

## EL «BALCÓN» DE BERNARDA ARRÍEN

Un enfoque de género en el estudio de un espacio entre dos mundos (1895–1912)

ANDREA ANTUÑA

### Introducción

La aproximación a este estudio surgió inesperadamente ante la constatación de un hueco en el ángulo sureste de la plaza Zabala, un lugar emblemático que fue epicentro de muchas actividades de Montevideo desde los tiempos coloniales. Vestigios de algo que alguna vez fue una fachada y que aparecían como pilastras adosadas fueron claves para comenzar una búsqueda de material gráfico que explicara esta ausencia.<sup>1</sup> Emergió de esta indagación el «palacete» que se muestra en la fotografía de la Figura 1.

Este hallazgo generó varias interrogantes. En primer lugar, motivó la búsqueda del arquitecto proyectista. En el archivo del Cabildo se encontró el plano de arquitectura fechado en 1895, firmado por el constructor César Baragiola y el propietario, Thomas Howard. Pero una diferencia acusaba el plano con relación a la foto. No figuraba el *bow window*. El balcón fue realizado diecisiete años después, en 1912, según el plano encontrado en el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura. Esta reforma está firmada por el arquitecto John Adams y Bernarda Arríen de Howard como propietaria. En el lapso entre 1895 y 1912, Bernarda enviudó de Howard en 1910 y decidió construir su balcón propio.

El objetivo de este trabajo es investigar acerca de la decisión de concretar este proyecto, en el entendido de que arroja luz sobre las esferas de lo público y lo privado transversalizadas por el género,

1. Se presume, por fotos de la época, que pudo haber entrado en un proceso de demolición impulsado por la dictadura en 1979. En el sitio <https://inventariociudadvieja.montevideo.gub.uy/padrones/5611> se incluyen fotos actuales. Ver: Laura Cesio, «Patrimonio Moderno en Uruguay. El Instituto de Historia de la Arquitectura, un actor protagonista», *Vitruvia*, n° 6 (noviembre 2020): 35–60.



**FIGURA 1.** VISTA DEL PALACETE DE BERNARDA ARRÍEN. ESQUINA DE LAS CALLES CIRCUNVALACIÓN DURANGO Y ALZÁIBAR, 1920.

una categoría definida por la historiadora Joan Scott como una herramienta fundamental para el análisis histórico. Para la autora «el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y que es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder».<sup>2</sup> Agrega que «los términos de identidad femenina y masculina están, en gran parte, determinados culturalmente y que las diferencias entre los sexos constituyen estructuras sociales jerárquicas que, a la vez, son constituidas por estas».<sup>3</sup> Apoyada en esta autora, una de las hipótesis de este artículo apunta a pensar que en esta acción de Bernarda hubo *una transgresión e inversión de poder, ya que parecen alterarse varios factores corrientes de relacionamiento entre mujeres y varones en el contexto mencionado.*

2. Joan Scott, *Género e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 65.

3. Scott, *Género*, 65.

Como arquitecta, me resulta interesante esta decisión de Arríen. Si la arquitectura fue definida desde los tiempos del arquitecto renacentista León Batista Alberti (1404-1482) como una actividad que debía responder a las necesidades materiales de los seres humanos, es bien cierto que la tipología de un palacete supera lo concerniente a aquello que una familia de fines del siglo XIX podía «necesitar».<sup>4</sup> Estas tipologías formaron parte del repertorio de casas de la población adinerada del Montevideo del Novecientos.<sup>5</sup> No obstante, es necesario agregar una salvedad más: sin duda, un balcón que sobresale desde la intimidad de la vivienda tiene mucho más que ver con el gusto y la moda que con la necesidad, pero no por ello debe considerarse superfluo. Todo lo contrario: se podría pensar que esa decisión tuvo que ver con la manera en que Bernarda Arríen quiso mostrarse al mundo en base a formas de sociabilidad de las que fue clara protagonista. Sin perder su posición dentro del perímetro contextual de la sociedad montevideana, la propietaria pudo distanciarse del lugar implícito y consensuado de lo que debía hacer una mujer de su posición social, generando con esta acción un espacio de frontera más amplio que la colocó en el doble juego dialéctico de mirar y ser mirado.

Metodológicamente, se optó por narrar esta historia con el apoyo bibliográfico de autores referentes del amplio abanico de las cuestiones abordadas. A riesgo de cometer omisiones, estas referencias se insertan en el texto siguiendo la temática expuesta, y en su conjunto conforman un breve estado del arte.

Es interesante incluir algunas reflexiones de Henri Lefebvre sobre la «problemática del espacio» y su producción. Por ejemplo, su definición acerca del espacio producido como espacio social generado dentro de una realidad específica en el marco de la sociedad capitalista y urbana. El vínculo entre el espacio físico (soporte, suelo accesible a todo el mundo) y un espacio político-filosófico y comunicacional (espacio común, de asunción de las diferencias, de intercambio informativo y de participación ciudadana) es una de las claves para entender cualquier generación de proyecto.<sup>6</sup> La teoría urbana de Lefebvre está anclada en la reconstrucción del marxismo y en la visión de una ciudad que para Karl Marx estaba ligada a la industrialización de Londres de mediados del siglo XIX. En ese sentido, el espacio no es sólo un continente inerte, sino que a través de él se reproducen las relaciones de producción. El espacio se desdobra, por un lado, en el proyecto en sí mismo y sus

4. Leonardo Benévolo y M<sup>a</sup> Teresa Wayer, *Historia de la arquitectura del Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1972).

5. Silvia Rodríguez Villamil, «Vivienda y vestido en la sociedad burguesa 1880-1914», en *Historia de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*, ed. José Pedro Barrán et al. (Montevideo: Santillana, 1996), 75-112.

6. Henri Lefebvre, Emilio Martínez Gutiérrez y Ion Martínez Lorea, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 20.

relaciones espaciales urbanas y, por otro lado, en la acción de la producción de ese espacio y de las diferentes relaciones y prácticas que lo componen, que además actúan sobre él, en la medida en que los espacios nacen en una realidad específica.<sup>7</sup>

A partir de la premisa de que el espacio es un campo de acción en el que la relación dialéctica entre lo social y el espacio es biunívoca, se tratará de enhebrar el estudio de las variadas formas de espacios y relaciones sociales imbricadas en el proyecto de Bernarda Arrien. Lefebvre define una tríada conceptual compuesta por las *prácticas espaciales* (donde sucede la experiencia material), las *representaciones del espacio* (el espacio de los expertos planificadores, y aquí estarían los arquitectos del palacete) y el *espacio de representación*, que es el de la imaginación, el de lo simbólico. Afirma que el espacio se convierte en una entidad fundamentalmente visual: parcela, fachada, construida para ser vista, para mostrarse seductora y fascinante.<sup>8</sup> Esto parece interesante en relación con lo que Georges Didi-Huberman afirma sobre que «lo que vemos no vale, no vive a nuestros ojos más que por lo que nos mira».<sup>9</sup> Didi-Huberman toma los conceptos vertidos por James Joyce en *Ulises* para aludir a la paradoja que existe en la división que separa lo que vemos de lo que nos mira. Este es un punto fundamental para pensar y estudiar qué era lo que veía Bernarda desde su ventana y lo que la miraba en términos de espacios y cuerpos, y reflexionar sobre la pregunta que se hace el autor: «cuando vemos lo que está *frente* a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro?*».<sup>10</sup> Al considerar estos puntos se forma un poliedro con distintas caras en el que se encuentran lo que quería ver Bernarda y lo que veía efectivamente, quiénes la miraron y cómo y qué quiso mostrar. Cabe recordar aquí su posición como esposa de un destacado diplomático que contó con vecinos pertenecientes a las familias más influyentes dentro del poder local, con las cuales, además, tuvo relaciones de parentesco por medio de los matrimonios de sus hijos. Las aristas y caras (cuerpos, ciudad, urbanismo, actores sociales, prácticas, entre otros) se influyeron mutuamente para constituir ese poliedro.

Narrar una historia sobre la base de materiales biográficos, método íntimamente emparentado con la microhistoria, es otro de los recursos utilizados para escribir este artículo. Giovanni Levi y

7. Henri Lefebvre, «La producción del espacio», *Papers: Revista de sociología*, nº 3 (1974): 219–229.

8. Lefebvre, *La producción del espacio*, 17.

9. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2017), 13.

10. Didi-Huberman, 14.

Pierre Bourdieu son referentes que estudian los usos de la biografía en la historia.<sup>11</sup> Una de las cuestiones en las que hacen énfasis tiene que ver con la importancia de las elecciones del historiador a la hora de destacar cuestiones de una vida en particular y tener en cuenta, entre otras cosas, el campo social en el que suceden los hechos. Como afirma Bourdieu, se trata de «reconstruir el conjunto de posiciones ocupadas simultáneamente en un momento dado del tiempo por una individualidad biológica socialmente instituida actuando como soporte de un conjunto de atributos y de atribuciones propias para permitirle intervenir como agente eficiente en diferentes campos».<sup>12</sup> Apunta a recordar que no se puede dejar de lado el contexto en tanto trama de relaciones, nodos de intercambio, en el que ocurren los hechos asociados a esa vida y al tiempo, en tanto estos suceden en un recorrido o trayecto.

Bernarda Arríen invita a pensar su vida aun ante el riesgo metodológico que postula la historiadora Mónica Bolufer en su trabajo *Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres*, en el que biografiada y biógrafo/historiadora entran en contacto.<sup>13</sup> Es pertinente integrar en este tramo sus interrogantes acerca de la «utilidad» de estudiar una mujer y con qué métodos. Sin duda, comenzar por un proyecto arquitectónico es fascinante por la red rizomática de relaciones que esa práctica acerca. Pero además supone repensar la idea de que las biografías femeninas son menos representativas que las masculinas, «como si escoger a las mujeres, en tanto objeto de investigación, significara optar irremisiblemente por lo particular»,<sup>14</sup> y superar la estigmatización de que contar la vida de una mujer sólo puede ser atractivo si se trata de una figura excepcional. Sin duda, identificar lo que se percibe como excepcional es un acercamiento filosófico y siempre subjetivo, pero en forma sucinta podría señalarse que se incluyeron aquellas mujeres que incidieron en la sociedad por actividades diferentes de las esperadas en virtud de su rol dentro de la familia.

Bernarda fue una mujer excepcional en ese sentido. Dentro de la concepción binaria del período y de la sociedad montevideana, ella interpela algunas cuestiones que tienen que ver con debates morales y sociales de la época, como el papel de las mujeres en el ámbito familiar, su posición dentro de un perímetro social, cultural y espacial. El palacete y su balcón también pueden ser biografiados. Cuerpos en piedra que cobran relevancia ya que

11. Giovanni Levi, «Los usos de la biografía», *Annales ESC*. (1989): 1325-1336; Pierre Bourdieu, «La ilusión biográfica», *Acta Sociológica*, n° 56 (2011): 121-128.

12. Pierre Bourdieu, «La ilusión biográfica»: 127.

13. Mónica Bolufer, «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer*, n° 93 (2014): 85-116.

14. Bolufer, «Multitudes del yo»: 93.

definen, entre otras cosas, ese borde impreciso de los límites del espacio público y privado. A su vez, es posible reflexionar, siguiendo a Bolufer, a la hora de abordar las identidades sexuales como construcciones culturales y sociales, en un margen de acción más amplio en el que se puede tejer y vincular distintas posiciones subjetivas habitadas simultáneamente, en lugar de sugerir la existencia de una identidad única auténtica que deba ser revelada o descubierta. Es ese borde frontera más amplio el que abordará este trabajo.

### El contexto de Bernarda

Las líneas vertebradoras del período 1890-1918, que en uno de sus tramos se conoce como período batllista debido al peso del sector liderado por José Batlle y Ordóñez, fueron el aumento del intervencionismo estatal, con el establecimiento del Banco Hipotecario, el Banco de la República, el Banco de Seguros del Estado o las Usinas Eléctricas del Estado, y el avance de la institucionalidad democrática, sintetizado en la Constitución de 1918.<sup>15</sup> Este período se caracterizó por la profundización del proceso de secularización, que supuso la eliminación de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas, las leyes de divorcio y la separación de la Iglesia y el Estado, y la búsqueda de mecanismos de integración social por medio de una legislación renovada, la expansión de la enseñanza primaria y la creación de liceos en el interior del país.<sup>16</sup> En este reformismo estuvo presente la preocupación batllista por los más débiles: niños, mujeres, clases trabajadoras y pobres.

Desde el punto de vista urbano, Montevideo se expandía gradualmente, con un factor inmigratorio importante. A la Ciudad Vieja se le anexó lo que se llamó Ciudad Nueva y luego Novísima, limitada por Bulevar Artigas. En las afueras crecían los barrios obreros y sus viviendas asociados a la industria donde trabajaban, mientras que las élites seguían en el centro de la Ciudad Vieja.

Este fue un período clave para el desarrollo urbano. Es importante destacar que en Palermo y la Ciudad Vieja persistía una porción de población que se dedicaba a tareas de servicio, como lavanderas, lustrabotas, cocheros, etcétera.<sup>17</sup> La planificación para las zonas que le seguían a la Ciudad Vieja siguieron disposiciones

15. José Batlle y Ordóñez fue presidente en dos períodos: 1903-1907 y 1911-1915.

16. Ana Frega, «La formulación de un modelo. 1890-1918», en *Historia del Uruguay en el siglo xx (1890-2005)*, ed. Ana Frega et al. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2010), 17.

17. Silvia Rodríguez Villamil, *Escenas de la vida cotidiana. La antesala del siglo xx (1890-1910)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006), 169.

oficiales, pero en el resto de los barrios el planeamiento quedó en manos de loteadores que actuaron con mayor independencia. Se comenzó a pensar en la construcción de la Rambla Sur, que se concretaría en la década de 1920 pero internalizó las ideas higienistas del siglo XIX, entre ellas el desplazamiento de los prostíbulos de las calles costaneras como Santa Teresa, Yermal o Recinto, el llamado «barrio bajo».<sup>18</sup>

También fue un momento de transición con respecto al rol de las mujeres en la sociedad. Según José Pedro Barrán, entre 1890 y 1905 se produjo un quiebre del modelo demográfico. La población disminuyó su ritmo de crecimiento con un marcado descenso de la natalidad y una emigración de uruguayos a los países vecinos.<sup>19</sup> A esto se sumó la llegada al matrimonio de mujeres más adultas, un fenómeno asociado a un claro propósito de ellas a desarrollar tareas fuera de la maternidad.<sup>20</sup>

En este contexto vivió Bernarda Arrién, quien era nieta de Bernarda López de Castilla, casada en segundas nupcias con Juan de Arrién en 1819, quien dejó luego de su muerte una considerable fortuna en dinero y en tierras en varios departamentos del territorio oriental.<sup>21</sup>

Bernarda Arrién se casó el 15 de febrero de 1872 con Thomas Howard, primer cónsul estadounidense en Uruguay, un hombre de negocios perteneciente a la Asociación Rural del Uruguay, con quien tuvo cuatro hijos. Siendo dirigente de esta asociación, Howard partió en un viaje a El Cairo en 1910, donde lo sorprendió la muerte el 12 de junio del mismo año. Aproximadamente dos años después de la muerte de su esposo, Bernarda decidió reformar y ampliar su residencia con un espléndido balcón hacia la plaza que sobresalía en el primer piso desde los dormitorios y salas de estar destinadas a la familia. Se convirtió en un espacio borde entre dos mundos: el privado y el público.

Si se parte de la premisa de «que lo privado y lo público constituyen lo que podríamos llamar una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios: el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer»,<sup>22</sup> cabe preguntarse cuál fue la apropiación del espacio público que hizo Bernarda con este proyecto, en un sentido simbólico, y si esta acción permite entender alguna arista de emancipación de las mujeres del Novecientos. En el espacio público, como afirma Celia Amorós,

18. Hugo Baracchini y Carlos Altegor, *Historia urbanística de la ciudad de Montevideo. Desde sus orígenes coloniales a nuestros días* (Montevideo: Trilce, 2010).

19. José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Battle, los estancieros y el Imperio Británico* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986), 33.

20. Lourdes Peruchena, «Buena madre y virtuosa ciudadana»: maternidad y rol político en las mujeres de las élites (Uruguay, 1875–1905) (Montevideo: Rebeca Linke editoras, 2010), 95.

21. Ricardo Goldaracena, *El libro de los linajes. Tomo 3* (Montevideo: Arca, 1981), 14–19.

22. Celia Amorós, «Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”», *Feminismo, igualdad y diferencia* (México: UNAM, 1994): 1.



FIGURA 2. PLAZA ZABALA. 1921.

se realizan las actividades de mayor prestigio, aquellas que son más valoradas por ser «miradas» y, en consecuencia, expuestas al ojo del observador. Es el espacio «masculinizado». Pero además, sirve para pensar el espacio interior privado, en el que Bernarda compartió con otras mujeres y varones, algunos pertenecientes a su propia familia, como sus dos hijas y su hijo, así como con las personas que prestaban servicios en tareas del hogar, como muca-mas, planchadoras, choferes, por nombrar algunos.

A partir de lo expuesto surgen algunas interrogantes que guían este trabajo. ¿Cuál fue el lugar de acción de Bernarda como mujer, madre y esposa de un diplomático destacado en el contexto montevideano de principios del siglo xx? ¿Qué expone la elección de Bernarda sobre los arquitectos involucrados en las obras, en las

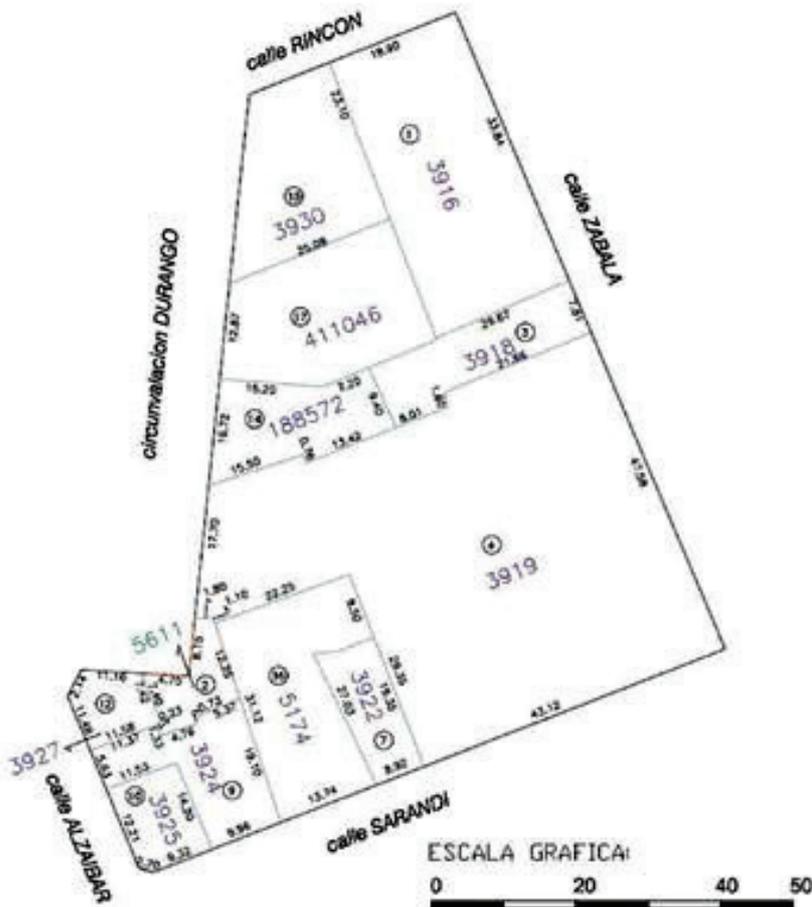


FIGURA 3. MANZANA 74. CIUDAD VIEJA.

dos fechas mencionadas, en las claves de la *representación del espacio* de Lefebvre? Relacionado con lo espacial, ¿qué informan los dos planos, sus memorias constructivas, las firmas de los participantes y los sellos de los entes públicos que aprobaron los proyectos? ¿Quiénes eran sus vecinos? ¿Cuáles eran sus márgenes de acción en virtud de su posición relacional y de parentesco con este grupo?

Para comenzar, la imagen de 1921 informa sobre lo que veía Bernarda desde su balcón. El claro protagonismo de la construcción que se ve en el ángulo superior izquierdo de la foto es evidente: se asoma por sobre la copa de los árboles. La foto parece haber sido tomada desde el palacio de los hermanos Taranco, cuyo constructor fue también el arquitecto Adams, según el proyecto de los franceses Charles Girault y Jules-Léon Chiffrot.

Hoy la esquina sureste de la plaza Zabala se ha transformado en un estacionamiento y el antiguo palacete de los Howard-Arríen fue demolido en la década de 1980. Se nota su presencia en la ausencia flagrante de la que dan testimonio los restos de pilastras que formaban parte de la fachada. El padrón que hoy tiene número 5.611 era en 1912 parte del área que constituyen la esquina con el 3.924, 3925, 3.926, 3.927, todos pertenecientes a Bernarda Arríen de Howard y que conforman la esquina de Alzáibar, Sarandí y Circunvalación Durango. Es interesante observar que, en lo que atañe a la construcción en estudio, es la suma del 5.611 y el 3.924, un padrón en forma de martillo que el constructor italiano César Baragiola en 1895 supo aprovechar con maestría.

### Las caras del poliedro

¿Por qué Bernarda Arríen ordenó construir un balcón a una edad avanzada, cuando disponía de un palacio de tres plantas y todos los servicios que resolvían sus necesidades en forma indefinida? La respuesta a esta pregunta tiene múltiples vértices.

En primer lugar, se debería revisar su espacio de sociabilidad y su entorno cercano, teniendo en mente las consideraciones de Didi-Huberman. El libro histórico de la intendencia fue fundamental a la hora de estudiar esas relaciones, ya que allí se inscribían las traslaciones de dominio de cada padrón, cuya consulta ofrece información acerca de los vecinos de la familia Howard-Arríen. Estos datos sobre la manzana 74, cotejados con la prensa de la época, dan cuenta de una estrecha relación de vecindad, sociabilidad y parentesco que se trasladaba a otras actividades típicas del patriciado uruguayo como, por ejemplo, ir juntos al hipódromo en las fiestas nacionales o ser invitados de honor en bailes y recepciones de la élite gobernante.

Los padrones 3.916 y 3.917 (411.046) pertenecieron a Tomas Butler; el segundo fue refundido en 1913 para la construcción posterior de la sede de Aguas Corrientes (luego Discount Bank). El 3.918, sumado al 188.572, perteneció a Carlos Balparda y luego a Ana Balparda de Butler. En el caso del 3.919, fusionado con el 3.920, que no aparece en el plano moderno, figuran como propietarias Matilde E. (de Escardó) de Platero y luego fue cedido a su hija Sofía Platero

de Idiarte Borda en 1920.<sup>23</sup> El padrón 3.930 perteneció a José Shaw; el 3.922, a Juan Pedro Lamolle, director de Puertos; el 5.174 (3.923), a Cristóbal Salvañach, hombre de negocios identificado con el Partido Nacional; y el 3.924, 3.925, 3.926 y 3.927, a Thomas Howard. El padrón 5.611 es una segregación del 3.924 realizada años después. Estos datos revelan una muestra de las familias más influyentes del período, por supuesto, no las únicas. Entre ellas se establecían relaciones políticas, de comercio, diplomáticas y de parentesco muy fuertes; entre ellas, por ejemplo, las uniones matrimoniales de los hijos de Bernarda con la familia Shaw.

Otro vértice del poliedro consiste en abordar este proyecto en clave «feminista», con los riesgos que eso supone. Observar la relación entre comitente y profesional parece un buen punto de partida. La historiadora Inés Cuadro Cawen destaca que hacia 1890 el vocablo «feminismo» ya era utilizado, aunque asociado a la idea de «emancipación» femenina. No obstante, para 1908 se «comenzaba a vincular al feminismo con un movimiento ideológico, que, además de denunciar la desigualdad entre los sexos en materia de derechos, arremetía contra la dominación de uno sobre el otro».<sup>24</sup> En ese sentido se publicaron artículos entre los que se destaca el de la maestra y periodista María Abella de Ramírez, quien, bajo el título «La mujer moderna o feminista», se refirió a la mujer inteligente que aspiraba a una posición pecuniaria que le permitiera no depender del varón.

Bernarda, autónoma en términos económicos, contrató al arquitecto Adams; esta relación contractual, en la que se intercambian saberes, ideas y deseos, puede ser leída como un anhelo de emancipación del espacio privado literal y simbólico de Bernarda. En términos de Amorós, en tanto define el espacio privado como el «espacio de las idénticas», puede afirmarse que se trata de un espacio en el que no hay nada sustantivo que repartir –ni poder, ni prestigio, ni reconocimiento– porque son las mujeres quienes se reparten allí. Es un espacio donde «las mujeres están condenadas a la indiscernibilidad, que no tiene sello propio y que no marca un diferencial, es un espacio de indiferenciación».<sup>25</sup> La autora sostiene que las mujeres en la historia son como muro de arena: entran al espacio público y salen de él sin dejar rastro, borradas sus huellas. «Con los varones creo que eso no ha ocurrido jamás. Las mujeres somos las únicas que vamos por la vida circulando o encerradas por

23. Sofía Platero de Idiarte Borda era hija de la rama Platero Escardó, hermana de María Elena, casada con Augusto Nery Salvañach, hermano de un distinguido médico que además se casó con Carmen Cuestas, hermana del presidente Juan Lindolfo (1897–1903). Goldaracena, *El libro de los linajes*, 71.

24. Cuadro Cawen, «Feminismos», 31.

25. Amorós, «Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”», 26.

el espacio de las idénticas, donde cualquier cosa es intercambiable por cualquier cosa o por nada, o se paga en especie o ni se sabe qué parámetros funcionan o dejan de funcionar».<sup>26</sup>

En ese sentido, el presente trabajo postula que la iniciativa de Bernarda de «salir» hacia la plaza constituyó una acción de independencia individual dentro de los parámetros feministas arriba mencionados. Tanto la práctica del diseño del balcón como el balcón mismo y las acciones que en él se suscitaron cuestionaron el orden preestablecido. El *bow window* funcionó como punto de reverberación, como espacio creado y ocupado en el que se interceptaron simbólicamente varias actividades sociales en ese preciso contexto en el que Bernarda fue la protagonista.

Las caras del poliedro invitan a reflexionar acerca de otros parámetros. Si Bernarda Arrién como mujer, blanca, madre y esposa se comprende dentro del mundo de lo binario es importante recalcar que ambas esferas –la de lo público y la de lo privado– no deben concebirse en forma aislada, sino que se influyen mutuamente. Al utilizar la herramienta de la perspectiva de género como manera fundamental de significar poder es interesante observar que los roles asignados a varones y a mujeres a principios del siglo xx sufrieron alguna distorsión, asociados principalmente a la paradójica relación entre las prácticas sociales controladas por la mirada del otro y la promoción de la emancipación de ciertas actividades de las mujeres en el ámbito político enmarcado en el contexto de reformas del batllismo.

Esto no supuso necesariamente poner en cuestión el sistema sexo-género. Lo cierto es que vivían en una sociedad en la que debieron someterse a un tipo de educación y a una silueta de moda, ser poseedoras de una belleza aparente y espiritual y llegar al matrimonio para entregarse a la vida en familia y a la vida religiosa bajo la expansión de la filosofía positivista, que, entre otras cosas, dio el marco científico a la diferenciación sexual.<sup>27</sup> Desde los discursos hegemónicos se apuntó al ideal de mujer-madre que garantizara el cuidado de los hijos.<sup>28</sup> Esto se imbrica en un doble juego de posiciones: dentro del hogar, donde gozaron de un verdadero poder; y bajo el paraguas de una sociedad en la que jurídicamente se encontraban subordinadas y tuteladas.<sup>29</sup> Se trata de ideas a tener en cuenta a la hora de estudiar la acción de Bernarda.

26. Amorós, «Espacio público», 30.

27. Cuadro Cawen, «Feminismos», 39.

28. Graciela Sapriza, «Mentiras y silencios: el aborto en el Uruguay del Novecientos», en *Historia de la vida privada en el Uruguay. El nacimiento de la intimidad 1870–1920*, ed. José Pedro Barrán et al. (Montevideo: Santillana, 1996), 118.

29. Peruchena, «Buena madre y virtuosa ciudadana»: 137.

## Cuerpos en movimiento

Cabe aquí una reflexión sobre la categoría *cuerpo* que apoyará el estudio de este caso. Según el sociólogo francés David Le Breton, «la existencia es, en primer término, corporal. Del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen las bases de la existencia individual y colectiva. Es el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo en el que la existencia se hace carne a través de la mirada singular de un actor. A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia, como emisor o receptor; el cuerpo produce sentido continuamente». <sup>30</sup> Acorde con el pensamiento de Bourdieu, Breton afirma que el hombre no es el producto de su cuerpo, sino que él mismo produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. Para Bourdieu, las propiedades corporales en tanto producto social «son aprehendidas a través de categorías de percepción y del sistema social de clasificación, que son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer, jerarquizándolas, las propiedades más frecuentes entre los que dominan y las más frecuentes entre los dominados». <sup>31</sup>

Los cuerpos que se analizan en este texto son varios: el de Bernarda, el del edificio general y su espacialidad, el de los cuerpos de los expertos que, al decir de Lefebvre, conforman los espacios, el de las mujeres de la élite del Novecientos, el de las mujeres al servicio de ellas, y el del cuerpo social más general que invade el espacio urbano de la plaza Zabala.

Es interesante integrar en el análisis, además de un cuerpo de piel y sangre, cuerpos de piedra en tanto se consideran cuerpos vivos y, como tales, tienen una trayectoria vital. Vale agregar lo que afirma Georges Vigarello, quien entiende que el estudio de los cuerpos y de sus actos significa considerar «una inteligencia del movimiento fuera del trayecto clásico que subordina el motor a la «idea», es estudiar de forma distinta las prácticas, es estudiar de forma distinta las maneras de hacer y de sentir. Es considerar, en definitiva, que existen unos recursos de sentido allí donde no parecía existir». <sup>32</sup> Con esta base teórica se miran los cuerpos para analizar, por ejemplo, cuáles fueron las influencias externas, las

30. David Le Breton, *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 7.

31. Pierre Bourdieu, «Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», *Materiales de sociología crítica* (Madrid: La Piqueta, 1986), 185.

32. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo* (Madrid: Taurus, 2005), 19.

normas, las reglas de convivencia tanto públicas como privadas y, en última instancia, a qué relaciones de poder estas mujeres estuvieron vinculadas y qué lugar ocuparon en ellas.

Entre esas normas se contaba el matrimonio, objetivo a seguir por las mujeres montevideanas y por sus padres, quienes elegían muchas veces a sus futuros esposos aquilatando factores que nada tenían que ver con el afecto. Asimismo, la entidad eclesiástica siguió teniendo un peso muy fuerte en la unión matrimonial, aunque sus funciones se hubieran visto disminuidas acorde con el proceso avanzado de secularización. Además, dentro de la lógica del pensamiento positivista se insistía en la función higiénica del matrimonio para la continuación de la especie.

Como regla de convivencia tanto pública como privada, se mantuvo el papel femenino de guardiana, esposa devota, junto a una figura masculina fuerte, dominante, en un vínculo en el que la obediencia de la mujer respecto del varón era lo esperado. Esta jerarquización se manifestaba también en los recorridos y espacios interiores de las viviendas. Por ejemplo, es posible pensar que los varones rara vez concurrían a la cocina o a los espacios de lavandería. En el plano se visualiza claramente que se podía pasar desde la puerta de entrada principal, por la escalera principal o la secundaria, y llegar al primer piso sin pasar por las dependencias de servicio.

El balcón, elevado del suelo unos cuatro metros, funcionó como un mirador privilegiado del espacio público de la plaza, pero también se alimentó de él. La dialéctica es casi literal, lo que hace su estudio por demás atractivo. El paseo, la caminata, supone prácticas que develan comportamientos y miradas de los vecinos. Esto además tiene que ver con lo que afirma Jacques Rancière en *El espectador emancipado*,<sup>33</sup> texto en el que aporta claves para reflexionar acerca de ese «mirar y ser mirado». Si bien aborda la cuestión desde el concepto del teatro, es posible traerla al caso de estudio para colocar a Bernarda y su palacio como los protagonistas de la obra de teatro, quienes fueron mirados por el colectivo social. Para este autor «emancipación» significa «el corrimiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo».<sup>34</sup> El espectador no observa con calma, sino que examina el espectáculo; no se contenta con la apariencia, sino que va más

33. Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010).

34. Jacques Rancière, 25.

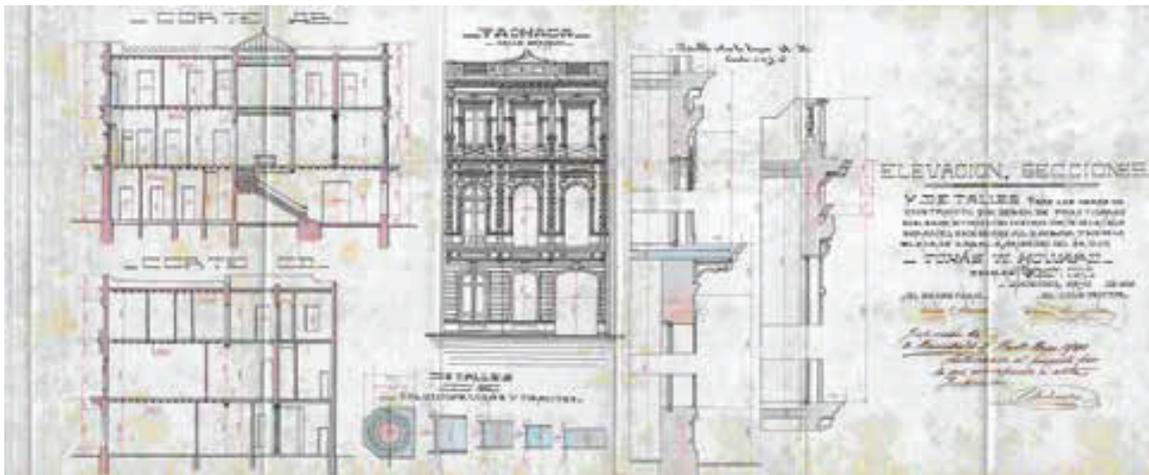


FIGURA 4. FACHADA HACIA LA CALLE SARANDÍ DEL PROYECTO DE CÉSAR BARAGIOLA. 1895.

allá. En este espacio/teatro la comunidad es participante activa y no sólo *voyeur* pasiva.

Es importante agregar que esta acción que parece individual de Bernarda es todo lo contrario: implica distancias, fronteras y caminos en los que se van midiendo, remarcando posiciones sociales y de grupos que se redefinen constantemente. La fachada no sólo actuó como borde, telón espacial de los deseos de Bernarda, sino que fue el límite del adentro y el afuera también el lugar de diálogo entre los cuerpos, interpelando posiciones, jugando con las jerarquías tanto de la plaza y los edificios adyacentes como de los habitantes y vecinos. Las tres fachadas asumieron la responsabilidad de dar la primera impresión del cuerpo, a ser revisada por los otros, aprobada. La piel del cuerpo vivo del palacete tenía que ser la más descollante, y Baragiola dio la talla: creó una fachada, parte de la escenografía del teatro, que develó su maestría como constructor en cuanto a lo que se entendía como una composición visual asociada a un estilo neoclásico con la división en tres partes, combinando con solvencia arcos escarzanos y de medio punto. El pesado almohadillado de la parte inferior contrasta, a medida que se sube la mirada, con un entablamento menos recargado de ornamentos: sólo aparecen los necesarios. Cabe destacar que este constructor era uno de los más requeridos en la época.<sup>35</sup>

35. Jorge Moreno, et al., «L'apporto italiano all'immagine urbana di Montevideo dell'edilizia civile», en *L'emigrazione italiana e la formazione dell'Uruguay* (Montevideo: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1993), 362.

## Lo que dicen los planos

Se comienza a observar desde la planta baja, el espacio destinado al servicio. El plano de Baragiola muestra que el ala hacia la calle Alzáibar fue reservada para dichas actividades, lo que permite reconstruir ese entramado relacional entre clases y géneros diferentes dentro del edificio. Las personas que realizaban actividades domésticas conformaban un grupo «generador de espacios» dentro del engranaje de la sociedad en los términos capitalistas a los que refiere Lefebvre. No obstante su posición de subordinación, decidían muchas cosas: qué comestibles comprar, a quién recomendar para trabajos de servicios fuera de la casa, entre otras cosas. Estas personas recorrían las calles en busca de productos para sus empleadores y para sí mismos; he aquí la paradoja de la libertad de movimientos: usaban el suelo en forma más libre que el grupo dominante, porque las señoras de la élite rara vez llegaban con sus paseos a las calles del bajo.

Como se aprecia en el plano, la entrada por Sarandí brindaba dos opciones de recorrido: o se iba hacia la izquierda y se subía por la escalera de mármol –según memoria descriptiva– al primer piso, donde estaban ubicados el comedor y las dependencias donde los invitados eran recibidos, o se seguía hacia atrás para conectar con el espacio donde se dejaban los carruajes, que daba hacia la plaza. Hacia la izquierda, en la primera planta, se encontraban dependencias de servicio como los dormitorios de las criadas y de los choferes. Del primer piso al segundo se subía por una escalera secundaria, usada tanto por los propietarios como por el personal, un detalle que es importante tener en cuenta al estudiar el espacio privado de Bernarda. Esta característica, relacionada con lo que postula Amorós sobre el espacio de las idénticas, abre la interrogante sobre las distintas relaciones verticales (de clase, de género y de etnia) entre la propietaria y sus empleadas mujeres. Estas prácticas subyacen a la concepción de los técnicos a la hora de proyectar el edificio. Mirar el cuerpo del programa edilicio en su totalidad invita a pensar hasta cuándo este tipo de relaciones estuvieron presentes.

Sobre la actividad de los constructores, cabe destacar varias cuestiones. Para empezar, que por decreto del 15 de noviembre de 1878, en vigor desde enero de 1879, se instituyó la obligatoriedad de contar con un permiso de construcción firmado por alguien

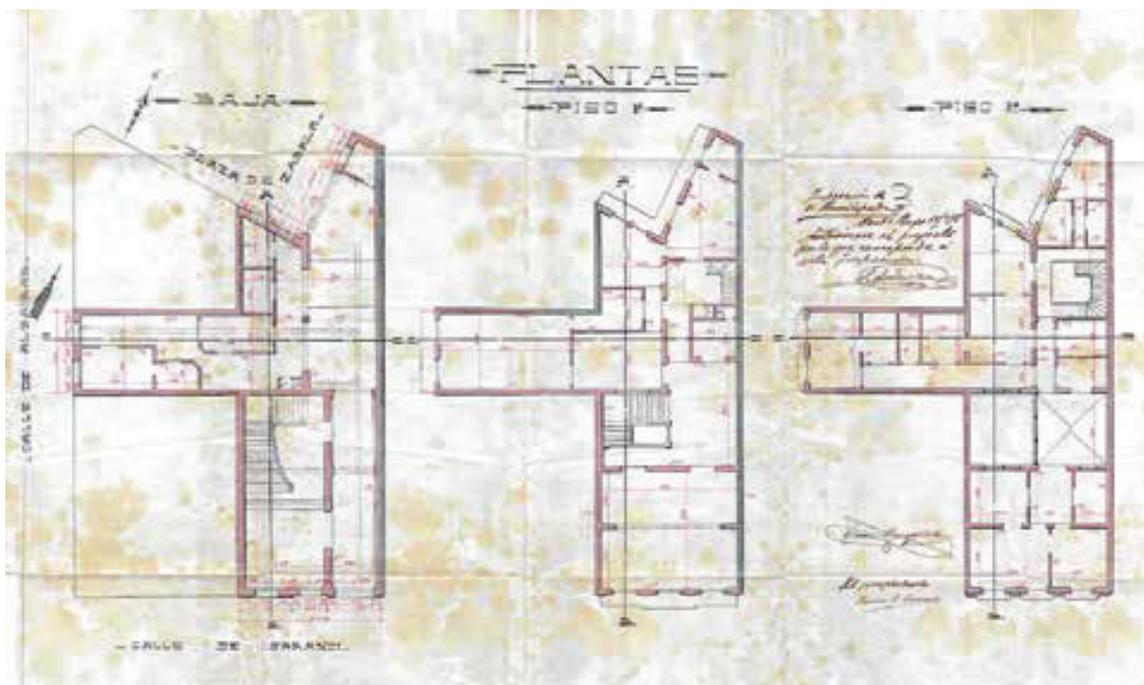
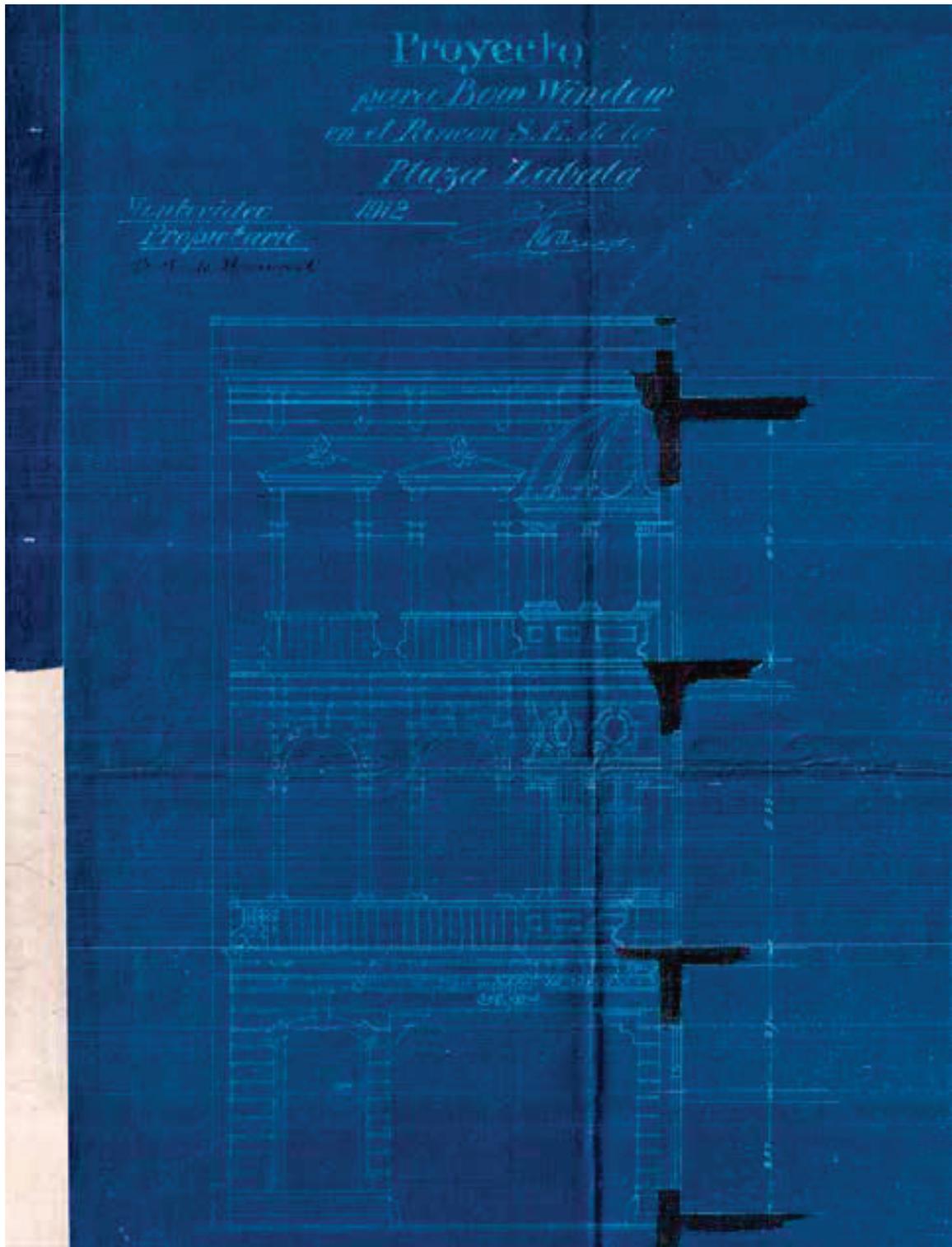


FIGURA 5. PLANTAS DEL PLANO DE BARAGIOLA DE 1895. DE IZQUIERDA A DERECHA, PLANTA BAJA, PRIMER PISO Y SEGUNDO PISO.

que poseyera un título habilitatorio y que debía ser arquitecto, ingeniero o constructor. Se debe tener en cuenta también la importancia de las fachadas para la sociedad de la época: la estadística cuantificaba lo construido en función de la extensión en metros de la fachada, es decir que lo interesante de medir en un edificio, más que su superficie, era lo que se veía desde la calle, cuestión que se relaciona con las ideas de Rancière. Entender la fachada como escenografía urbana que forma parte de un todo homogéneo es un elemento muy significativo para comprender la decisión de Bernarda. Recién en 1905 se creó la Comisión de Estética que selló la propuesta de Adams.

Esa comisión, cuyo cometido era estudiar las fachadas propuestas, estuvo integrada por personalidades representativas de la cultura nacional del momento, entre las que se destaca el legislador colorado y artista plástico Pedro Figari. Su creación remitió a una política general de embellecimiento de los espacios urbanos basada en el deseo de lograr la armonía general.<sup>36</sup> Según las arquitectas Susana Antola y Cecilia Ponte, esta intención en realidad pareció

36. Referencia: «El Arquitecto Horacio Acosta y Lara en la Dirección de Obras Municipales», *Arquitectura*, año XV, n° 140-141 (julio-agosto 1929): 148-149, publicado en *Diario Nuevo*, abril-junio 1905, en Andrés Mazzini, Elena Mazzini, y Juan Salmenton, *Cambios culturales, tipologías y tejidos urbanos. Montevideo 1907-1928* (Montevideo: Ediciones Universitarias, 2018), 282. Disponible en: [https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/mazzini\\_cambios\\_culturales\\_tipologias\\_y\\_tejidos\\_fadu.pdf](https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/mazzini_cambios_culturales_tipologias_y_tejidos_fadu.pdf)



**FIGURA 6.** DETALLE DE FACHADA DEL PLANO DE ADAMS QUE DA HACIA PLAZA ZABALA, A LA DERECHA.

tardía, dado que esta armonía ya se había obtenido mediante una especie de acuerdo tácito según el cual cada casa típica, con su fachada, formaba parte del marco unitario de la manzana y del barrio.<sup>37</sup> Según el plano del 9 de julio de 1912 del arquitecto Adams –quien firmaba como «arquitecto-constructor»–, el *bow window* sobresale aproximadamente un metro y medio en el ángulo convexo de la construcción hacia Circunvalación Durango, el valor de la construcción fue de 1.500 pesos. El 23 de julio de 1912 fue aprobado el permiso presentado por Adams «para construir un *bow window* en el edificio sito en el ángulo sudeste de la plaza Zabala n° 68»,<sup>38</sup> sellado por la División de Arquitectura dependiente de la Dirección de Obras Municipal y por la Comisión de Estética.

Las fuentes gráficas consultadas fueron los dos juegos de planos que conforman en su conjunto la imagen que muestra la definición formal del palacete en la foto.<sup>39</sup> El plano de Adams contiene el corte estructural de la reforma, y consta en la memoria que los elementos constructivos fueron de hierro doble T según cálculos y las aberturas de cedro en el primer piso, quedando el segundo piso abierto, rematado por una cúpula de madera cubierta de zinc liso. Para el sostén se hizo un armazón de vigas «sobre el cual se levantarán las paredes del *bow window* que serán de ticholos huecos asentados en mezcla reforzada con pórtland».<sup>40</sup> Llevaba la firma de la propietaria: B. A. de Howard.

El arquitecto fundió la ampliación al edificio existente, respetando en parte a su antecesor. Es interesante mencionar la opción formal utilizada por Adams. Las ventanas circulares con que remata el entablamento del primer piso rompen con la composición formal de Baragiola, pero no por eso es menos efectiva al respetar las líneas horizontales. Como afirma el arquitecto William Rey Ashfield, la historiografía se ha dedicado sobre todo a la producción italiana y francesa y no ha abordado tanto los trabajos ingleses como el de Adams, que se mantiene cercano al estilo tardorrenacentista con reminiscencias palladianas, teniendo en cuenta la influencia de Andrea Palladio en Gran Bretaña y, por lo pronto, entonces, manierista.<sup>41</sup> Adams en este ejemplo jugó con la innovación programática y tecnológica, apelando a la capacidad compositiva que le aportó la utilización de una estructura metálica. Cabe mencionar que fue también el arquitecto de la sede comercial de Taranco y Cía., ubicada en Cerrito 470, y del teatro Victoria.

37. Moreno *et al.*, 344.

38. Plano de arquitectura de *bow window*, Montevideo, julio de 1912, 1, Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU.

39. En el archivo del Centro de Documentación del IH-FADU se mantienen los planos a partir de 1906 y en el archivo del Cabildo los anteriores a esta fecha, razón por la cual los planos están separados. Es de destacar que en el libro de anotaciones de los permisos a partir de 1906, listados alfabéticamente, el nombre de Thomas Howard aparece con dos permisos entre 1908 y 1910, con los números 15.217 y 10.284, y luego aparecen seis más a nombre de Bernarda Arrién de Howard: dos corresponden al *bow window* de este estudio y los demás a direcciones ubicadas en la zona del actual barrio Pocitos. Los números son: 26.327, 27.393, 27.399, 27.400, 27.401, 27.402, 32.599 y 32.699.

40. Memoria constructiva del plano. Montevideo, 1912, IHA.

41. William Rey Ashfield, «Nueva visita a la experiencia manierista. Anticlasticismo y modernización tecnológica en la arquitectura uruguaya del siglo XIX.» *Vitruvia*, n° 4 (2018): 58.

42. Giulio Carlo Argan, *El*

En el lapso entre los dos proyectos (1895-1912) pervivieron formas eclécticas que tuvieron que ver con el gusto y con la moda de la época. Formas de estilo clásico convivieron con otras de estilo morisco. Este último tuvo que ver con un sentido de identidad asociado a la influencia del fuerte caudal de inmigrantes españoles. Esto remueve el polvo para pensar la presencia de los distintos *revivals* en el Río de la Plata.

Definido por Carlo Argan como un concepto que, a diferencia de la historia, rehúye todo juicio y niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro, de una manera casi negativa, el *revival* fue una elección que buscó incorporar los cambios de la modernización tecnológica. Estas búsquedas en el pasado fueron criticadas inmediatamente después porque en apariencia eran conservadoras. Contrariamente a esa idea, estos estilos se presentaron como antitradicionalistas.<sup>42</sup> Más aún: formaron parte de un tándem de los elegidos asociados al nuevo gusto en la sociedad burguesa, que, como afirma Rey Ashfield, también impregnaron el ambiente de lo privado de la élite uruguaya mediante el encuentro de elementos cotidianos con formas árabes y chinescas en los interiores de los palacetes burgueses de fines del siglo XIX.

Estos datos estimulan a repensar las elecciones formales eclécticas y a revisar la idea de que la asimilación de un proyecto con estas características formales funcionaba, como afirma el autor, «como de retaguardia ajena a las preocupaciones de la modernización tecnológica y económica».<sup>43</sup> El balcón de Bernarda no escapó a esta experiencia manierista y, por lo tanto, fue innovador.

## Reflexión final

Varias reflexiones surgen para dar cierre a este artículo. Por un lado, cabe pensar que es posible la idea de emancipación de las mujeres de las élites enmarcada en un estudio de caso como el del balcón de Bernarda. Sin duda, se trata de una fuente valiosa para emprender el camino de búsqueda de respuestas a las preguntas realizadas desde una perspectiva de género. Al ser cruzados los datos de las distintas fuentes develaron, en parte, cómo eran las relaciones de poder y las posiciones de las mujeres en el Montevideo del Novecientos. Se ha

*pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 8.

<sup>43</sup> Rey Ashfield, «Nueva visita», 67.

intentado adelantar la hipótesis de que una mujer de élite podía desmarcarse de sus actividades y colocarse en una posición de borde, de frontera y de transgresión sin perder su lugar contextual en la sociedad montevideana. El diseño y la práctica de la construcción de este balcón dan pistas acerca de un cuestionamiento del orden establecido y demuestran el claro propósito de Bernarda de colocarse en un lugar de jerarquía, que ofició como un acto de emancipación individual dentro de los parámetros feministas definidos en este trabajo. Quedan preguntas con respuestas abiertas cuando se piensa sobre las relaciones de poder entre varones y mujeres de la época, ya que esta acción fue promovida por una viuda. No obstante, este trabajo sostiene que el *bow window* fue una arquitectura con claves feministas claras desde su proceso de realización, los actores involucrados y el resultado material en el edificio mencionado.

Por otra parte, si el espacio público es el reservado a los varones y el privado el que corresponde a las mujeres, el balcón amplió ese espacio reservado al ámbito femenino. No obstante, entre ambos se genera un espacio intersticial que no pertenece ni a uno ni a otro. Este proyecto puede ser estudiado como espejo de lo que sucedía –y sucede– en la vida misma al observar las filtraciones de esos «dos mundos» respecto de las actividades y las conductas asociadas a un cuerpo, a un sexo o al género, ya que develaron una realidad más compleja.

En otro orden, cabe agregar que las elecciones de los arquitectos mencionados demostraron una variante que va desde 1895 a 1912 sobre los gustos arquitectónicos que se vieron plasmados en la ciudad de Montevideo, que se relaciona con el cambio sociopolítico medular en el tramo, reflejado en la elección de formas y estilos que se entendió que representaban mejor el gusto de las personas de entonces. Este es un punto que vale la pena recalcar porque, a excepción de los trabajos de Rey Ashfield, se notó un abordaje magro en la historiografía de la arquitectura de este período en las claves mencionadas, y que coincide con el período más fecundo de John Adams. Se trata de una paradoja, si se tiene en cuenta que fue el arquitecto con más incidencia en la zona circundante a la plaza Zabala.

Por todo lo expuesto, este estudio demuestra el gran abanico de información que puede ofrecer el abordaje desde una mirada atenta de los planos de arquitectura, y que cuando se agudiza la vista es posible responder profundas preguntas de investigación.

## Fuente de las imágenes

1. Centro de Fotografía de Montevideo. Foto n° 0117FMHB.
2. Centro de Fotografía de Montevideo. Foto n° 02873FMHGE.
3. Libro histórico de la Intendencia de Montevideo. <https://intgis.montevideo.gub.uy/sit/data/pdf/90.pdf>.
4. Archivo Histórico del Cabildo. Ubicación: Carpeta 229/D5.
5. Archivo Histórico del Cabildo. Ubicación: Carpeta 229/D5.
6. Archivo del Centro de Documentación del IH-FADU. Permiso de Construcción n° 32.599.