caetano, «A propósito de las políticas de ciudad en Uruguay», *R 10*, 2012: 26–31.

44. *El Plata*, 18 de febrero de 1930, sección Deportiva.

45. Estas ideas se ven plasmadas en el devenir de las discusiones en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Según Frampton, los CIAM entre 1933 y 1947 estuvieron orientados hacia el urbanismo, con un enfoque idealista sobre la ciudad funcional organizada acorde a las necesidades emocionales y materiales de las personas en las siguientes categorías: vivienda, trabajo, diversión y circulación. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 274.

deportes cerca o al pie de la vivienda».⁴⁶ La comunidad arquitectónica lideró la discusión sobre la ciudad. Curiosamente, algunos de los profesionales con mayor participación en los concursos del período fueron también los más activos en el debate urbano.⁴⁷

Uno de los protagonistas de esa Montevideo moderna fue, justamente, Scasso. En sus trabajos como docente involucrado en las áreas de urbanismo y paisaje y como funcionario municipal en la Dirección de Paseos Públicos, desarrolló un importante pensamiento teórico sobre la ciudad y sus espacios públicos que vertió también en su arquitectura. En ese sentido, es interesante revisar su libro *Espacios verdes*, una exploración sobre los espacios públicos de la ciudad moderna —en particular el caso alemán— que el arquitecto desarrolló antes, durante y después de su viaje de perfeccionamiento en 1932.

Scasso defendía el valor de los espacios públicos como función social para todos los habitantes de la ciudad, en una «pugna por que el verde rompa la fría rigidez de la ciudad petrificada y abriendo brechas por todas partes, llegue a las zonas internas para llevarle los beneficios de la luz, el aire, el sol, el verde, el sosiego, los goces de la espacialidad».⁴⁸ Estos espacios verdes eran concebidos como los lugares donde los habitantes urbanos podían salir al aire libre y hacer actividades que atenuaran los efectos nocivos de la ciudad; algunas de esas acciones eran las relativas a la cultura física. En ese sentido, sostenía que «los campos de cultura física y de deportes son elementos estables de la ciudad que responden a una necesidad fija y permanente».⁴⁹ El arquitecto consideraba que los estadios formaban parte de los espacios públicos de la ciudad, y su previsión suficiente y permanente era imprescindible para la salud de los pobladores y para el prestigio mismo de la ciudad.

La impronta deportiva en Montevideo —que apelaba al ideal higiénico y civilizado de la ciudad moderna— quedó plasmada en los proyectos de estadios del período. Al mirar las propuestas que Scasso desarrolló, se reconoce la preocupación por el bienestar del usuario en todas sus dimensiones. Las reflexiones urbanas del arquitecto impregnaron sus ideas de diseño en los tres proyectos que han sido reseñados. Se podría pensar que el responsable de los espacios públicos de Montevideo apeló al derrame espacial de las infraestructuras futbolísticas, con la intención de convertir la pretendida ciudad deportiva en una verdadera ciudad moderna al servicio de todos sus habitantes.

46. Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Hipólito Tournier, Américo Ricaldoni, Milton Puente y Santiago Michelini, *Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo. Estudio de urbanización central y regional* (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1931), 19.

47. Tómese de ejemplo a los redactores del Plan Regulador de 1930 —y sus opositores—, así como la posterior Comisión del Plan Regulador, integrada por Mauricio Cravotto, Carlos Maggiolo, Eugenio Baroffio, Pedro Rizzo, Mario Peyrot, Horacio Acosta y Lara, Juan Scasso y Alfredo Levrero.

48. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 149.

49. Juan Antonio Scasso, *Espacios verdes* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1941), 119.

Imaginario

El concurso para el estadio del Club Nacional de Football habilita múltiples análisis. Por un lado, una mirada ceñida exclusivamente a las propuestas del certamen arroja que la clave del éxito fue la funcionalidad del proyecto obtenida por la *expertise* del proponente. Si bien la discusión en este caso no abordó cuestiones de carácter o representatividad formal, estos aspectos no fueron des-cuidados en las propuestas premiadas que recurrieron a un despliegue visual geométrico y sobrio.

Al ampliar la mirada hacia los tres estadios proyectados en el período —el de Peñarol, el Centenario y el de Nacional—, separados por poco más de un año en el tiempo, se puede ver un cambio en la búsqueda formal de los proyectos. Las referencias clásicas en las propuestas del estadio de Peñarol —inspiradas en el pasado olímpico— fueron descartadas en los proyectos posteriores. El Centenario apela a la modernidad por medio de una imagen despojada con algunos recursos *art déco*. En las propuestas para el estadio de Nacional la apuesta fue a la economía formal.

La historiografía de la arquitectura uruguaya ha considerado este viraje formal como evolución.⁵⁰ Sin embargo, no se puede hablar de evolución sino de recorrido abierto. Los arquitectos involucrados recurrieron a diferentes referencias formales antes y después de estos proyectos, algunas inspiradas en la historia, otras más despojadas. Quizá se pueda aventurar que en el caso específico y novedoso que presentaba el programa futbolístico, la comunidad arquitectónica local llegó al acuerdo en esos años de que la imagen rigurosa y limpia de la arquitectura moderna era la más apropiada para representar los ideales deportivos de juventud, destreza y vigor.

Por otro lado, las circunstancias del concurso para el estadio de Nacional plantean interrogantes sobre la ingenuidad en los plazos manejados. Ninguno de los involucrados podía creer realmente que fuera posible el diseño y la construcción de un estadio de esas características en cinco meses. La proeza inédita del Estadio Centenario llevó casi el doble. Se podría explicar este fenómeno por la confianza y el optimismo ciego que la sociedad del Centenario tenía. El estado de arrobamiento colectivo habilitó el perfecto desarrollo del concurso; sin embargo, la realidad se

50. Aproximaciones tempranas como las de Lucchini y Artucio —o los primeros escritos de Arana, Livni y Garabelli— favorecen el discurso evolucionista.

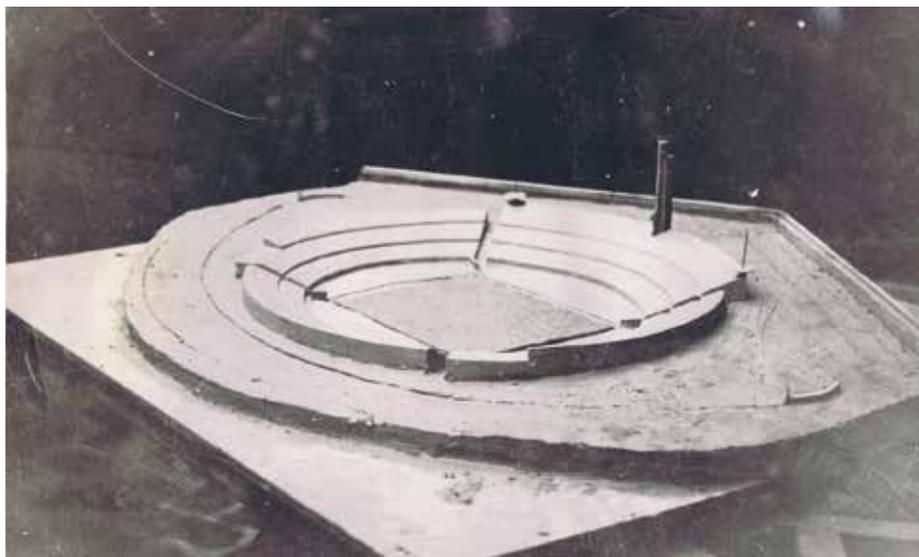


FIGURA 7. MAQUETA DEL ESTADIO CENTENARIO.

encargó de derribar ilusiones, condenando el proyecto al fracaso definitivo. El estadio propuesto por Scasso podría haber sido retomado, dado que tenía los méritos suficientes para hacerse realidad. El club hubiera tenido así un estadio en terreno propio probablemente antes y definitivamente en una mejor ubicación que la presente. Sin embargo, las dificultades económicas y el cambio de mentalidad en la sociedad —que iba perdiendo el optimismo característico del Centenario— hicieron que un excelente proyecto arquitectónico quedara perdido en el olvido.

Al considerar el caso desde el punto de vista de la identidad se abren otras posibles reflexiones. Se ha visto el rol protagónico que tuvo el fútbol en la conformación identitaria de Uruguay. Habría que preguntarse si la arquitectura tuvo tal dimensión. En el caso en que ambos campos se cruzan para conformar infraestructuras deportivas de calidad, quizá la respuesta sea afirmativa. El Estadio Centenario, único construido dentro del período de estudio, se ha convertido en uno de los monumentos más apreciados por el pueblo uruguayo. Como producto del imaginario integrador del Uruguay Centenario, representa la gloria de la victoria

futbolística y además sintetiza la cultura, el sentir y la condición esencial del ser uruguayo.

En ese sentido, es interesante reconocer también el fenómeno que se ha desatado con posterioridad dentro de la comunidad arquitectónica. Como representante innegable de la arquitectura uruguaya, el Estadio Centenario ha sido elogiado en innumerables oportunidades, en muchas de las cuales se ha adjudicado su diseño al resultado de un concurso. Como se ha visto, la coincidencia humana, temporal y espacial con el concurso del estadio para Nacional ha habilitado esta confusión. Sin embargo, quizá el error involuntario sea la manifestación inconsciente de una convicción colectiva de la comunidad arquitectónica, el deseo de que su obra más representativa lleve también asociados los valores democráticos del mecanismo de concurso, tan defendido por arquitectos uruguayos de todas las épocas. La fusión entre el concurso para Nacional y el proyecto del Estadio Centenario ha generado un importante mito fundacional de la arquitectura moderna uruguaya que, como todo mito, trama hechos verídicos con otros imaginarios.

Juan Scasso, prolífico arquitecto, activo docente y memorable director municipal, se convirtió así en protagonista involuntario de la fábula del proceso de hibridación fútbol-arquitectura-nación de la época. Su pensamiento urbano quedó impregnado en Montevideo, ciudad modelo de la joven y orgullosa sociedad uruguaya de la primera mitad del siglo XX. Su vasta producción arquitectónica forjó mojones —como el estadio— en la historia de la arquitectura nacional. El Estadio Centenario —proeza de la construcción y tecnología modernas— se ha convertido en el símbolo patrio por excelencia, la encarnación cementicia de Uruguay como nación.

Fuente de las imágenes

1. *El Plata*. 1930. *El Plata*, 18 de febrero, sección Deportiva.
2. *El Plata*. 1930. *El Plata*, 18 de febrero, sección Deportiva.
3. *El Plata*. 1930. *El Plata*, 23 de febrero, sección Deportiva.
4. Archivo IHA, foto 17.280.
5. *El Progreso Arquitectónico*. *El Progreso Arquitectónico* (20-21): 16.
6. *El Progreso Arquitectónico*. *El Progreso Arquitectónico* (20-21): 15.
7. Archivo IHA, foto 15.131.





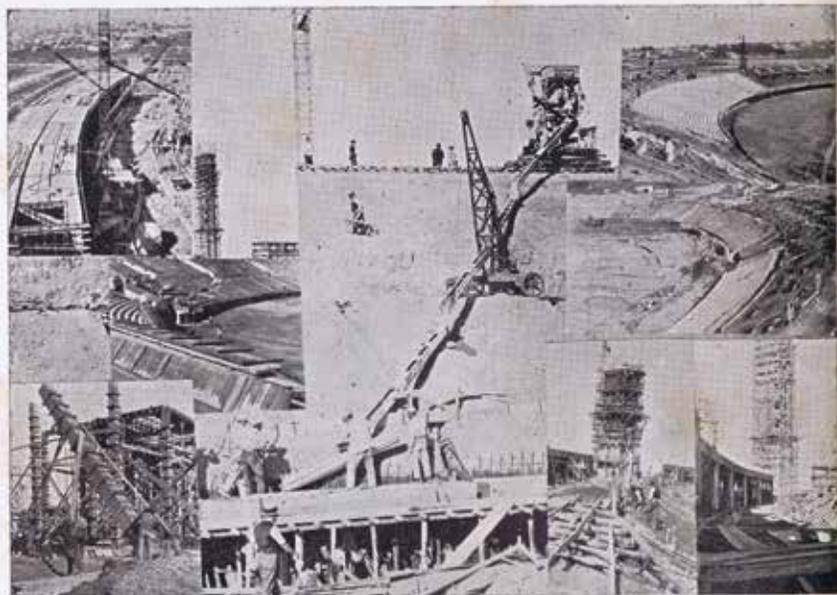
dossier

Juan Antonio Scasso (Montevideo 1892-1973) egresó como arquitecto en 1914 y obtuvo la Medalla de Oro de su promoción. Integró una generación de técnicos preocupados por impulsar la renovación de la arquitectura nacional, en un momento en que el país emprendía la realización de importantes obras de equipamiento urbano.

Tuvo una destacada actuación como docente y divulgador de los temas de la profesión. Viajó a Europa a profundizar sus estudios, becado por la Universidad, y desarrolló un importante pensamiento teórico sobre los espacios públicos y la ciudad. En su larga actividad profesional, tanto en la esfera pública como privada, realizó una apuesta por el acondicionamiento urbano de calidad. Aplicó una gran variedad, riqueza de soluciones y cuidados detalles en las estructuras edilicias y en la ambientación de parques y plazas de la ciudad. Entre sus obras más emblemáticas se encuentran las Escuelas Experimentales de Malvín y Las Piedras, el Estadio Centenario, el Club Náutico de Punta Gorda y el ex Hotel Miramar, todas ellas arquitecturas de gran calidad vigentes al día de hoy.

En esta sección se muestra el folleto titulado «El Estadio Centenario», elaborado por el propio Scasso. El ejemplar que aquí se reproduce pertenece al acervo del Fondo documental de Mauricio Cravotto, quien escribió el proemio para la publicación.

Este edificio, realizado en colaboración con el arquitecto José Domato, fue inaugurado con motivo del inicio del Campeonato Mundial de Fútbol de 1930. En la obra se aprecia la permanente preocupación tecnológica de Scasso: el edificio fue concebido de acuerdo a las últimas técnicas de la época y ejecutado en tiempo récord. En el cálculo de la estructura se contó con el asesoramiento del ingeniero alemán Adolf Hartschun, quien participó también en el Palacio Salvo y el Hospital de Clínicas. Algunas de las empresas involucradas en la obra sumaron sus publicidades en el folleto, lo que lo convierte en un verdadero dossier constructivo.



Los únicos cementos empleados en la
grandiosa obra del Estadio Centenario:

J. B. White & Brothers

Ferrocete

Suministrados por

Wilson, Sons & Co. Ltd.

MISIONES 1513

MONTEVIDEO

F3 3
50

A MANERA DE PROEMIO

Realmente agradable y honroso al mismo tiempo es para mí, decir lo que pienso del Futbol-Stadium Centenario.

Mi apreciado colega Scasso ha deseado un proemio para esta publicación; me complazco en hacer un ELOGIO-proemio.

Un franco y amplio elogio, por cuanto la obra, si bien no completa aún, permite presumir un perfecto resultado arquitectónico y urbanístico. La obra de Scasso expresa por sobre todas las cosas, que es concepción de arquitecto imaginativo, analizador y poeta.

Porque

deriva la forma básica del mandato absoluto, que lo es, la cancha para FUTBOL; emplaza esa forma con sabiduría y fineza en el terreno y con respecto al ambiente circundante.

Porque

relaciona los centros de movimiento con los espacios viarios vecinos y lejanos.

Porque

resuelve problemas técnicos de visibilidad, comodidad, amplitud y de movimiento de grandes masas humanas.

Porque

pone a escala la mole y el espacio con amplia previsión y exacta proporción; pero especialmente PORQUE resuelve todo ello armónicamente, simplemente, con precisión, por medio de formas puras.

Opone la torre a la mole para poder aligerar la impresión imperante de las múltiples horizontales — por así decir que son funcionales — dejando ver en la transición de las dos formas, mucho ingenio y mucha poesía.

Así, pues, el arquitecto, inventando formas (que para él a veces son abstracciones) imaginando funciones, creando relaciones armónicas de formas y de organizaciones, dedica lo mejor de su intelecto a la realización de cosas útiles o de cosas placenteras, para los demás.

Pero cuando realiza todo eso, pudiendo satisfacer las propias aspiraciones, da a la creación, sello personal, y hace positiva obra de artista original.

Lo hermoso del Futbol-Stadium Centenario, emana por tanto de múltiples armonías, y para los que puedan imaginar el futuro del mismo, y el futuro de esa zona de la ciudad, hay también otra gran armonía en formación, pero ya prevista por el arquitecto; la del PUEBLO que podrá sin esfuerzos dar animación, vida, vigor, a las barriadas colindantes, por la atracción resultante de las múltiples actividades — fuera del futbol — que se podrán desarrollar en los variados AMBIENTES Y LOCALES que Scasso ha sabido prever, al amparo del amplio y sereno edificio.

Por último, para satisfacción de uruguayos libres y demócratas, para orgullo de pueblos jóvenes, no conservadores, sino líricamente avanzistas, si se quiere, la arquitectura del Stadium no es "clásica" ni "moderna", ni de ningún estilo agradable a aficionados; es simplemente ARQUITECTURA, hecha por un hombre libre, de HOY.

MAURICIO CRAVOTTO,
Arquitecto.

FUNDACIÓN CRAVOTTO
F3a.67

\$ 22.80

EL MILLAR
DE
LADRILLOS
PRENSADOS
DE

Acosta y Lara y Guerra

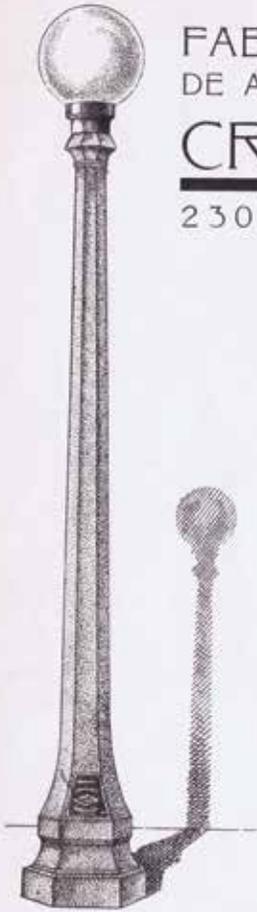
Teléfono 141 Unión

TRANSPORTES



A. A. SCIGLIANO

Avenida GARIBALDI, 2021



FABRICA NACIONAL
DE ARTICULOS DE HORMIGON
CRESPI HERMANOS

2300 - SAN MARTIN - 2300

**COLUMNAS ORNAMENTADAS
DE HORMIGON GRANITICO**

Tienen el mismo aspecto que si fueran talladas en un block de los más hermosos granitos naturales. Son sumamente baratas porque se fabrican en el país y con materiales del país. ∴ ∴ ∴

CAROZZI y SANTINI

Mosaicos
tecnicamente perfectos
y de una belleza
incomparable

Montevideo
Av. Italia, 3169
T. U. 679 Unión

GUIDO GINELLA

COLONIA 2260 - 68
Teléfono Urug. 1249, Cordon

MUEBLES

DECORACIONES

CARPINTERIA

DESCRIPCION DEL ESTADIO CENTENARIO

Para el Campeonato Mundial de Montevideo se construyó el gran Estadio Centenario, con capacidad momentánea para 80.000 personas y susceptible de albergar, una vez terminado, hasta 100.000 espectadores.

La ubicación no puede ser más hermosa, adecuada y sugestiva: en el Parque José Batlle y Ordóñez, situado en el centro de la ciudad de Montevideo, en el extremo Este de la avenida 18 de Julio, su arteria principal.

Es, además, un lugar estratégico para el tránsito, por los fáciles accesos que tiene desde cualquier punto de la ciudad. Por encontrarse en el Parque, está dotado de numerosas avenidas que permiten una evacuación rápida y directa.

Su arquitectura es francamente moderna, funcional, limpia y exenta de toda preocupación de estilos tradicionales.

La ubicación dada a las tribunas, resulta acertadísima y práctica, pues tuvo en cuenta el proyectista el interés que existía en aprovechar un gran dominio sobre el bello paisaje que se divisa desde el lugar, sobre la ciudad y el mar, pero, al mismo tiempo, cuidó que fuera interesante la vista que desde el Parque ofrece el Estadio y que constituye el centro de interés del paisaje.

La Tribuna Oficial, denominada América, que necesariamente hubo de ubicarse de espaldas al paseo, está coronada con una gran promenade y balcones que tienen perspectivas admirables y que, permite a los espectadores recrear la vista durante los intervalos de los partidos, con la contemplación de los jardines y arbolado del Parque.

El field podrá tener las medidas máximas que señalan los reglamentos de la F. I. F. A., o sea 91 x 118 metros, teniendo actualmente 82 x 110.

Los ángulos del field están a 6, 7, 9 y 11 metros debajo del primitivo nivel del terreno, lo que necesariamente reporta una gran ventaja, pues tanto el público como los jugadores no son molestados por el viento, y el Estadio no sobresale del terreno, tanto como lo exigen sus dimensiones extraordinarias.

Las tribunas son todas independientes entre sí, por lo que

no hay que temer los inconvenientes que siempre traen aparejadas las invasiones de los espectadores a los lugares que no les pertenecen.

La Tribuna América, con capacidad para 10.000 espectadores, tiene dos entradas para el público y una para el palco oficial.

Todo su frente lo forma un gran pórtico decorativo que será revestido de mármol y de pórfido, empleándose piedras nacionales, para que el Estadio sea también, un exponente de la riqueza y de la industria del país.

Delante de la tribuna existe una platea que tiene capacidad para 3.500 personas y entre ella y la iniciación de la tribuna corre un paseo de seis metros de ancho y en cuyos bordes han sido emplazados locales para recepciones, vestuarios, salas de periodistas, etc.

Frente a ambos goals se encuentran las tribunas "Amsterdam" y "Colombes", para recordar los triunfos Olímpicos de 1924 y 1928, las dos de gran capacidad y excesivamente cómodas. Se inician ambas, con un plano inclinado y escalonado, para público de pie, localidad que sólo se habilita en los días de grandes afluencias de público.

Frente a la Tribuna América se encuentra la gran Tribuna "Montevideo", la de mayor capacidad y la más monumental; los espectadores que en ella se ubican, además de dominar perfectamente todo el estadio, pueden gozar de una magnífica perspectiva del Parque y de la Ciudad, pues la tribuna opuesta no dificulta la visual por ser más baja. Esta tribuna tiene capacidad para 20.000 personas y consta de cuatro grandes entradas que van directamente a otros tantos vomitorios que desembocan en los amplios pasillos. Delante de esta tribuna existe otra platea de igual capacidad que la descripta anteriormente.

En el Estadio todas las tribunas se inician a una altura de tres metros sobre el campo de juego y en esa forma, aunque los ocupantes de la platea deseen permanecer parados, no incomodan para nada a los de las tribunas, que se encuentran todavía un metro más alto que aquéllos.

Está estudiada y resuelta la forma de independizar al field de las localidades, de modo que el público, bajo ningún concepto pueda penetrar en la cancha de juego, lo que se consigue con una zanja en trinchera, llena de agua, que margina el field.

La Tribuna "Montevideo" está coronada por la "Torre

de los Homenajes", de gran altura, y en la cual se elevó la bandera del Uruguay, nación vencedora en este torneo.

Esta torre, que es muy esbelta, tiene una amplia escalera y un servicio de ascensores para el acceso del público a su coronamiento, que se eleva a cien metros sobre el nivel del mar. En ella se instalaron grandes reflectores para la iluminación nocturna, siendo una de las bases para el alumbrado del field, en caso de que se realicen en el Estadio espectáculos nocturnos.

Debajo de las tribunas se ubicarán amplísimos vestuarios, servicios de sanidad, bares, piscinas, locales para reuniones de periodistas y jugadores, servicios de telégrafo, teléfono y radio.

La forma del Estadio es una elipse, aproximándose a la circunferencia, y los goals están orientados casi de Norte a Sur. En la línea interior del Estadio, cabe el Coliseo de Roma, lo que da idea de su magnitud. La obra ocupa 450.000 metros cuadrados de terreno.

La excavación practicada alcanzó a 160.000 metros cúbicos de tierra.

En las instalaciones se emplearon 14.000 metros cúbicos de cemento armado, habiéndose comenzado su colocación en los primeros días de Febrero y terminado el 10 de Julio del año 1930.

El costo del Estadio Centenario, una vez terminado, ascenderá a \$ 1.500.000.00 oro, sin incluir la decoración en materiales nobles.

LAS INSTALACIONES ELECTRICAS
DEL ESTADIO CENTENARIO
FUERON EJECUTADAS POR



MARTINO Y SOLLAZZO

25 de Mayo 583

Teléfono: 1460 CENTRAL

JOSE A. CENTANINO

Tuvo a su cargo la construcción
de las instalaciones sanitarias
del Estadio Centenario

GUANÁ

2025

**DISCURSO PRONUNCIADO POR
EL PRESIDENTE DE LA ASOCIACION
URUGUAYA DE FOOTBALL,
Dr. RAUL JUDE, EN EL ACTO
INAUGURAL EL 18 JULIO DE 1930**

Surgió, señores, como a un conjuro milagroso, como si una fuerza ineluctable lo hiciese irrumpir, victorioso, desde la propia entraña de la tierra.

Y no hubo en cambio otra cosa que la voluntad de vencer, contra todos los obstáculos; contra el escepticismo y la debilidad de los unos, contra el desfallecimiento y la reticencia de los otros, hasta contra el error, agazapado siempre al acecho de toda cosa humana y contra la naturaleza, hoscamente hostil, que parecía empeñada en abatir nuestra esperanza; como si pretendiera reivindicar para ella sola el derecho de las grandes transformaciones.

Y el artista Scasso, que concibió la joya, en la complicación armoniosa del tumulto de los planos, fué en seguida obrero y artifice a un mismo tiempo; y puso alma y corazón, y terco empeño en llegar, y triunfó!

Y fueron muchos los que estuvieron con él en el proceso gestatorio: la Asociación Uruguaya, en ejercicio de la soberanía del deporte, hizo un supremo esfuerzo y puso todo lo que estaba al alcance de sus medios; el gobierno nacional prestó su ayuda y el Municipio de Montevideo, fiel a su divisa de progreso y consciente de su función social, extremó todos los resortes de su organización para que el día augural del Centenario, tuviera la ciudad la fuerte y clara emoción de su propia grandeza.

Y abajo, la muchedumbre anónima, no cejó un instante, como si el vuelo lírico del artista hubiera alucinado su espíritu multiplicando la energía creadora de su brazo heroico; y la vimos así día tras día, hundida en el barro, con la cabeza inclinada sobre la tierra rebelde, trabajar sin desmayo, como si cumpliese un designio sagrado; y aunque la lluvia castigara sus carnes y aunque el frío entumeciera sus dedos, estaba siempre aquí oscura y silenciosa, hasta durante las horas de la noche: que en tanto la ciudad estaba entregada al reposo de su sueño sereno el ejército de sombras continuaba, sin desfallecimientos, su combate extraordinario contra las fuerzas de la naturaleza.

Y hasta tuvo sus bajas, que pareciera que la fatalidad

reclamase siempre el holocausto de alguna existencia para asegurar la perdurabilidad de los monumentos de los hombres.

Recordemos a todos ellos en el momento de la consagración: al arquitecto que trazó la concepción magistral, y al otro, al héroe anónimo, hijo del pueblo, a cuyo empuje triunfal pudo ser el prodigio.

Ya dejó de ser quimera la quimera del Estadio; ya está pronto para que los rivales en noble y levantada porfía muestren con el cotejo de sus aptitudes su superioridad caballeresca: que el adversario vencido puede ser siempre el vencedor, si después de la jornada limpia queda su frente y queda limpio su corazón.

Sepamos honrar el templo que creamos; afirmación de nuestro respeto y de nuestra unciosa reverencia espiritual hacia los fundadores de la patria es también signo afirmativo de nuestra fe en el porvenir de la República, no tan sólo en la esfera de la materialidad de las cosas sino también en las otras más nobles y más altas del ideal y de la solidaridad, que esa Torre del Homenaje acogerá siempre con orgullo y con emoción el pabellón de cualquier país del mundo, aun cuando sepamos que ella aguarda, con amorosa inquietud, la llegada de la bandera oriental para vestirse de fiesta.

Y la mujer de nuestro pueblo deberá poner de hoy en adelante la contribución de su gracia, de su encanto y de su exquisitez sentimental al servicio de estas fecundas ceremonias deportivas ya que con el confort que habrá de disfrutar en este sitio, no tendrá excusa que niegue la gloria de su aplauso a los vencedores y el tesoro de su estímulo a los vencidos, por lo mismo que será siempre para unos y para otros el mejor paladin de la jornada.

Señores: En nombre de la Comisión Administradora del Field Oficial y de la Asociación Uruguaya de Football, declaro inaugurado en esta fecha el Estadio Centenario, síntesis armoniosa del ideal creador y patriótico de un pueblo, que marcha, con la frente al sol, por el recto camino de su destino histórico.

**DIJO Mr. RIMET, PRESIDENTE DE
LA F. I. F. A.:**

"Cuando se me hablaba del gran Estadio Centenario — nos dice el señor Rimet — yo creía que sería uno de los tantos que se construyen continuamente. Pero después que lo vi y lo pude apreciar en todas sus partes, he sacado la conclusión que es el primero del mundo. Yo conozco bastantes, por no decir casi todos, y sin embargo no he visto ninguno tan completo. Hay algunos más grandes en otros países, pero éstos están destinados a toda clase de deportes. De manera que no aventuro al decir que es el primero del mundo, dado que éste está destinado exclusivamente a football. Además, todos los estadios son construidos en forma ovalada y la gente que está en los extremos no puede ver bien el partido que se desarrolla en el field.

El football para poderlo apreciar completamente hay que verlo de cerca, y en el Estadio Centenario éste se puede ver bien de cualquier lado. La creación casi circular que le ha dado el arquitecto Scasso a su obra, es un verdadero acierto, y con este solo trabajo puede el creador parangonarse con los mejores arquitectos del mundo entero."

(Extractado de "Imparcial", de Agosto 2/930).

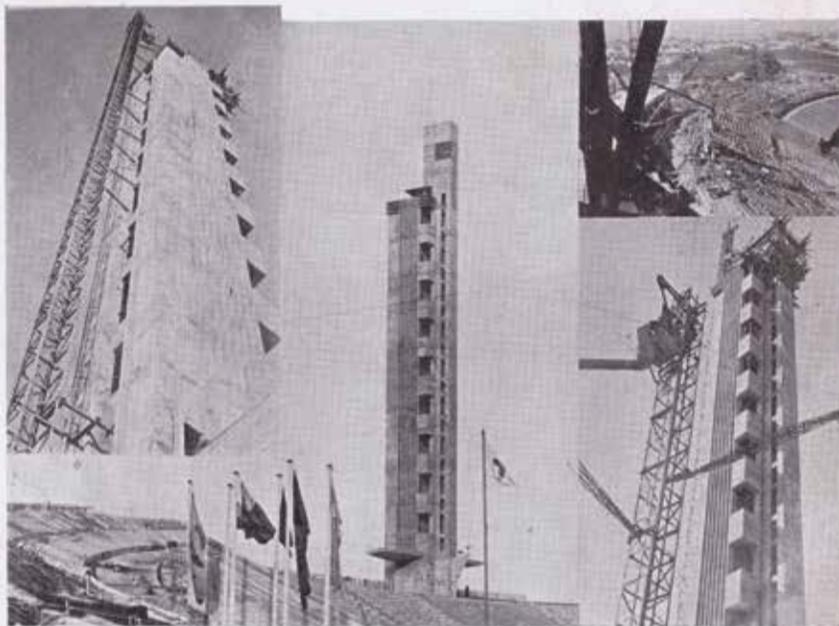
**DIJO Mr. FICHER, VICEPRESI-
DENTE DE LA F. I. F. A.:**

"A pesar de que he visitado muchos países, no he visto en ninguno una construcción tan cómoda, amplia y que permita ver desde cualquier parte sin ninguna dificultad.

Yo creo que hay pocos de tanta capacidad.

Me ha dejado la mejor impresión la forma fácil como circula el público, pues no hay aglomeraciones, y en pocos minutos, aun estando el field repleto, la concurrencia sale totalmente, sin esfuerzo alguno."

(Extractado de "El Ideal" de Agosto 2/930).



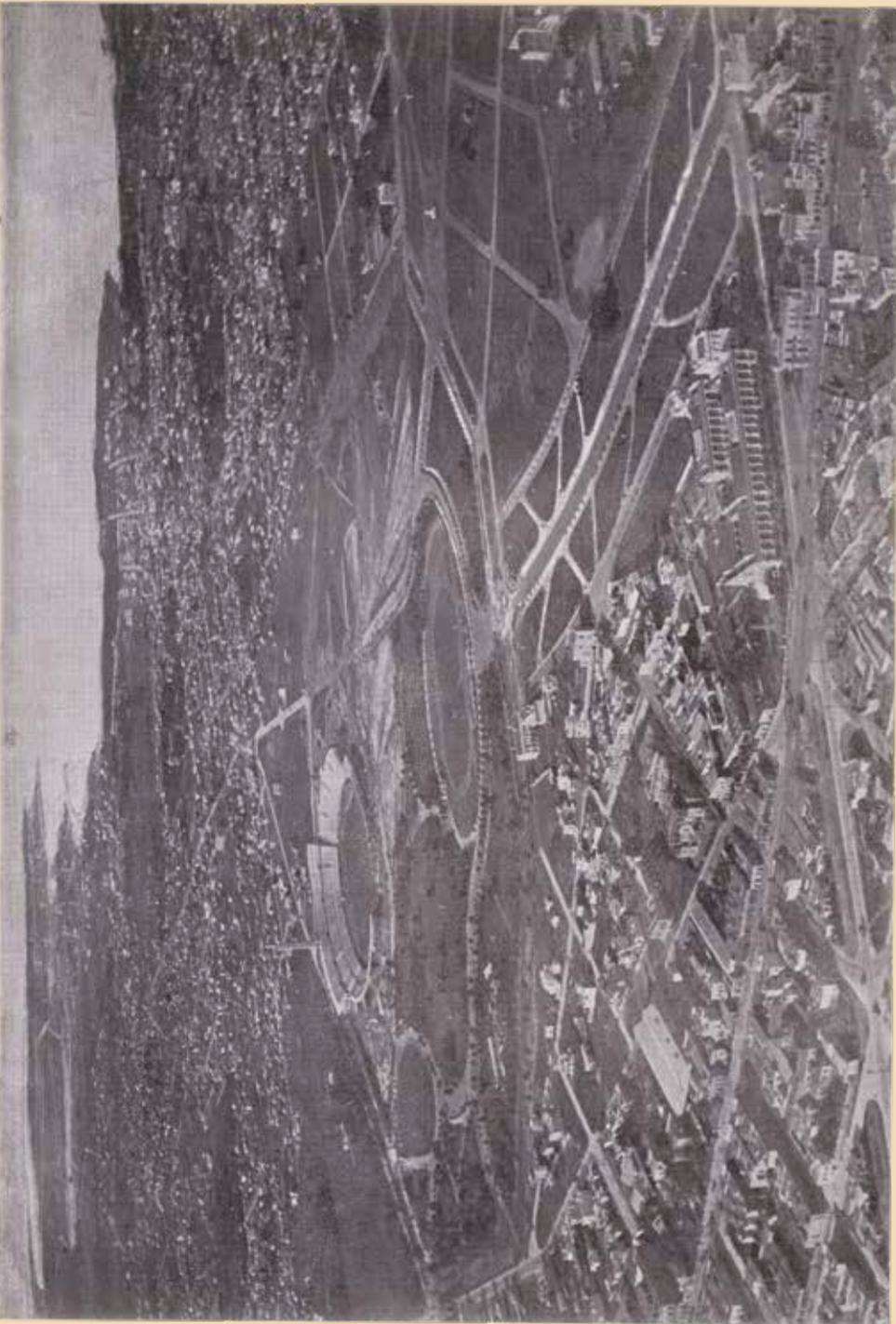
En todas las partes del
mundo las más importantes
obras de cemento armado:

Dyckerhoff y Widmann

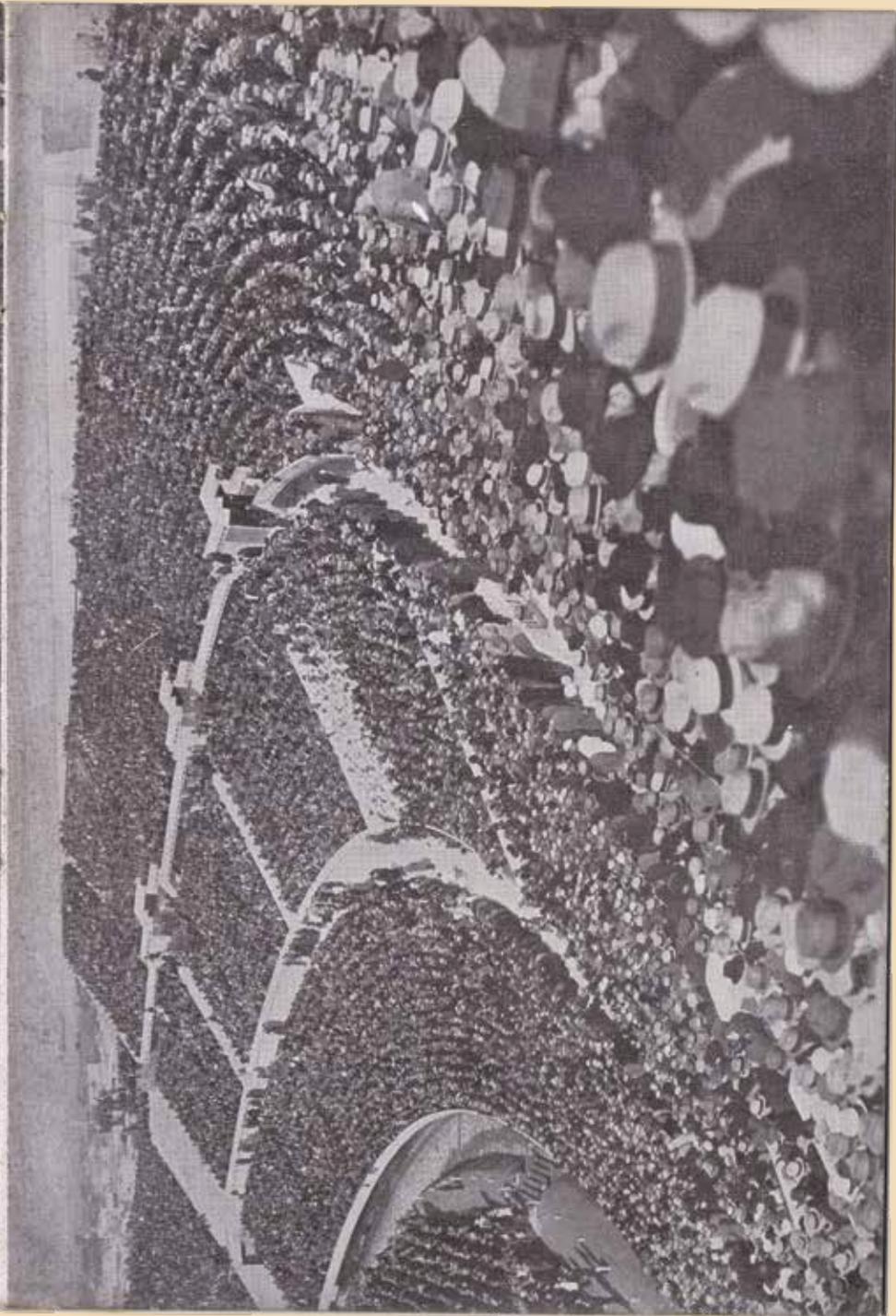
En el Estadio Centenario: las
Tribunas Olímpica y América

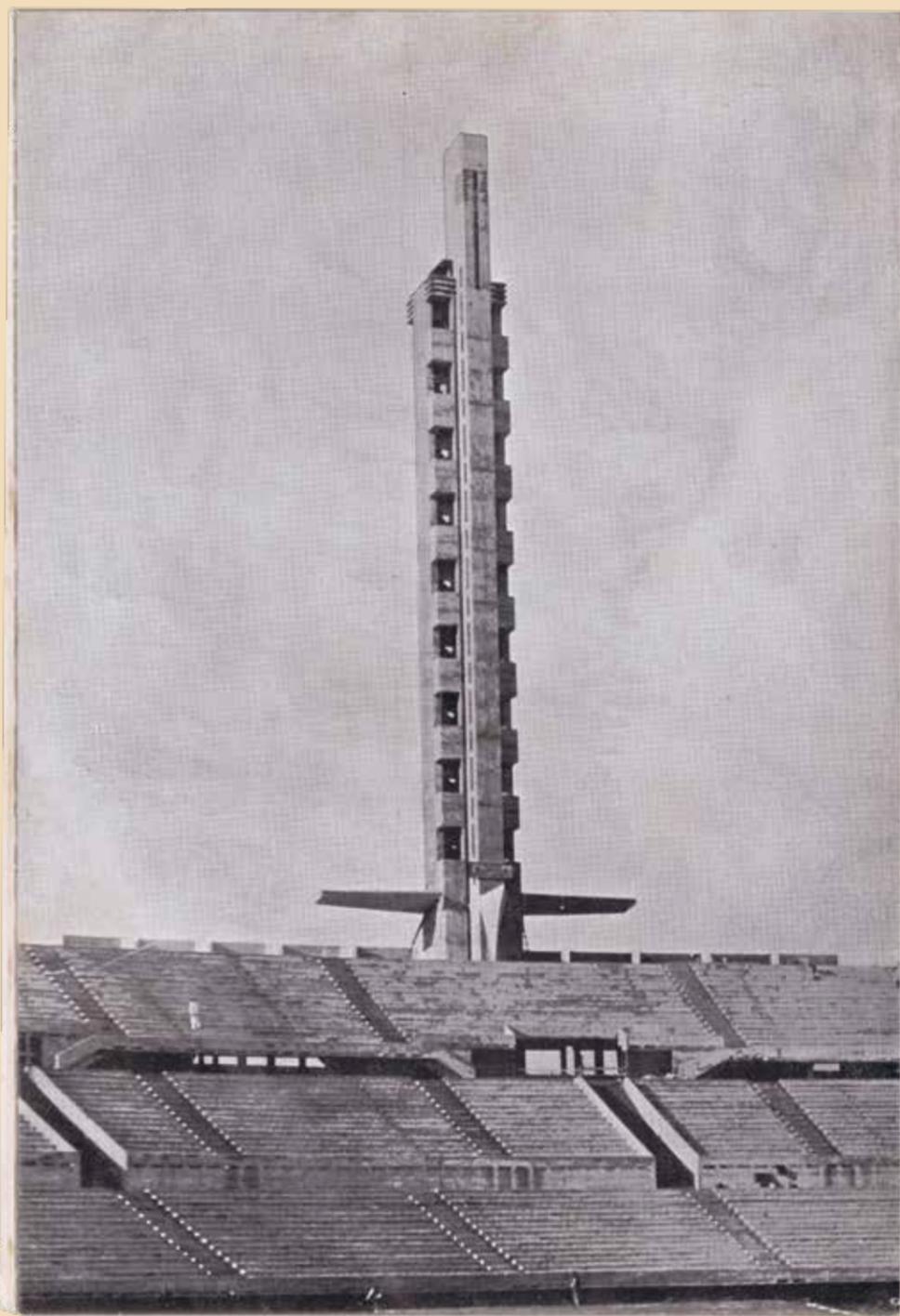
Cerro Largo 777

Montevideo









REGUSCI Y VOULMINOT



TALLERES
METALURGICOS
RONDEAU 2027

La Plata América fué construida totalmente en estos poderosos talleres que abarcan todos los ramos de la Mecánica y de la Ingeniería Mecánica.



DEL ULTIMO PARTIDO
El 1er. Goal Uruguayo

El equipo uruguayo había iniciado la lucha magistralmente, dominando ampliamente a la defensa argentina, que se batía sobre las últimas posiciones de su campo. El público esperaba anhelante la primera conquista de los celestes, que se preveía por momentos.

Corrían los 12 minutos cuando Castro encabezó una de las tantas cargas que ya habían amenazado a Betazzo. Obstaculizado por De la Torre, medió el balón a Scarone; éste usó un tiro a la puerta, pero hostigado a su vez por Paternoster pasó la ball a los pies de Dorado, que venía a la carrera. El tiro potente y oblicuo del puntero uruguayo no se hizo esperar y las milias se movieron detrás de Betazzo. El Estadio Centenario trepidó como sacudido por un fenómeno sísmico.



DEL ULTIMO PARTIDO
El 2.º Goal Uruguayo

La terminación del primer tiempo con la ventaja argentina en el score había hecho llegar a su punto crítico la tensión nerviosa de la multitud. Nuestros campeones reiniciaron la lucha dispuestos a reconquistar posiciones. Sus ataques llevados con táctica un tanto cerrada eran contrarrestados por los jugadores porteños con bastante apremio. Sin embargo, a los trece minutos, Gastón puso a Castro en posesión del globo; el manquillo avanzó resueltamente ejerciendo presión sobre la defensa argentina, y como viera a Scaroni en buena posición le sirvió un medido pase; Héctor en uno de sus momentos de inspiración "cristó" a los zagueros adversarios y cuando se tuvo encima con un pase débil y por elevación dejó a Cea frente a la puerta y sin enemigos al frente. El vasquito remató sobre el plique con una certera "cachetada" que dejó a Botazzo sin movimiento.





**EL 18 DE JULIO
FIESTA INAUGURAL**





DEL ULTIMO PARTIDO
El 3er. Goal Uruguayo

Conquistado el empate, el quinteto ofensivo uruguayo desplegó una acción magistral, incontenible, que ofrecía la más segura promesa de triunfo. Una intencionalidad de los centrales argentinos fué desbaratada por Mascheroni, quien sin enemigos al frente avanzó sobre campo contrario y viendo a Irriarte en excelente posición le sirvió la ball con un pase largo y medido. El veloz puntero amenazó con ejecutar el centro, haciendo abrir a la defensa albiceleste, aprovechando la treta para entrar hacia el arco, rematando la jugada con un furibundo tiro ligeramente alto que Bolazzo alcanzó, pero no pudo detener, pues la violencia del shot le dobló las manos.



DEL ULTIMO PARTIDO
El 4.º Goal Uruguayo

El tercer goal afianzó las posiciones uruguayas, pero el público no se tranquilizó del todo, pues los argentinos se lanzaron desesperadamente en busca del desquite. El equipo que iba en pérdida quemó sus últimos cartuchos, derrochó sin tasa energía y coraje, pero su primacía sólo duró muy poco. Pasado ese tiempo, el once capitaneado por Nazzari recobró su integridad moral y la delantera celeste tomó la palabra. Héctor Scarone fué en esos momentos el formidable campeón que no admite comparaciones ni analogías; dirigió virtualmente la ofensiva de su bando, retrasándose para recoger el globo y avanzando con ímpetu arrollador para embotellar a toda la defensa argentina sobre sus últimas posiciones. Estaba ya muy próxima la pitada final, cuando Scarone inició uno de sus tantos ataques, sorteando a Monti para poner a Dorado en excelentes condiciones de obtener ventajas. El winger corrió hacia la línea de goal adversaria y a la carrera sirvió medido centro que se disputaron De la Torre, Paternoster y Castro, saliendo triunfante el manquito, que con cierto golpe de frente anidó la ball en la red, dejando a Botazzo como clavado en el suelo. El Estadio estalló en una formidable ovación. Los uruguayos eran ya Campeones del Mundo.

Empresa de Transportes "EL HERCULES"



Ha tenido a su cargo todo el transporte de los materiales para las obras más importantes realizadas en el año del Centenario de la República.

MANUEL GARCIA (hijo)
CUÑAPIRÚ 1984
TELÉFONO 894 AGUADA

FRANCISCO BORRELLI y Cía.
532 - WILLIMAN - 532

Construyeron la banca-
da de la Platea de la
Tribuna Olímpica, en
un tiempo record y a en-
tera satisfacción de las
autoridades del Estadio.

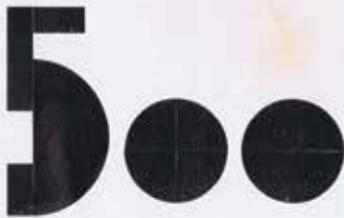
EMPRESA DE CONSTRUCCIONES
CARPINTERIA MECANICA

D. MANTERO Y CIA.

AGRACIADA 2063
entre VENEZUELA y MADRID



Construcción de cercos de tejido de alambre
Trabajos de Herrería en general
Cortinas de hierro ondulado
Conceden créditos en mensualidades



BOIZEMBURG

Fueron los azulejos empleados
en el revestimiento de los
baños y vestuarios del Estadio.

METZEN, VINCENTI y CIA.
1526 - MISIONES - 1526

1.ER CAMPEONATO MUNDIAL DE FOOTBALL RESUMEN GENERAL

DOMINGO 13 DE JULIO. — ESTADOS UNIDOS (3) BELGICA (0)

Estados Unidos. — Douglas; Mourhouse y Wood; Gallagher, Tracey y Auld; Brown Gonçalves, Patenaude, Florie y Ghee.

Belgica. — Radjov; Nisewant y Hoydougk; Braidne, Hennemanf y Defnerq; Verfyp, Woorhoep, Adamf, Mofgan y Diwent.

Scorers: Ghee (2), Brown (1).

FRANCIA (4) MEXICO (1)

Francia. — Thepot; Mattler y Capelle; Chantrel, Pinel y Villaplano; Liberati, Delfour, Maschinot, Laurent y Langillier.

Méjico. — Bonfillo; Rosas y Garza; Rosas, Sánchez y Ameceda; Pérez, Carreño, Mejía, Ruiz y López.

Scorers: Maschinot (2), Langillier (1), Laurent (1), Carreño (1).

LUNES 14 DE JULIO. — RUMANIA (3) PERU (1)

Rumania. — Lapusneanu; Steiner y Burger; Kisenbeiser, Vogl y Rafinsky; Kovacs, Desu, Wetzor, Stanciu y Barbu.

Perú. — Valdivieso; Soria y De las Casas; Denegri, Gallindo y García; Lavalle, Llores, Villanueva, Neira y Souza.

Scorers: Desu (1), Barbu (1), Kovacs (1), Souza (1).

YUGOSLAVIA (2) BRASIL (1)

Yugoslavia. — Sakchitch; Ikkovitch y Mihajlovitch; Arsenievitch, Stefanovitch y Djovitch; Timmitch, Marvanovitch, Beck, Vonvaljovitch y Sekenlitch.

Brasil. — Muntero; Brilnautz e Italia; Hermogenes, Fausto y Perinetti; Poli, Nilo, Araken, Prego y Teophilo.

Scorers: Marvanovitch (1), Prego (1), Beck (2) (1 anulado).

MARTES 15 DE JULIO. — ARGENTINA (1) FRANCIA (0)

Argentina. — Bossio; Dellatorre y Muths; Evaristo, Monti y Suárez; Perinetti, Varallo, Ferreyra, Cherro y Evaristo.

Francia. — Thepot; Mattler y Capelle; Chantrel, Pinel y Villaplano; Liberati, Delfour, Maschinot, Laurent y Langillier.

Scorers: Monti (1) (tiro libre).

MIÉRCOLES 16 DE JULIO. — CHILE (3) MEXICO (0)

Chile. — Cortez; Poirier y Morales; Elgueta, Saavedra y Torres; Schenberger, Vidal, Villalobos, Zublabre y Ojeda.

Méjico. — Zota García; Sánchez y Ameceda; Garza, Rosas y Rosas; Iturbide, López, Carreño, Gallon y Pérez.

Scorers: Villalobos (1), Vidal (1), Ojeda (1).

JUEVES 17 DE JUNIO. — YUGOSLAVIA (4) BOLIVIA (0)

Yugoslavia. — Yarkchitch; Ikkovitch y Mihajlovitch; Arsenievitch, Stephanovitch y Djovitch; Timmitch, Marvanovitch, Beck, Vonvaljovitch y Sekenlitch.

Bolivia. — Fernández; Méndez y Algorta; Bustamante, Valderrama y Bermudez; Gómez, Durand, Chavarría, Argote y Lara.

Scorers: Beck (2), Timmitch (2).

ESTADOS UNIDOS (3) PARAGUAY (0)

Estados Unidos. — Douglas; Mourhouse y Wood; Gallagher, Tracey y Auld; Brown Gonçalves, Patenaude, Florie y Ghee.

Paraguay. — Denis; Flores y Olmedo; Aguirre, Díaz y Etchevarry; Nessel, Dominguez, González, Cáceres y Vargas Pami.

Scorers: Patenaude (1), Florie (1), Ghee (1).

VIERNES 18 DE JULIO. — INAUGURACION DEL ESTADIO

URUGUAY (1) PERU (0)

Uruguay. — Ballesteros; Nazari y Tejera; Andrade, Fernández y Gestido; Urdinarán, Castro, Petrone, Cza e Iriarte.

Perú. — Pardiño; De las Casas y Maquillón; Denegri, Gallindo y Astengo; Lavalle, Llores, Villanueva, Giliboti y Souza.

Scorers: Castro (1).

SABADO 19 DE JULIO. — CHILE (1) FRANCIA (0)

Chile. — Cortez; Riveros y Chaparro; A. Torres, Saavedra y C. Torres; Schenberger, Vidal, Villalobos, Zublabre y Ojeda.

Francia. — Thepot; Capelle y Mattler; Chantrel, Maschinot y Villaplano; Liberati, Delfour, Pinel, Veinante y Langillier.

Scorers: Zublabre (1).

ARGENTINA (6) MEXICO (3)

Argentina. — Bossolo; Della Torre y Paternoster; Chividini, Zumelzá y Orlandini; Peucelle, Varallo, Stabile, De María y Spadaro.
Méjico. — Bonfiglio; R y S. Garza; Rosas, Sánchez y Rodríguez; Rosas, López, Gabón, Carreño y Olivares.
Scorers: Stabile (3), Zumelzá (2), Varallo (1), Garza (1), Rosas (1), Gabón (1).

DOMINGO 20 DE JULIO. — PARAGUAY (1) BELGICA (0)

Paraguay. — P. Benítez; Flores y Olmado; S. Benítez, Díaz y Carrete; Nessel, G. Romero, González, Casares y Vargas Peña.
Belgica. — Badjou; Hoydoncky y De Deken; Barine, Hellemans y Moeschal; Verxyp, Adams, Nouwens, Delboke y Diddens.
Scorers: Casares (1).

BRASIL (4) BOLIVIA (0)

Brasil. — Yellomo; Zé Luis e Italia; Hermógenes, Fausto y Fernando; Benedicto, Nilo, C. Leite, Fregulinho y Moderato.
Bolivia. — Bermúdez; Durandal y Chavarria; Saenz, Lara y Valdecrana; Reyes Ortiz, Bustamante, Méndez, Algorta y Fernández.
Scorers: Benedicto (1), Fregulinho (2), Leite (1).

LUNES 21 DE JULIO. — URUGUAY (4) RUMANIA (0)

Uruguayos. — Ballesteros; Nazzas y Mascheroni; Andrade, Fernández y Gestido; Dorado, Scarone, Anselmo, Cea e Iriarte.
Rumanos. — Lupasneanu; Wanther y Burger; Eiscnbeiser, Vogl y Rafinsky; Kovacs, Desu, Wetzer, Stanelu y Barbu.
Scorers: Dorado (1), Anselmo (1), Scarone (1), Cea (1).

MARTES 22 DE JULIO. — ARGENTINA (3) CHILE (1)

Argentina. — Bossolo; Della Torre y Paternoster; Evaristo, Monti y Orlandini; Peucelle, Varallo, Stabile, Ferreyra y Evaristo.
Chile. — Cortez; Chaparro y Morales; C. Torres, Sanvedra y A. Torres; Aguilera, Vidal, Villalobos, Zubiabre y Arellano.
Scorers: Stabile (2), Evaristo (1), Arellano (1).

SABADO 26 DE JULIO. — ARGENTINA (6) ESTADOS UNIDOS (1)

Argentina. — Botasso; Della Torre y Paternoster; Evaristo, Monti y Orlandini; Peucelle, Scopelli, Stabile, Ferreyra y Evaristo.
Estados Unidos. — Douglas; Mourhouse y Wood; Gillingher, Tracey y Auld; Brown Gonzalez, Patenaude, Floris y Ghee.
Scorers: Monti (1), Scopelli (1), Stabile (2), Peucelle (2), Brown (1).

DOMINGO 27 DE JULIO. — URUGUAY (6) YUGOSLAVIA (1)

Uruguay. — Ballesteros; Nazzas y Mascheroni; Andrade Fernández y Gestido; Dorado, Scarone, Anselmo, Cea e Iriarte.
Yugoslavia. — Jaesksieh; Ivkovich y Mihallovitch; Arsenunjetvich y Dornich; Tirmanich, Marianovich, Beck, Jvudinovich y Sekoulitch.
Scorers: Cea (2), Anselmo (2), Iriarte (1), Jvudinovich (1).

MIÉRCOLES 30 DE JULIO. — URUGUAY (4) ARGENTINA (2)

Uruguayos. — Ballesteros; Nazzas y Mascheroni; Andrade, Fernández y Gestido; Dorado, Scarone, Castro, Cea e Iriarte.
Argentina. — Botasso; Della Torre y Paternoster; Evaristo, Monti y Suárez; Peucelle, Varallo, Stabile, Ferreyra y Evaristo.
Scorers: Dorado (1), Cea (1), Iriarte (1), Castro (1), Ferreyra (1), Peucelle (1).



EN ESTE
FOLLETO

LAS FOTOGRAFÍAS:
CARUSO



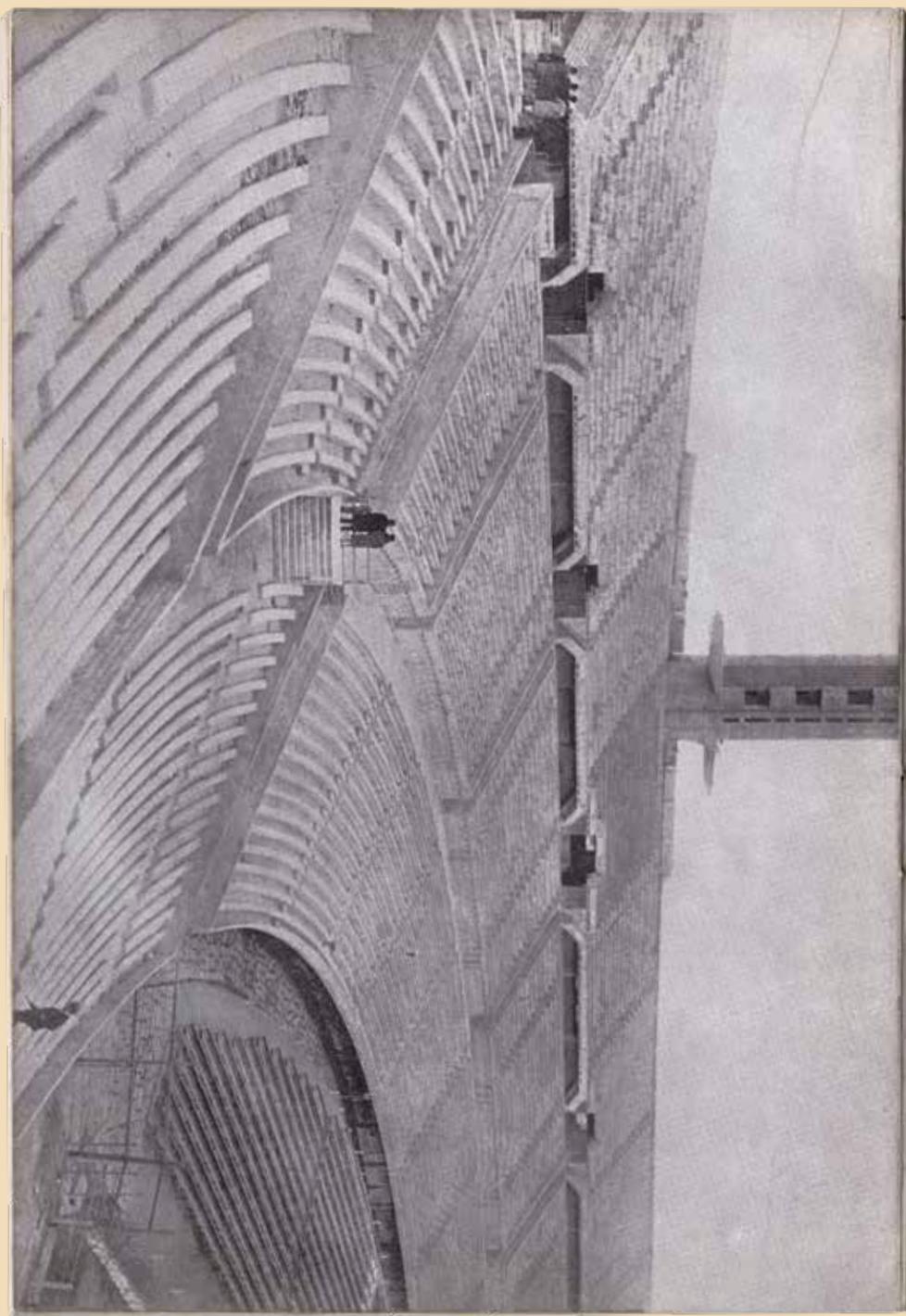
LOS GRABADOS:
"EL DÍA"

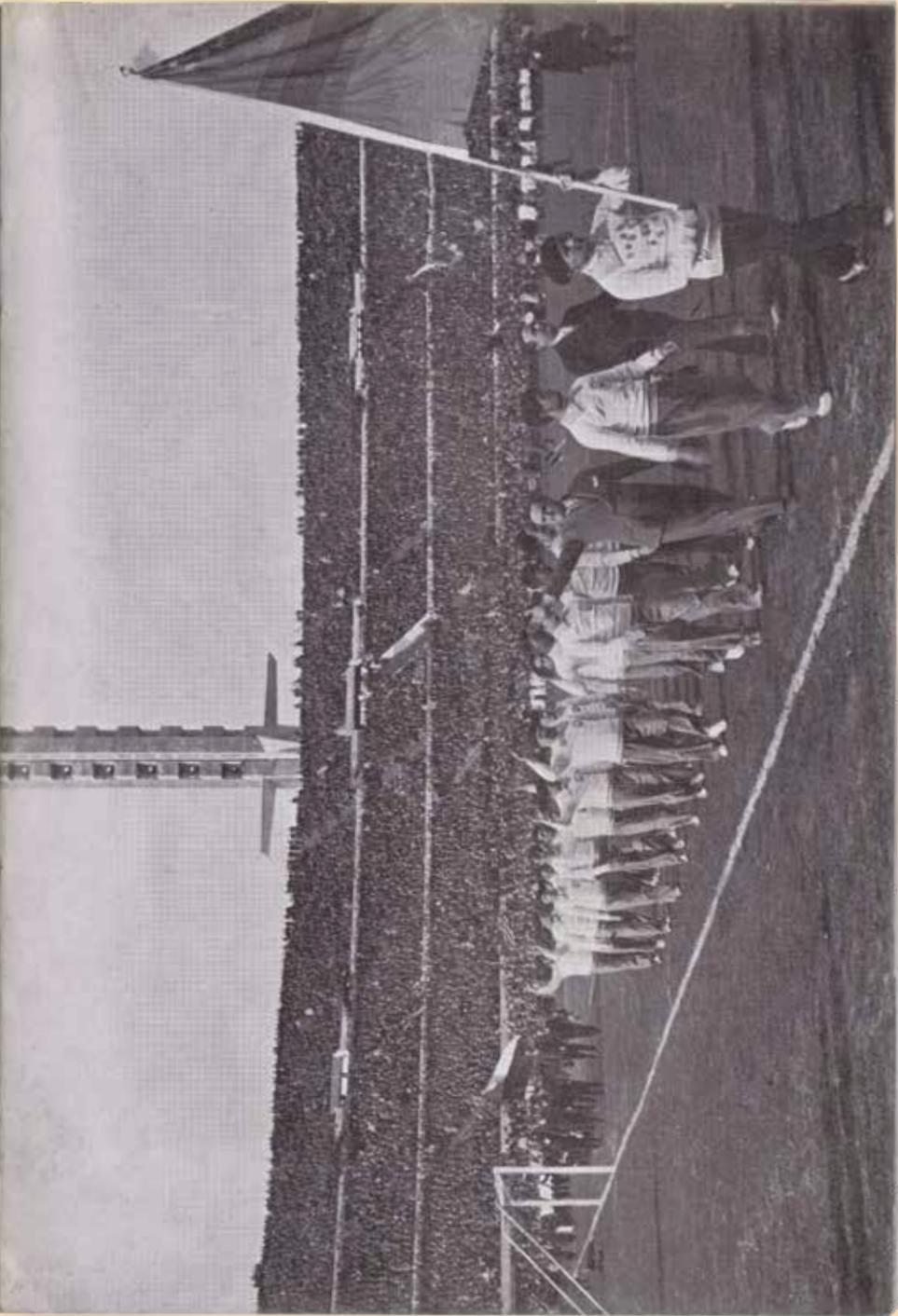


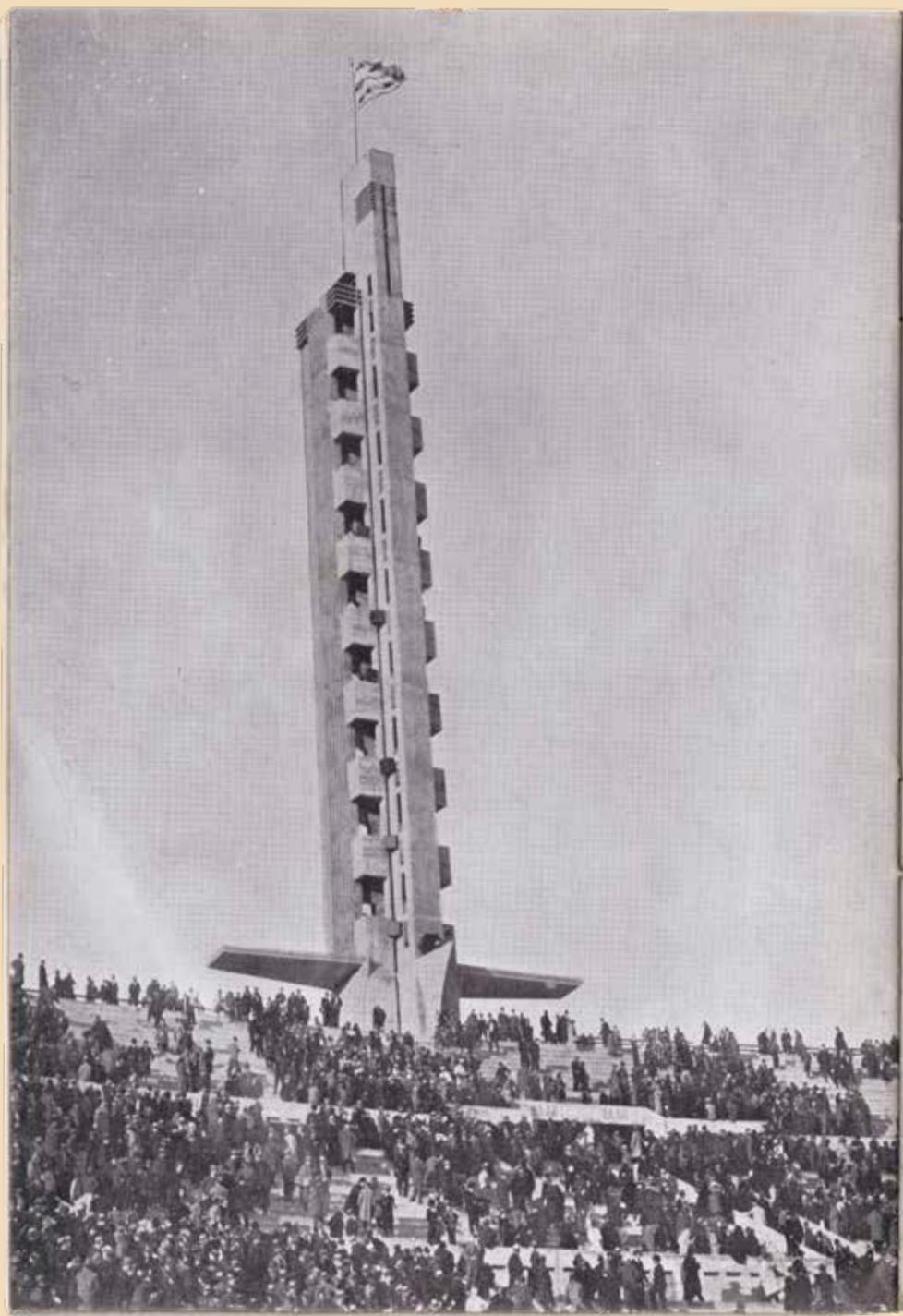
LA IMPRESIÓN:
URTA Y CURBELO

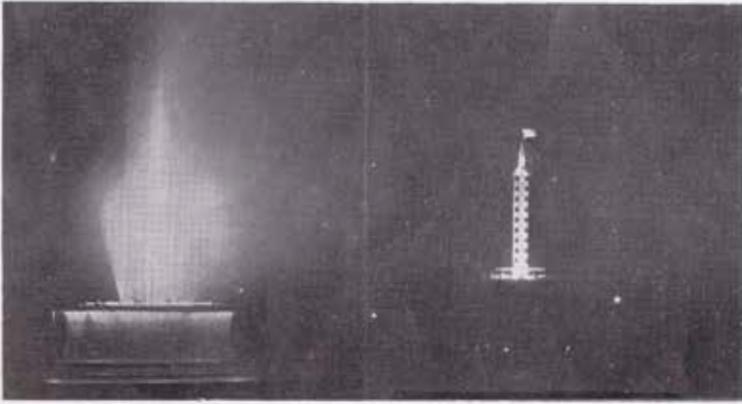












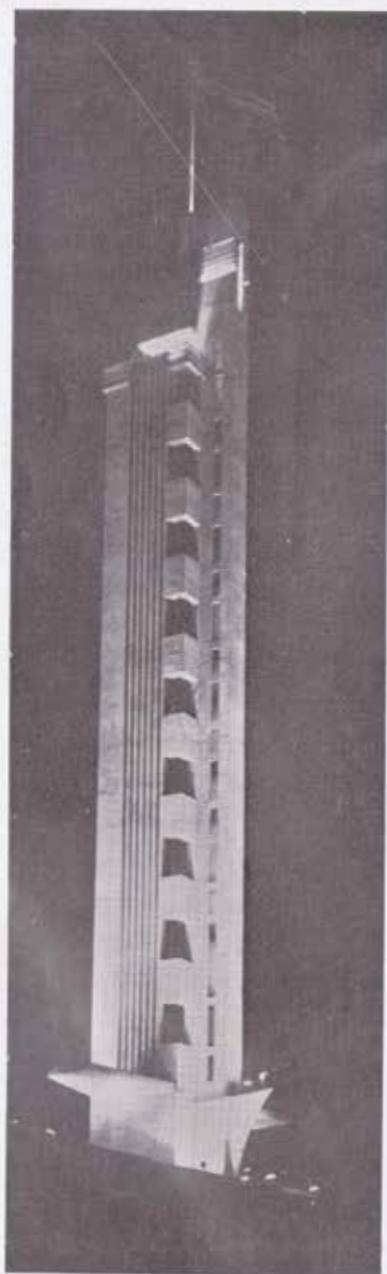
Fuente luminosa NOVALUX instalada en el Parque Batlle y Ordóñez, y Torre del Homenaje del Estadio.



GENERAL ELECTRIC

Son los proyectores que se emplean en la
iluminación de monumentos y edificios

URUGUAY esquina CIUDADELA



LA VOZ DEL GIGANTE

Hizo hablar a la Torre del Homenaje durante los partidos del campeonato

PHILLIPS

URUGUAY 1136



AGUA CALIENTE

**O
R
L
A
N
D
O**

En el ESTADIO se usó agua caliente proporcionada por los afamados calentadores eléctricos

Visite la Exposición,
encontrará lo que desee.
18 DE JULIO 1214

STARICO y FIGNONI

DECORACIONES

Av. España 2295
Teléfono: 2877 Córdón



DEPORTISTAS

● Un baño caliente después de los ejercicios es indispensable; y esto Vd. lo puede obtener colocando un

CALENTADOR A GAS

● que le da agua caliente a cualquier hora del día o de la noche. - Los calentadores los vendemos a pagar en mensualidades.

COMPañIA DEL GAS

25 de Mayo esq. Juncal

JUAN N. WHYTE
Administrador General e Ingeniero

TOMAS CLIVIO

TALLER METALURGICO

●
●
●
J. M. BLANES 1284
Teléfono 1051 CORDON

ZUBIRI & Cía.

IMPORTADORES

EN SU NUEVO LOCAL:

18 DE JULIO 1223 - 1227
TALLER ULTRA MODERNO
PARA COPIAS HELIOGRAFICAS

MAQUIEIRA & GIORDANO



CARPINTERIA MECANICA

Instalaciones de comercios de esme-
rada construcción a precios módicos

Calle Manuel Fernández Luna 2278
entre Cufre y Patria

BOLON HERMANOS

Avenida 18 DE JULIO 1255

TELEFONO

422 CENTRAL



Instalaron el pararrayos de la Torre
del Homenaje del Estadio Centenario

TALLER METALURGICO
CONSTRUCCIONES DE
HIERRO

J. M. FOGLIA y Cía.
2008 - GUANA - 2010
Teléfono: 1841 Cordón



JUAN ANTONIO SCASSO
ARQUITECTO

CEBOLLATI 2014

COMISION ADMINISTRADORA
DEL
FIELD OFICIAL

Dr. Raúl Jude
Dr. Horacio Baqué
Sr. Roberto Mibelli
Ing. Vicente I. Garcia
Ing. José A. Otamendi

1930




URTA Y CURBELO
IMPRESORES
SORIANO 1933

LECHERIA CENTRAL URUGUAYA

^Y
PRODUCTOS LACTEOS KASDORF

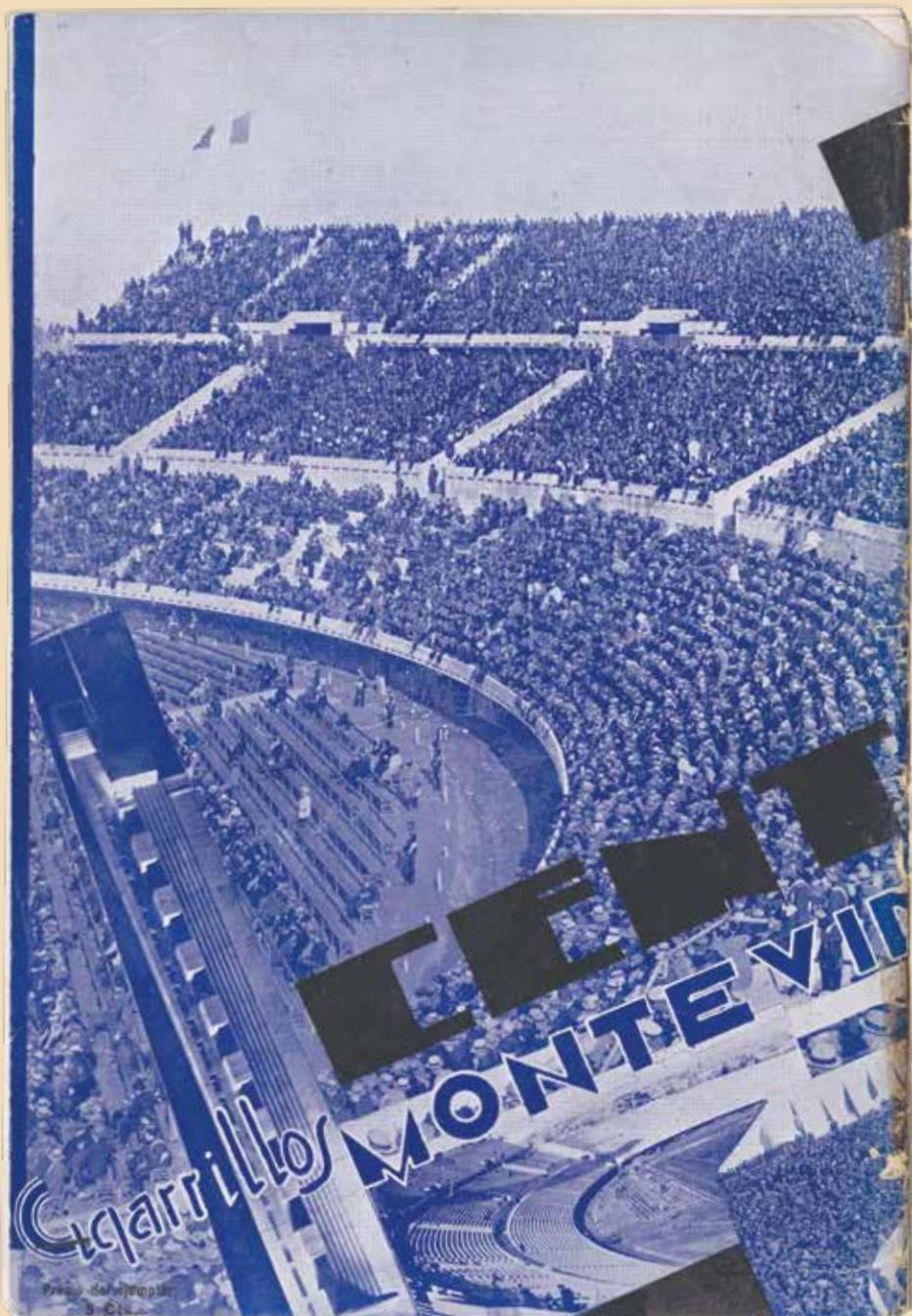
200,000

litros de leche por día, es el rendimiento de la Usina Central de las calles Minas, Asunción y Magallanes

Usina de pasteurización e higienización de la leche. Fábrica de productos lácteos. Polvo de leche. Leche condensada, Cascina, etc.

KASDORF

la marca de garantía de un producto de alta calidad



CARRILLOS

LEFANT
MONTE VIE

Precio del ejemplar
3 Cts.



reseñas



EL PAISAJE COMO CIFRA DE ARMONÍA

ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajista*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

LAURA ALONSO

A veinte años de la primera edición

Varias son las excusas que permiten caracterizar de pertinente la reseña de un trabajo que está cumpliendo este año el vigésimo aniversario de su primera publicación. Después de la traducción al portugués editada en Brasil en 2008¹ y del reciente anuncio sobre la inminente salida de una nueva edición en Argentina a cargo de la Universidad del Litoral,² puede admitírsele suficiente vigencia en el terreno de la recepción. Durante estas dos décadas, además, visto en términos de circulación, ha pasado a formar parte de bibliografías de cursos de arquitectura y diseño de paisaje tanto de grado como de posgrado en el Cono Sur, siendo también sus autores encargados de impartir algunos de ellos. Se puede presumir que la perspectiva desde la que despliega su argumento, por estas latitudes y en los inicios de este siglo, novedosa ofrecía, justamente, otra mirada sobre las «relaciones entre cultura y naturaleza»: la paisajista.

Retrospectiva

Toda naturaleza es un jardín, decía Horace Walpole. Era el momento en que el jardín, producto de una larga tradición occidental, saltaba sus últimas vallas para convertir la naturaleza entera a su imagen; también el momento en que el jardín ocultaba su forma

1. Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *A paisagem como cifra de harmonia. Relações entre cultura e natureza através do olhar paisagístico* [trad. Paulo Chiesa] (Brasil: Universidade Federal do Paraná, 2008). Es pertinente acotar que esta edición no se encuentra en la biblioteca de la FADU ni del IH, así como tampoco en la del CURE, donde funciona la Licenciatura en Diseño de Paisaje.

2. El 19 de mayo de 2021 tuvo lugar la conferencia, vía Zoom, «El paisaje como cifra de armonía», que, con motivo de los veinte años de la primera edición, fue organizada por la Escuela de Arquitectura y el Magíster en Arquitectura del Paisaje [MAPA] de la Universidad Católica de Chile y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y la Maestría en Paisaje, Medioambiente y Ciudad de la Universidad Nacional de La Plata. Se encuentra disponible en el canal del MAPA en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=GCINTeoYPXo>

artificial para convertirse en imitación perfecta de esa naturaleza que ya había transformado irremediabilmente.³

El fragmento superior abre un breve trabajo publicado por los autores en 1994: *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Si es preciso volver a aquel libro es porque en él ya señalaban el núcleo del problema epistemológico que este también expone: el asunto, decían, radicaba en la ambigüedad del término «paisaje», porque designaba tanto entidades materiales como representaciones de estas, algo que a partir de las últimas décadas del siglo XIX lo iba a colocar en un lugar de desconfianza, y, sin capacidad, por tanto, de funcionar como idea operativa, sería paulatinamente sustituido por conceptos *seguros* como «terreno», «ambiente», «contexto», «espacio». De esta manera, ignoradas las dimensiones morales y estéticas implicadas en el paisaje, igual, transfiguradas, continuaban operando, pero sin crítica, advertían. Era necesario sacar el paisaje de esos lugares en los que se lo había compartimentado, entendido o bien como objeto de estudio de historias del jardín, la disciplina paisajista y el género pictórico, o bien como categoría exclusiva de la ciencia geográfica. En definitiva, como asunto cooptado por la especificidad del arte o de la ciencia.

Así, en vistas de repensar las cuestiones referidas a las modificaciones territoriales y el habitar humano, había que revisar este tema, tal como ya venían haciendo, acotaban, lejos de Argentina, la historia cultural, la arquitectura y la geografía desde la década de los ochenta.

Una definición

Vale mencionar algunas de las «tradiciones» presentes en la elaboración de aquel trabajo del 94, tildadas allí por Silvestri y Aliata como «impuras», más no sea que para expandir toda lectura primera o nueva relectura de *El paisaje como cifra de armonía*. Autores como Leo Marx, Raymond Williams, Michel Foucault, Theodor Adorno, George Simmel, Martin Heidegger, entre otros, formaban una constelación que necesariamente ilumina distintos aspectos centrales de este, como, por ejemplo, la idea de paisaje que en él se trabaja: si bien es obviamente

3. Fernando Aliata y Graciela Silvestri, *El paisaje en el arte y las ciencias humanas* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994), 7. Las cursivas pertenecen al original.

necesario, no basta con que exista sólo naturaleza y tampoco alcanza con que haya un observador que la contemple sin más; un paisaje es, ante todo, por experiencia estética, relato clave que da sentido a la separación entre hombre y mundo y oficia como precaria *sutura* sobre ella. He aquí una definición fundamental de la que el libro parte, pues la capacidad de experimentar estéticamente la naturaleza posee una historicidad en la que han estado en juego la *desmagización* del mundo, la racionalidad y el mito ilustrado de la Razón.

En este sentido, cierto pasaje de «Lo bello natural como salida»⁴ funciona para los autores como basa, en tanto entienden la mirada paisajista como una mirada de tipo estético hacia la naturaleza, de tal manera que en toda aquella obra de arte en la que resuene *lo bello natural* pervive esa experiencia humana primigenia en la que se puede admitir una conexión inseparable entre «formas percibidas y *sentido*». Obras de arte que indican, por cierto, una experiencia de dolor, de pérdida, que se habría visto incrementada con el mundo organizado y la creciente alienación de los humanos con respecto a su propia naturaleza y la naturaleza toda. Esta había representado durante siglos miedo y esclavitud; en el hecho de poder contemplarla como paisaje anida la tensión que introdujo en ella el deseo de libertad humano.

Vale decir, entonces, que en el libro el paisaje toma estatuto de documento desde el que se puede indagar las relaciones entre naturaleza y cultura como un problema de dominio, pérdidas y recreación de pérdidas en el que han estado involucradas técnicas y ciencias, ideas morales, políticas y estéticas.

Sincronía y diacronía

Centrado en la cultura occidental, aunque advirtiendo contactos con otras que no serán demasiado abordados, este no es un trabajo que haya ensayado la búsqueda de un origen o una suerte de coherencia lineal con una última verdad de partida. Muy por el contrario, el paisaje en tanto «representación física y mental» es declarado como una estructura contingente; algo que fue posible históricamente y que emergió en ciertos momentos para decaer en otros.

4. Theodor Adorno, *Teoría estética* [trad. Jorge Navarro Pérez] (Madrid: Akal, 2004).

De esta manera, el libro se inicia precisando algunas definiciones que le son centrales a su temática, como «límite», «jardín», «Edén», «Paraíso», para después recorrer, hasta su presente, la relación entre naturaleza y cultura en la modernidad clásica, la modernidad ilustrada y el mundo de la metrópolis a partir del siglo XIX, modulándose a través de dos *permanencias* temáticas de larga duración o sincronías en la diacronía; dos sensibilidades que en la literatura occidental, desde la Antigüedad grecolatina, comprenden dos discursos, dos miradas, sobre la relación hombre-mundo: lo geórgico y lo bucólico. Es decir, una sensibilidad hacia una naturaleza de carácter activo, modificada y vinculada con la agricultura, y otra de carácter mítico y nostálgico, *intocada*, identificada con la actividad pastoril.

Cabe destacar esta forma de pensar el problema, pues permite recorrer las invariantes que, refundadas —releídas— en acuerdo a ideas, valores y obras en momentos históricamente situados, se cifraron como *verdad* acerca de la mentada reconciliación con la naturaleza.

Vigencia

El arte del paisaje moderno, en definitiva, manifestaría una suerte de débil promisión de equilibrio entre artefactos humanos y mundo natural, que se verá rota cuando este último sea objeto de pura violencia instrumental y el arte quede fijado en una esfera autotélica. De allí que, como ya se ha mencionado más arriba, haya decaído la mirada paisajista, según Silvestri y Aliata, para cifrar las relaciones entre hombre y mundo: cuando la experiencia estética se consideró poco fiable, demasiado *inasible* para ser conceptualizada, la entronización de tal ocurrencia no fue sino en compañía de un proceso de naturalización tanto de imágenes e ideas de lo que la naturaleza *es* como del mismo mundo de las relaciones sociales. Tal como acotan los autores, ese naturalismo no se instalaría sin estar camuflado en una suerte de convenciones o *clichés* poco discutidos.

Cabe reflexionar, por ejemplo, acerca de lo que ellos denominan la «sensibilidad *ecologista*» del mundo globalizado, que

costraría fuerza política a partir de la década de 1970 y bajo la que se habrían empezado a cifrar las relaciones entre mundo natural y humanidad. De sus versiones más radicales —que aún pueden considerarse operativas y bastante extendidas— se ha construido todo un complejo ideológico que habría saltado de la ciencia al mito: la posibilidad de regreso a un mundo arcádico en el que la esfera de las leyes humanas sería negada, dando paso a una naturalización mucho más ingenua y, por tanto, bastante más peligrosa: «Si esta lógica se llevara a cabo en forma consecuyente —dicen los autores— ningún control podría imponerse sobre el territorio: nos entregaríamos a la ley natural del más fuerte. Ya vivimos en ella: se trata de la ley del mercado».⁵ A veinte años de ser expuesto, este pasaje subraya de manera crítica un asunto que bien puede considerarse aún vigente, quizás, incluso, más acuciante. Una excusa más para esta reseña.

5. Silvestri y Aliata,
El paisaje como cifra, 197.

POLÍTICA Y ARQUITECTURA

Recorridos de ida y vuelta para una transformación real

MONTANER, Josep Maria y MUXÍ, Zaida. *Política y arquitectura. Por un urbanismo de lo común y ecofeminista*. Barcelona: Gustavo Gili, 2020.

DANIELA ARIAS LAURINO

Casi una década después de la primera edición de *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*, Josep Maria Montaner y Zaida Muxí vuelven a analizar aquellos principios de la arquitectura y el urbanismo, los olvidados y periféricos para el *mainstream* disciplinar. La vida comunitaria, la participación, la igualdad de oportunidades y de género, así como la sostenibilidad, siguen siendo los postulados fundamentales en este segundo libro. Esta vez desde una reflexión en el hacer político.

La continuidad que proponen los autores tras su paso por la política institucional¹ incorpora, tal y como ellos mismos lo explican, esta nueva experiencia adquirida en el ámbito político municipal. Asimismo, los puntos de partida de cada libro son distintos en cuanto al contexto sociopolítico y económico del momento en que ambos libros fueron escritos. Mientras que *Arquitectura y política* nació de la esperanza intrínseca de las movilizaciones y reivindicaciones ciudadanas tras la crisis económica desencadenada en 2008, *Política y arquitectura. Por un urbanismo de lo común y ecofeminista* surge en medio de la eclosión de la hoy consolidada crisis sistémica a escala global (la emergencia climática y social, el retroceso político y el dominio económico) que vulnera derechos fundamentales, monopoliza mercados y acrecienta las desigualdades. Todos ellos, escenarios nefastos para la vida y las ciudades que habitamos.

En el trayecto de la academia al ámbito institucional, los autores han aportado su visión disciplinar y sus valores a los

1. Josep Maria Montaner fue concejal de Vivienda y del distrito de Sant Martí en el Ayuntamiento de Barcelona de 2015 a 2019. Zaida Muxí fue directora de Urbanismo del Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramanet de 2015 a 2019.

engranajes de la gestión política. Es por este motivo que *Política y Arquitectura* nace con la vocación de volver a teorizar y transferir (muy especialmente a la universidad pública) estos conocimientos devenidos de la experiencia política acumulada. Aquí, el primer recorrido de ida y vuelta.

Dentro del libro, los trayectos también son de ida y vuelta, conectando distintas dimensiones espaciales y temporales de las políticas urbanas, distintas escalas y distintos niveles de actuación. Escalas sociales, ambientales y políticas, grados de gestión y participación en el ámbito público, enlaces que, bajo la premisa del feminismo y la feminización de la política, van tejiendo una trama de retos y desafíos para afrontar un nuevo y urgente contrato social. En este sentido, Montaner y Muxí ponen énfasis en conceptos como el Antropoceno y Andropoceno, nociones que han derivado en la situación actual de emergencia climática; la feminización de la política; los valores de lo común; o las claves del ecofeminismo como son la interdependencia y la ecodependencia de las personas, entre ellas y como parte del ecosistema.

En este tejido multiescalar por el cual Montaner y Muxí, desde una inequívoca posición situada,² transitan la narrativa, van estableciendo relaciones y presentando a su vez aportes conceptuales y teóricos sobre el urbanismo de lo común, experiencias alternativas actuales o que ya se han experimentado a lo largo de la historia en distintas geografías y contextos. Cada uno de los capítulos presenta ejemplos de casos, pudiendo ser consultados de manera independiente.

La estructura general del texto, que va de lo general a lo particular, consta de cinco apartados. Se inicia con lo que los autores denominan «Coordenadas para la nueva política», una suerte de síntesis que explica la realidad contemporánea (diagnósticos, datos e indicadores). Un estado de la cuestión sobre la cual proponer alternativas desde la disciplina. Así, en esta primera parte se profundiza sobre el concepto y los sentidos de la política a escala global en estrecho vínculo con el espacio urbano y las decisiones arquitectónicas a escala municipal. Este mapa, como un diagrama, tiene la capacidad de posicionar a lectoras y lectores como humanos y como ciudadanos en su vínculo con el planeta y el barrio, respectivamente. Asimismo, no está exento de ejemplos

2. El conocimiento situado es un concepto que hace referencia a una postura epistemológica crítica desarrollada por Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (1991). Con él propone hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el cual se parte, ya que, independientemente del tipo de método empleado, ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quien lo emite.

históricos que sitúan —espacial, simbólica e ideológicamente— ante las necesarias transformaciones.

El segundo apartado, dedicado al «Urbanismo de lo común», es un nodo clave del libro. En él se abordan aspectos del cuidado de las personas, los feminismos, y casos concretos de la gestión pública en la ciudad de Barcelona. Lo común y lo público aparecen como elementos esenciales para la recuperación de valores e identidades diversas en contraposición a la maquinaria especulativa. Como señala Raquel Rolnik en el prólogo:

Descubrimos en el libro «pruebas piloto» —como las cooperativas de vivienda y proyectos más radicalmente participativos—, pero también, desde la movilización de instrumentos de regulación local, descubrimos resistencias contra la apropiación de la ciudad por parte de un extractivismo furioso que usurpa la ciudad de sus habitantes para convertirla en objeto hueco, puro soporte de valor.³

En el tercer apartado, «Ángeles y demonios de la historia», se plantean las dicotomías y discusiones actuales vinculadas a los avances tecnológicos (TIC, Big Data, etcétera), el consumo y el escenario desarrollista en nuestras ciudades, y se presentan alternativas basadas en los valores de sostenibilidad urbana y patrimonio vinculado a la memoria colectiva.

Los capítulos siguientes abandonan (pero no totalmente) el nivel global para acercarse a las escalas de lo barrial y de la vivienda. «El barrio como unidad básica», equipada y organizada para permitir el desarrollo de la vida cotidiana es abordado por los autores como el espacio condensador de reivindicaciones y motor de movimientos urbanos diversos. Las limitaciones y peligros de los movimientos sociales, así como las dificultades de la participación ciudadana y sus procesos, son tratados desde sus múltiples manifestaciones y complejidades. El derecho a la ciudad, así como el derecho a permanecer en un lugar, son, conjuntamente con la igualdad de género y el urbanismo feminista, temas clave sobre los cuales se teoriza y se ejemplifica la gestión municipalista de Barcelona.

Por último, el libro presenta un recorrido teórico y aplicado de las políticas de vivienda pública con ejemplos internacionales y locales. El apartado final, «Sistemas de vivienda», aborda los

3. Raquel Rolnik en Prólogo, Montaner, Josep Maria y Zaida Muxí, *Política y arquitectura: por un urbanismo de lo común y ecofeminista* (Barcelona: Gustavo Gili, 2020), 9-10.

desafíos contemporáneos que se presentan en los procesos de la gestión pública y las alternativas propuestas en Barcelona para garantizar el acceso a la vivienda como un derecho humano. La herencia de la vivienda pública moderna, y renovados modelos hacia una nueva cultura de la rehabilitación, culminan este recorrido que, de principio a fin del relato, es puesto en relación con los desafíos a escala global, aporta contenidos históricos y contemporáneos de otras realidades, así como estrategias y alternativas municipales.

No obstante, este libro no pretende ser un listado de recetas municipalistas. Cita, busca, reflexiona, interpela y problematiza, conectando las distintas esferas y ámbitos de la actuación arquitectónica y urbana: la académica y el activismo; la gestión pública y la ciudadanía; el hecho histórico y el contexto actual. *Política y arquitectura. Por un urbanismo de lo común y ecofeminista* se presenta como un texto honesto, en tanto que asume el carácter poliédrico en la difícil tarea de vincular la política a los entornos construidos, así como la complejidad que encierra trascender la escala comunitaria al barrio y el municipio. Es, en definitiva, una llamada a repensar las herencias y pasar a una política más activa y participativa.

Política y arquitectura es sí un registro del municipalismo de lo común que insta al compromiso con la escala global y local para una transformación real de las ciudades y la vida de todas las personas. Nos recuerda asimismo la responsabilidad social y ambiental que nos compete como profesionales de la arquitectura. Porque todos y todas somos sujetos políticos. Todo es política. Como señalara la historiadora argentina Marina Waisman, tal y como citan los autores:⁴ «Todos somos testigos y, por tanto, responsables».

4. Montaner, Josep Maria, «La arquitectura descentrada», en Moisset, Inés (editora), Marina Waisman, *Reinventar la crítica. Un día/una arquitecta*, Buenos Aires, 2018.

HISTORIA[S] DEL DISEÑO LATINOAMERICANO A CONTRAPELO¹

DEVALLE, Verónica Estela y GRAVIER, Marina Garone (editoras).
Diseño latinoamericano: diez miradas a una historia en construcción. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano; Universidad Santo Tomás; Politécnico Grancolombiano, 2020.

MÓNICA FARKAS

En el marco de un movimiento muy auspicioso de revisión historiográfica de la historia del diseño en los países latinoamericanos, Verónica Devalle y Marina Garone Gravier, editoras de *Diseño latinoamericano. Diez miradas a una historia en construcción*, reúnen un conjunto de ensayos cuyos autores y autoras proponen diversas perspectivas que lo sitúan como una práctica crítica, emergente, política, innovadora, proyectual, situada, modernizadora y culta potencialmente capaz de dinamizar la industria y que, en todos los casos, se constituye interdisciplinariamente.

El libro está organizado por países y cada uno de estos apartados contiene uno o dos ensayos según el caso. Si bien no están incluidos todos los países latinoamericanos donde se vienen desarrollando miradas renovadas sobre la historia del diseño, las perspectivas presentadas en el libro dan cuenta de fuentes y abordajes inexplorados así como también de la constitución de archivos específicos de diseño y/o el atravesamiento de colecciones preexistentes con la mirada específica desde el diseño, no derivadas de la arquitectura y las artes sino como disciplina con fronteras deseablemente permeables que produce conocimiento por derecho propio. En este marco, cada capítulo introduce en la temporalidad heterogénea de la historia una temporalidad distinta y propia que constituye la trama, por supuesto provisional, de la historia del diseño latinoamericano.

En el primer apartado, dedicado a México, Garone Gravier desarrolla un pormenorizado análisis de la trayectoria de un

1. Tomo de Walter Benjamin la concepción de «[...]pasarte a la historia el cepillo a contrapeleo[...]» en tanto cuestionamiento a la representación del tiempo como homogéneo y vacío, de un tiempo lineal que transcurre inalterable hacia una perfectibilidad humana nunca totalmente alcanzada. En: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 182.

conjunto de actores, instituciones, exposiciones, imprentas, editoriales y fuentes a partir de la hipótesis de la existencia de dos etapas de una historia del diseño gráfico mexicano organizada en torno a artefactos editoriales, en menor medida carteles y sobre todo a la historia del libro y la imprenta. Se aborda un primer momento de confluencia de las historiografías del diseño y la historia del libro que luego constituirán ámbitos de construcción histórica autónomos y diferenciados.

A través de las fuentes que selecciona, la autora pone en escena en su texto a bibliógrafos, tipógrafos, editores, historiadores del arte y del diseño, encuadernadores, así como también una serie de sintagmas, artes gráficas, artes del libro, arte tipográfico, cultura del libro, producción gráfica, diseño gráfico, productos gráficos prehispánicos, cultura visual, que en sí mismos ya suponen una renovación de los debates sobre la necesidad de no esencializar el término «diseño» para abordarlo desde su historicidad.

A partir de la metáfora de la crónica, Dina Comisarenco Mirkin asume en primera persona las narrativas, los testimonios y la historia oral para situarse como una de las tres cronistas (junto a Óscar Salinas y Ana Mallet) que desde la práctica profesional, la historia y la curaduría construyen las narraciones históricas que configuran la historiografía reciente del diseño industrial en México. En este marco se destaca, entre otros señalamientos, la recuperación que hace Comisarenco de la figura del teórico latinoamericano Juan Acha, la perspectiva de los estudios de género para subsanar las ominosas omisiones de mujeres diseñadoras y producciones anónimas y la articulación con las políticas públicas.

Para uno de los capítulos dedicado a la historia del diseño en Colombia, Juan Camilo Buitrago-Trujillo sitúa las tensiones entre el diseño en tanto agente central del desarrollo industrial y/o como dinamizador del desarrollo social y cultural dentro de lo que el autor denomina cajas de resonancia. Esto le permite incorporar los debates sobre el desarrollo y, de este modo, producir una articulación imprescindible para comprender un devenir del diseño latinoamericano que trasciende las fronteras colombianas. Artesanías de Colombia, la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), las universidades, las asociaciones profesionales, entre otros agentes, se convierten así en los

campos de disputa en los que el «megaproyecto estadounidense se replica indiscriminadamente» para discutir con «un diseño hecho en sociedad» y las comunidades interpretativas de las que provienen los actores de este abordaje fundamental para una crítica de las historias del diseño latinoamericano cuyo autor ubica explícitamente en los marcos metodológicos de la microhistoria.

Marisol Orosco-Álvarez profundiza en el proceso de autonomización de la formación de diseñadores respecto de las artes para centrarse en el estudio de caso de la Universidad del Cauca y el desafío de dar voz, en una historiografía situada del diseño colombiano, a los actores de contextos plurilingües y de diversidad étnica que caracterizan la configuración del territorio en todos los países de América Latina.

Para Venezuela, Alberto Sato señala la vacancia respecto de trabajos histórico-críticos recientes sobre el diseño, la rica producción editorial y gráfica experimental modeladoras de la cultura visual venezolana así como también de la tradición del cartel político y el diseño de productos como lenguaje de la modernidad de ese país. Asimismo, aborda la constitución de una cultura del diseño en correlación con la arquitectura y las artes en un marco de reticencia del sistema universitario para incorporar en la oferta a las disciplinas del diseño y el papel de los encuentros «Debate sobre la situación del diseño en Venezuela» y la «Convención Nacional de Diseño Industrial» como hitos que visibilizan el rol del Estado en la institucionalización disciplinar, con el antecedente modernizador de la «esperanza proyectual» alentada por Tomás Maldonado, y en lo que el autor considera cierta negación del patrimonio gráfico y objetual venezolano.

Ana Utsch y Bruno Guimarães Martins abordan con una vigorosa argumentación el régimen de invisibilidad al que están sometidos los modos de producción del impreso y destacan la profusa diversidad de diseños que alberga la inmensidad territorial de Brasil. En este marco hacen una crítica a la temporalidad impuesta colonialmente e introyectada ya en el período independiente, que requiere atender al diseño antes del diseño para incorporar prácticas anacrónicas respecto de proyecciones de definiciones contemporáneas del diseño que impiden ver sus particularidades y que disocian materialidad, hacer y pensar. Con un análisis exhaustivo de fuentes muy diversas señalan el camino

para una historia de las artes gráficas más allá de las fronteras de Brasil así como también de las fronteras disciplinares.

En un ensayo que busca dar cuenta de las genealogías historiográficas que caracterizan la investigación académica en Brasil, Marcos da Costa Braga jerarquiza un abordaje desde la cultura material y la configuración de una historia social del diseño interdisciplinaria. Así, el autor articula el papel de las publicaciones periódicas especializadas con la generación de tesis de grado y posgrado, la publicación de libros y los congresos. Entre estos últimos destaca la realización de la Conferencia ICDHS en 2012, que se produjo por primera vez en América Latina en la Universidad de San Pablo.

En tanto referente del estudio de la conformación del campo disciplinar en Argentina, Verónica Devalle organiza tres momentos de su configuración que sintetiza de un modo preciso e ineludible para la producción y la comprensibilidad de una historia del diseño en Argentina. Cada etapa integra los agentes e instituciones que delinearón las fronteras progresivamente fluidificadas por la autonomización del campo del diseño.

Horacio Caride Bartrons y Alejo García de la Cárcova inscriben su ensayo sobre la construcción historiográfica del diseño industrial argentino en la historia cultural para reponer una lectura diferencial, específica y balizadora de la producción de discursos respecto de otras disciplinas del diseño y de la arquitectura, pero sin eludir un abordaje interdisciplinario.

Cierra este celebrado libro, que representa un aporte a la historiografía de la historia del diseño latinoamericano, el capítulo de Chile a cargo de Pedro Álvarez Caselli y Alejandra Neira con su ensayo sobre el diseño chileno en su articulación con la sensibilidad posmoderna. El artículo introduce una mirada original que reevalúa los cánones de la modernidad y permite así visibilizar objetos, escenarios, producciones tecnológicas y colaborativas del diseño chileno que relativizan la caracterización del posmodernismo en diseño como una moda intelectual pasajera.

ETSAB, PROPAGANDA FIDE

GARCÍA-ESTÉVEZ, Carolina B. (editora). *Handbook ETSAB: An Attempt at an Archive, 2018–2020*. Barcelona, 2021.

JORGE NUDELMAN

He aquí un libro para la propagación de la fe. Propaganda, sin duda: militancia por la disciplina, la profesión y la cultura. El programa político detrás de este archivo aparenta ser muy obvio: se abre ordenadamente en una exhibición del deber ser de la arquitectura, fundado en la más fuerte tradición pragmática catalana, que incluye con mucha insistencia al urbanismo en la grilla básica. Está editado exclusivamente en inglés, el nuevo latín de la modernidad, aunque este factor no debe llamarnos a engaño (no existen versiones en castellano ni en catalán, que podría ser prescriptivo).

Se percibe la reafirmación convencida de una solidez —técnica, proyectual, teórica— que podríamos rastrear desde los años de la posguerra, así como la sucesión de los grandes arquitectos del desarrollismo del segundo franquismo que vivieron la transición a la democracia a fines de los setenta. Estos traen consigo su propia reivindicación de los años republicanos, aquellos del Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATCPAC), hoy más una bandera que la base de una posible disciplina. La ETSAB sigue comprometida con la solidez —tozudez pragmática, insisto— de estos arquitectos de su santoral particular: el urbanista Manuel de Solà-Morales, de lejos el más mencionado (más que su hermano, el teórico Ignasi de Solà-Morales, que sólo aparece en ocasión de la edición de un libro), Manuel Ribas Piera (otro urbanista), Oriol Bohigas (¿caso no fue político-urbanista?), y más. Se extraña el grupo de filósofos que embellecían

la sección de estética, ya desaparecida: Eugenio Triás no está, Xavier Rubert de Ventós sólo aparece en ocasión de un homenaje. Y ya que hablamos de ausencias, Josep María Sostres, el gran ignorado, cumple con su destino.

Una especie de sacralidad está instalada: José Antonio Coderch, omnipresente en su propia arquitectura; Bohigas le da nombre a la biblioteca (donde se aloja una colección donada por Ribas Piera, con su nombre propio, claro); De Solà-Morales, un premio europeo en urbanismo. Antoni Gaudí, obviamente, lo observa todo desde su cátedra, que inevitablemente debe existir.

Handbook ETSAB es un libro —600 páginas, ciertamente poco *handy*— editado por Carolina B. García-Estévez, doctora arquitecta, profesora del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación de la ETSAB, desde su rol de subdirectora de Publicaciones. El dato podría ser trascendente: se encarga este archivo programático a una historiadora de la arquitectura, lo que en términos de archivo tiene sentido, pero en términos programáticos es audaz, a la luz de las tendencias últimas percibidas en la disciplina en todo el mundo. La expulsión del urbanismo y de la historia (y de las teorías) se ha estado forzando insistentemente en las últimas décadas, al menos estas dos primeras del siglo XXI, fundamentalmente desde el mundo de habla inglesa. La decadencia del discurso teórico, sustituido por las aplicaciones informáticas o pseudoteorías; el desinterés por la crítica, que arrastra a la historia (quizás gracias a la presunta renovación posestructuralista); el trueque del urbanismo por las recetas neoliberales de mercadotecnia, entre otros fenómenos menos llamativos, han sido habituales en los discursos más o menos explícitos de las reformas o cambios de planes de estudio en estos tiempos. No es casual que —más allá de los vaivenes de la moda— el interés por la exitosa «escuela de Barcelona» se haya desplazado a manifestaciones de arquitectura calificables de frívolas. Analizar esta política está fuera de la agenda de esta reseña, pero sin duda está implícito en sus páginas. La ETSAB se planta aquí, cual fortaleza sitiada, presentando batalla. Dicho esto a pesar de Boloña o como resistencia a la homogeneidad simplificadora de la reforma europea.

Al hojear el volumen nos llaman la atención, sucesivamente, reafirmaciones disciplinares que respaldan esta hipótesis.

En el título de su comentario a la presentación de los trabajos del curso de Historia I, «Acerca de la utilidad e inconvenientes de los estudios históricos de arquitectura» (página 70), Julio Garnica lo adelanta en el primer párrafo: «¿Por qué iniciar a los estudiantes en la investigación histórica y la interpretación crítica de la arquitectura? Aquí y ahora —Escuela de Arquitectura de Barcelona, 2020—, con el plan de estudios a la vista: para enseñar cómo analizar todos los edificios, textos y obras de arte fundamentales del pasado que constituyen los modelos que subyacen a las obras de los arquitectos contemporáneos».

La misma reafirmación disciplinar se transparenta en el *remark* de Ernest Redondo, profesor de dibujo del Departamento de Representación Arquitectónica (página 102), y en el de Marta Llorente, en defensa de la teoría de la arquitectura (página 124). Albert Albareda-Valls, profesor de tecnología, cita a Frank Lloyd Wright en el acápite de su aporte para reafirmar principios: «La concepción estructural no es una disciplina de ayuda a los arquitectos; es, en sí misma, arquitectura» (página 146). Sucesivamente encontraremos esta convicción en todos los comentarios (*remarks*) solicitados libremente a los departamentos.

Juan José Lahuerta envía la presentación del curso de Máster en Teoría, Historia y Cultura, que no necesita más explicaciones de su reafirmación en la historia crítica que la que se propone en su título: «Ornamento como campo de batalla. Responsabilidades de la arquitectura frente al terror moderno: Gaudí, Loos, Le Corbusier, Mies» (página 350).

Puede resultar sorprendente que profesores de tecnología (Belén Onecha Pérez y José Luis González Moreno-Navarro, página 356) se sirvan de Vitruvio, de Durand, de Viollet-le-Duc y otros clásicos (ninguno del siglo XX en adelante) para construir el argumento didáctico e ilustren su *remark* con hermosas piezas de anticuario: Leon Battista Alberti en *Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto, tradvzidos de latin en romance... Madrid: en casa de Alonso Gomez impresor... (1582)* y Claude Perrault en *Compendio dell'architettura generale di Vitruvio... Venezia: appresso Girolamo Albrizzi (1711)*, obviamente de la Colección Manuel Ribas Piera de la biblioteca Oriol Bohigas.

Todo cierra.

Ya por la página 380 llegan los siete programas de doctorado, entre los cuales el de teoría e historia de la arquitectura es

comentado por Pedro Azara (página 418); es interesante que una de las tres áreas de trabajo sea específicamente América del Sur.

En estas líneas he descuidado uno de los asuntos más importantes: los productos presentados por los estudiantes. Estos hablan por sí mismos y, al tiempo que sería demasiado extenso analizarlos, no es la intención seleccionar alguno: se ven como un reflejo de los principios de sus profesores y de ese espíritu pragmático que recorre todo. Consistentemente con lo expuesto antes, no priman la especulación ni el capricho. Lo que se muestra, con gran nivel de argumento y dibujo, es sensato y sólido. Al fin y al cabo, el viejo *seny*¹ catalán.

1. El *seny* es una expresión antigua que señala cierta inteligencia entre campesina y burguesa, de economía, cautela y modestia.

¡EL CAMPO EN SU BOLSILLO!

Lo constante en la sucesión de rupturas

Rem Koolhaas / AMO. *Countryside, a report*. TASCHEN, 2020.

CAROLINA TOBLER

Alejandro Zaera Polo sostenía hace casi veinte años que «el proceso de Koolhaas no es evolutivo, sino una sucesión de rupturas».¹ Esto le ha permitido moverse entre intereses contradictorios, como demuestra *Countryside, a report*, el catálogo de la exposición *Countryside, the future*, que marca el desplazamiento de su interés hacia el campo. A pesar de presentarse como un giro radical en su trayectoria, este puede leerse como la reafirmación de una constante en su carrera: la sucesión de rupturas para mantener lo imprevisible.

Countryside, a report, como casi toda la producción de Rem Koolhaas, presenta una visión panorámica a partir de una colección de fragmentos narrativos. A través de su ensamblaje bajo el tema común del «campo» (definido como todo lo que no es ciudad), el hilo argumental queda a cargo del lector. Precisamente el comentario que sigue intenta hilvanar ese conjunto heterogéneo enumerando cinco de las muchas constantes que aparecen, una vez más, en la producción del autor.

Constante 1

Los formatos de difusión

En 1978, OMA realiza su primera exposición en el Guggenheim de Nueva York.² *The Sparkling Metropolis* fue una muestra pequeña que presentaba su celebración de la congestión y la promesa de la condición metropolitana. Los más de cincuenta dibujos se exhibieron

1. Alejandro Zaera Polo, «Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas», *El Croquis* n.º 53 (1992): 29.

2. En la década del setenta Koolhaas formó parte del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos en Nueva York. Desde ese lugar fermental fundó OMA junto con Madelon Vriesendorp y Elia y Zoe Zenghelis y gestó el *Delirious New York*, su manifiesto retroactivo para Manhattan.

«escondidos en la parte superior de la rampa en espiral, sobre la enorme retrospectiva de Rothko».³ Cuarenta años más tarde, una nueva exposición en el mismo museo entierra la ciudad y ocupa el edificio en su totalidad.

Los comienzos de Koolhaas como guionista y periodista seguramente lo llevan a entender la importancia de los formatos de salida de sus productos: las obras se sustentan con investigaciones, libros y exposiciones que se propagan a través de un aparato descomunal de difusión.⁴ En este caso el libro logra profundizar en muchos de los temas presentados en la exposición y funciona como su complemento. Pero en los escritos de OMA no sólo el contenido es central, sino la forma en que este se produce.

Constante 2

Una colección de colaboradores

Si bien la publicación *Delirious New York* fue un trabajo personal, implicó una reflexión colectiva (quizás no suficientemente reconocida) con el equipo de OMA. A partir de 1995, los *Harvard Project on the City* definen programas de investigación para entender las mutaciones de la cultura urbana, en los que está claramente definido el tema de estudio y la forma de documentarlo. Estos incorporan un número importante de estudiantes que hace que los libros se conviertan en piezas fragmentadas. Cada proyecto culmina en extensos libros llenos de imágenes, estadísticas y textos.

Countryside no es la excepción. El esfuerzo para desarrollar este trabajo y la cantidad de personas e instituciones involucradas fueron inmensos. Sólo por nombrar una de las caras más visibles, el curador de Arquitectura e Iniciativas Digitales del Guggenheim, Troy Conrad Therrien, se trasladó a Europa para seguir la evolución del discurso en torno a la investigación.

3. Paul Goldberger, «Guggenheim Unveils Surrealist City Views», *The New York Times* (1978).

4. En 1975 la Fundación Groszstadt asumía esas tareas. A partir de 1999 pasó a ser AMO, una organización que revisa su agenda de investigación cada seis meses.

Constante 3

La mirada (desapasionada) del marciano

Las críticas que recibe el libro por ser una gran recopilación pueden sugerir un agotamiento con los grandes esfuerzos

documentales. Los autores presentan el texto como un manifiesto, pero, mientras que en manifiestos anteriores existían descubrimientos (el manhattanismo, por ejemplo), el formato propuesto para *Countryside* se encarga de documentar y acumular.⁵

La mirada distante es explícita. Therrien hace referencia al mentor de Koolhaas en sus tiempos de periodista que le pedía mirar como si fuera un marciano. Esta suspensión del juicio (que puede rastrearse en los planteos de Denise Scott Brown⁶ o de Marcel Duchamp) le permite no evadir temas, por más rechazo que estos generen.

Sin embargo, la ausencia de toma de postura avalada en los noventa por el mundo académico⁷ puede ser vista hoy como fuera de tiempo. «El acto de conocimiento ya no puede consistir en la producción de un archivo. Ahora consiste en recoger objetos del archivo y ponerlos juntos en un mismo espacio de la realidad para que reaccionen y produzcan algo».⁸ Dependiendo del crítico, *Countryside, a report* construye el archivo o la reflexión.

Constante 4

Focalizar en lo que nadie está mirando

Sarah Whiting sostiene que Koolhaas «es extremadamente bueno para abordar un tema que está justo frente a ti, y al que nadie más está prestando atención».⁹ Así como en los setenta Nueva York aparecía como el lugar olvidado al cual mirar, hoy es el campo el que se posiciona como espacio radical. La introducción a cargo de Koolhaas deja claro que el objetivo es volver a poner el campo en la agenda.¹⁰

A partir de ese puntapié inicial se despliegan «historias sobre secciones (remotas) del campo global» que tienen en común «que todas ocurren en el campo y que, por lo tanto, nunca oímos hablar de ellas».¹¹ Más allá de algunos temas permanentes, como la escala, la grilla, la tabula rasa, lo artificial o el cuestionamiento a la preservación, si se hace un recorte amplio es posible aventurar tres grandes temáticas.

En primer término, está presente el problema de la coexistencia. Desde la convivencia entre especies en la selva tropical de Bwindi, que marca cómo los gorilas son transformados

5. Esta obsesión de Koolhaas ya aparece en su gigantesca colección de postales que dio inicio al *Delirious New York*.

6. Scott Brown sostiene que los arquitectos deben suspender el juicio (no eliminarlo) para aprender y hacer que el juicio posterior sea más sensible. Véase John Cook, «Conversations with architects» (1973).

7. Véase Robert Somol y Sarah Whiting, «Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism», *Perspecta*, Vol. 33 (2002).

8. Emanuele Coccia, «Coexistencia entre distintas especies», *ARQ* n.º 106 (2021): 20.

9. En <https://www.guggenheim.org/audio/track/high-gallery-why-research-is-important-to-architecture>.

10. Para atajarse de las críticas, Therrien se encarga de aclarar que quienes lo tenían fuera del radar eran la mayoría de los arquitectos, y el propio Koolhaas.

11. «*Countryside, a report*», solapa del libro.

precisamente por los esfuerzos para protegerlos, hasta la agricultura de píxeles, que consiste en variadas especies de plantas agrupadas, coexistiendo y logrando beneficios mutuos. Entre los ensayos a modo de reportaje uno de los más elocuentes es «Eurodrive: Repopulation Utopia», de Niklas Maak, sobre cómo aldeas rurales europeas despobladas por razones económicas son repobladas por inmigrantes por razones políticas, sumando nuevas coexistencias con la aparición posterior de actividades ambientales.

Como segundo paquete aparecen las infraestructuras físicas y las invisibles: cómo Catar logró sobrevivir a la interrupción de suministros de alimentos a partir de la generación de inmensas granjas lecheras en el desierto; los megaproyectos colosales no construidos de la URSS; la aparición de pueblos-fábrica en China donde se realizan todas las etapas de producción, pero sin la presencia de los compradores; o un posible freno a las megaciudades en África gracias a la infraestructura tecnológica no física que hace el campo accesible.

Finalmente, bajo el paraguas de lo posthumano se suman artículos que narran cómo Japón está corrigiendo con robots la reducción de su población y las infraestructuras envejecidas o cómo el Medio Oeste de Estados Unidos aplica datos satelitales para la agricultura regenerativa. Es sin dudas uno de los temas que más entusiasman a Koolhaas y que plasma en su artículo «TRIC: post-human architecture». En él se muestra fascinado con los enormes galpones en Reno, de dimensiones casi incomprensibles, despiadados, sin ninguna dependencia del contexto y que eliminan los estacionamientos porque no precisan de los humanos. Una de las preguntas finales del libro, «¿cómo resucitar lo pintoresco y lo sublime?», parece encontrar respuesta aquí.

El final del libro está a cargo de Koolhaas, que formula una colección muy grande de preguntas tan motivantes como imposibles de clasificar. Para ponerlo en sus palabras: «“por qué” siempre sugiere un cambio: la posibilidad de respuestas e investigaciones nuevas y diferentes. La pregunta es siempre el motor más importante».¹²

12. Beatriz Colomina, «Koolhaas de la A a la Y», *El Croquis* n.º 134-135 (2007): 384.

Constante 5

La irrupción de las críticas

La exposición y el libro provocaron críticas en su mayoría negativas, enfocadas más en la persona de Koolhaas que en el texto. Se vio como un trabajo que pasaba por encima de un gran número de investigadores que están trabajando desde hace años en temas similares,¹³ se lo acusó de haber sido lanzado desde la Quinta Avenida a un público urbano, y de criticar al sistema cuando en realidad participa en él con un oportunismo insuperable.

Algunas de estas críticas son más superficiales que el texto que se esfuerzan por desacreditar; otras son de recibo y habilitan una fecunda discusión por parte de una nueva generación acerca de uno de los arquitectos más influyentes de las últimas décadas.¹⁴

La negación de la continuidad para permanecer imprevisible

Frente a la pregunta de Hal Foster acerca de si OMA/AMO es una vanguardia sin un proyecto más allá del diseño innovador,¹⁵ se puede aventurar una respuesta negativa. Koolhaas tiene un proyecto que se hace explícito precisamente en las constantes, a pesar de su esfuerzo por desdibujarlas para permanecer imprevisible. Colocar «el campo en nuestro bolsillo» se alinea a este esfuerzo.

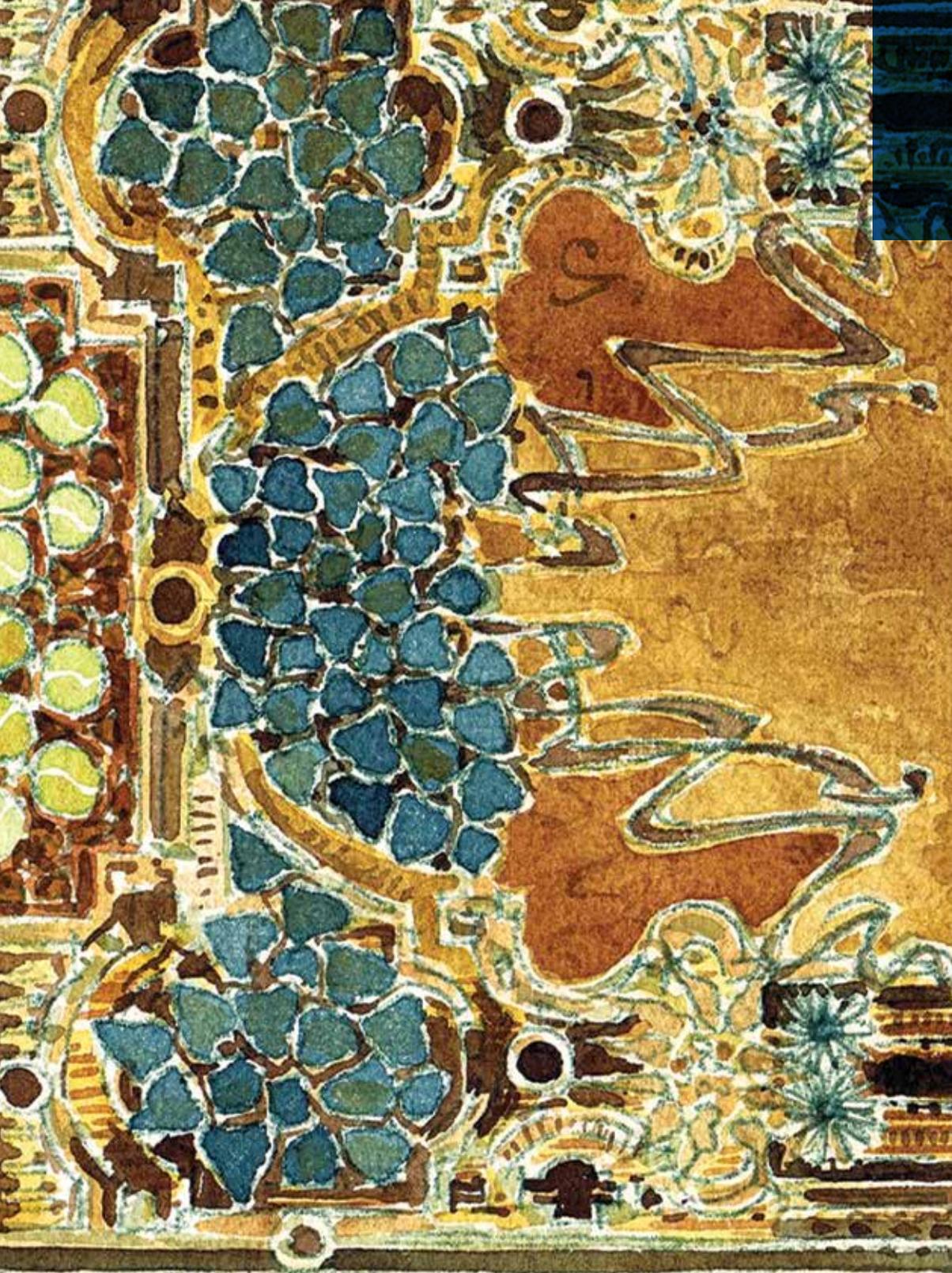
En *Registros de lo ordinario*, Enrique Walker pregunta a Koolhaas si está dispuesto, en esta etapa de su carrera, a reclamar un proyecto o revelar su manifiesto no formulado. La respuesta es más que elocuente: «Para mí, es demasiado pronto [...] Tal vez es una estrategia inteligente para transmitir más dudas de las que realmente hay, o de alguna manera para evitar el aburrimiento de nuestras consistencias. Como dije al principio, lo único que es realmente auténtico en mi trabajo es una profunda vacilación para hacer afirmaciones».¹⁶

13. Para cada uno de los paquetes temáticos, véase: Emanuele Coccia, «La vie des plantes: une métaphysique du mélange», Keller Easterling, «EXTRASTATECRAFT, The Power of Infrastructure Space» y Liam Young, «Machine Landscapes: Architectures of the Post-Anthropocene».

14. Véase Jacob R. Moore, «It Took a Village: Fifth Avenue's Countryside», *The Avery Review* n.º 47.

15. Hal Foster, *Diseño y delito* (2002): 61.

16. Enrique Walker, *The Ordinary: Recordings* (2019): 26.





autores





ATXU AMANN ALCOCER

Arquitecta (ETSAM, UPM, 1987). Urbanista (IEAL-MAP). Doctora (ETSAM, UPM, 2005). Docente e investigadora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Creadora del Master Oficial de Comunicación Arquitectónica que actualmente coordina. Directora del programa de Doctorado en Comunicación Arquitectónica, habiendo dirigido más de 22 tesis doctorales. Dirige el Grupo de Investigación Hypermedia: taller de configuración y comunicación arquitectónica y es responsable del grupo de innovación educativa del mismo nombre. Premio a la excelencia en innovación educativa de la Universidad Politécnica de Madrid en 2009 y premio a la excelencia docente en 2019. Asociada a Andrés Cánovas y Nicolás Maruri en el estudio Temperaturas Extremas. Su actividad proyectual ha merecido múltiples reconocimientos, expuesta y publicada por todo el mundo, habiendo obtenido más de 200 premios, entre ellos el Premio Nacional de Cultura del Gobierno español en 2012. Comisaria del pabellón español de la bienal de Venecia en 2018.



LAURA ALONSO

Arquitecta (FADU-Udelar). Ayudante en Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los Siglos XX y XXI y Vivienda Social de los Siglos XX y XXI (FADU-Udelar). Asistente en Historia del Paisaje I y II (Licenciatura en Diseño de Paisaje-FADU y FAgro, CURE, Udelar). Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense (FHCE-Udelar).



DANIELA ARIAS LAURINO

Arquitecta (FARQ-Udelar, 2003). Magíster en Teoría e Historia de la Arquitectura (ETSAB, UPC, 2013) y Laboratorio de la Vivienda Sostenible del Siglo XXI (ETSAB, UPC, 2010). Doctora en Teoría, Crítica e Historia de la Arquitectura (ETSAB, UPC, 2018). Fue docente de anteproyecto (FADU-Udelar, 2003 a 2011) y desempeñó tareas de investigación y docencia en la UPV (2009 a 2011). Ha sido consultora para la aplicación de la perspectiva de género en redacción de planes y diagnósticos en Uruguay y España. Es profesora de cursos de posgrado a nivel internacional en temas de género, historia y metodologías feministas. Es cofundadora, redactora y editora del colectivo y blog Un día | Una arquitecta.



GERMÁN DÍAZ PASEYRO

Arquitecto (FARQ-Udelar, 2007). Diplomado como especialista en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FARQ-Udelar, 2011). Maestrando en Arquitectura (FARQ-Udelar, 2017) con orientación Historia, Teoría y Crítica (finalizando su tesis). Cursó la Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales-Taller Musso (IENBA-Udelar, 2008-2013), se formó en lenguajes computarizados, cine, foto y video. Desarrolló proyectos artísticos individuales y colectivos. Cursa la Licenciatura en Filosofía desde 2016 (FHCE-Udelar). Desempeña su labor como arquitecto en la Intendencia de Montevideo en el CCZ 3 y es parte del cuerpo inspectivo de la Unidad de Protección del Patrimonio.



MÓNICA FARKAS

Licenciada en Artes (FFyL-UBA). Profesora e investigadora en la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y en las carreras de Artes y de Edición de la Facultad de Filosofía y Letras, ambas en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Coordinadora de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual y directora del Departamento de Historia y Estudios del Diseño del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (Udelar). Directora del Grupo de Investigación (CSIC) «Cultura del diseño y comunicación visual: perspectivas histórico-críticas para la formación de un campo del diseño en Uruguay».



MAURICIO GARCÍA DALMAS

Arquitecto (FARQ-Udelar, 2006). Profesor adjunto en Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los Siglos XX y XXI, y Vivienda Social de los Siglos XX y XXI (FADU-Udelar).



RAMÓN GUTIÉRREZ

Arquitecto (UBA, 1963). Investigador superior del Conicet. Académico de Historia y de Bellas Artes, Argentina. Doctor Honoris Causa de las universidades de Tucumán (Argentina), Ricardo Palma (Lima), Andina (Cusco), Católica (Arequipa), en Perú, y Pablo de Olavide (Sevilla), en España. Fundador del Cedodal (1995). Premio América de Historia, San Pablo (1995). Premio Nacional de Arquitectura del Fondo Nacional de las Artes (2003). Ciudadano Ilustre de Buenos Aires (2010). Autor y coautor de 329 libros y 430 artículos sobre arquitectura y urbanismo en Iberoamérica



JORGE NUELMAN

Arquitecto (ETSAB-UPC, 1986). Doctor (ETSAM-UPM, 2013). Profesor titular en Régimen de Dedicación Total en el Instituto de Historia y adjunto en el Taller Danza (FADU-Udelar). Investigador Nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado libros individuales y en colectivo, así como en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Actualmente investiga sobre historia de la enseñanza de la arquitectura.



FABIANA OTEIZA DI MATTEO

Arquitecta (Universidad de Valparaíso, Chile; FARQ-Udelar, 2003). Diploma de especialización en Proyecto de Paisaje (FARQ-Udelar, 2014). Maestría en Arquitectura, opción Historia, Teoría y Crítica (FADU-Udelar, 2020). Docente ayudante del Instituto de Historia (FADU-Udelar). Autora de «Vereda y mar: imágenes de paisaje en la canción popular dedicada a Montevideo (1980-2010)» y «Panoramas desde el asfalto. El Park-way de Mauricio Cravotto».



WILLIAM REY ASHFIELD

Arquitecto (FADU, Udelar). Magíster en instrumentos de gestión del patrimonio cultural (UPO, 2006). Doctor en Historia del Arte (UPO, 2009). Docente responsable de Historia de la Arquitectura en Uruguay (FADU-Udelar). Profesor titular de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades y de Comunicación (UdM). En la actualidad, es profesor invitado de Posgrado en la ETSAM y profesor invitado del Doctorado en Historia del Arte de la UPO, habiendo sido también profesor invitado en otras universidades extranjeras: Canadá (Western Ontario University), Argentina (Universidad de Buenos Aires, UBA; Universidad de Santa Fe, UNL; Universidad de Mar del Plata, UNMDP), Paraguay (Universidad de Asunción, UNA) y Perú (Universidad Ricardo Palma). Consultor de la Organización de Estados Americanos, desde 2018, en el área Patrimonio Cultural. Es director general de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Uruguay. Es autor de diferentes publicaciones en el área de la historia de la arquitectura, 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). Doctoranda en Teoría e Historia de la Arquitectura (ETSAB, UPC). Ayudante del Instituto de Historia de la Arquitectura y de la Transversal Patrimonio, profesora adjunta del Servicio de Investigación y Extensión (FADU-Udelar). Integra el grupo I+D-CSIC: Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial. Coautora de la publicación *Ornamento y memoria*. Autora en colaboración e individual de diferentes ensayos sobre arquitectura en revistas locales y extranjeras.



JORGE SIERRA

Arquitecto (FARQ-Udelar, 2013). Diplomado en Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FADU-Udelar, 2015). Asistente del Centro de Documentación en Arquitectura, Urbanismo y Ordenamiento del Territorio del Instituto de Historia (FADU-Udelar). 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 2020).



CAROLINA TOBLER

Arquitecta (FADU-Udelar, 2016). Magíster en Arquitectura (PUC, Chile, 2018). Doctoranda en Arquitectura, FADU. Profesora adjunta de Historia 2 (IH) y del Taller Apolo (IP, DePAU), donde coordina el curso de Proyecto Urbano Básico. Ayudante del Instituto de Estudios Territoriales y Urbanos (IETU). Profesora visitante de la PUC, Chile (2021-2022). Finalista del MCHAP.student (IIT, Chicago, 2016). Integrante del equipo editor de la revista *Astrágalo*. Su oficina, Cotignola Staricco Tobler, representó a Uruguay en la BAL de Pamplona (2019). Ha dictado conferencias en la ETSAM, la UNAV, la PUC y la UBA, entre otras.



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Participan en este número:

**ATXU AMANN ALCOCER, LAURA ALONSO,
DANIELA ARIAS LAURINO, GERMÁN DÍAZ PASEYRO,
MÓNICA FARKAS, MAURICIO GARCÍA DALMAS,
RAMÓN GUTIÉRREZ, JORGE NUDELMAN,
FABIANA OTEIZA DI MATTEO, WILLIAM REY ASHFIELD,
TATIANA RIMBAUD, JORGE SIERRA, CAROLINA TOBLER**

