

VITRUVIA

REVISTA DEL IH / FADU / UDELAR
AÑO 10 / NÚMERO 09 / MARZO DE 2024

9

9

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



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

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

VITRUVIA

AÑO 10 - NÚMERO 9 - MARZO DE 2024
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IH - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2024, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

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

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Laura Alonso / Martín Cobas /

Tatiana Rimbaud / Elina Rodríguez

EVALUADORES

Carlos Baldoira, Adriana Collado, Santiago Delgado, Eleonora Leicht, Andrés Mazzini,
Mercedes Medina, Mary Méndez, Diego Morera, Emilio Nisivoccia, Jorge Nudelman,
Gabriel Peluffo Linari, William Rey Ashfield, Lucía Rodríguez Arrillaga, Carola Romay,
Marcelo Roux, Claudia Shmidt, Natalia Stalla, Florencia Thul, Jorge Tuset

CORRECCIÓN

Rosanna Peveroni

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos y Lucía Stagnaro

APOYO ADMINISTRATIVO

Lucía Saibene

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

Croquis y acuarelas del Arq. Ernesto Puppo. Archivo del Centro
de Documentación e Información del Instituto de Historia

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 Articardi, Daniel Bergara,

Lucía Bogliaccini, Mercedes Medina, Ana Vallarino

ORDEN ESTUDIANTIL

Mailén Dávila, Andrea García, Valentina Hernández

ORDEN EGRESADOS

Mercedes Espasandín, Sonia Prieto, Guillermo Rey

INSTITUTO DE HISTORIA (IH)

COMISIÓN DIRECTIVA

Laura Alemán, Martín Cobas, Denize Entz,

Magdalena Peña, Magdalena Sprechmann,

Alicia Torres

INTEGRANTES DEL IH

PROFESORES TITULARES

Laura Alemán, Diego Capandeguy, Martín

Cobas, Jorge Nudelman, William Rey

PROFESORES AGREGADOS

Laura Cesio, Mónica Farkas, Santiago Medero,

Mary Méndez, Emilio Nisivoccia, Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Gonzalo Bustillo, Paula

Durán, Alejandro Ferraz-Leite, Mauricio

García, Carolina Tobler, Alicia Torres

ASISTENTES

Mariana Alberti, Laura Alonso, Sabina Arigón,

Magela Bielli, Pablo Canèn, Martín Fernández,

Paula Gatti, Miriam Hojman, Christian Kutscher,

Álvaro Marques, Washington Morales, Tatiana

Rimbaud, Andrea Sellanes, Jorge Sierra, Magdalena

Sprechmann, Mauricio Sterla, Horacio Todeschini

AYUDANTES

Virginia Cavallaro, Soledad Cebey, Betiana

Cuadra, Bruno D'Abbisogno, Alberto de Austria,

Victoria Díaz, Daniela Fernández, Magdalena

Fernández, Lucía Martinotti, Juan Montans,

Pablo Muñoz, Daniela Olivares, Nadia Ostraujov,

Fabiana Oteiza, Lorena Patiño, Magdalena

Peña, Elina Rodríguez, Marcelo Roux, María

Clara Sala, Martín Tarallo, Eliana Torterolo

PASANTES

Romina Martínez, Agustín Pino

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

LAURA CESIO

17



DIEN DIEN: SENTIR AL OTRO Y LAS SELVAS AGROECOLÓGICAS DE LAS CIVILIZACIONES AMAZÓNICAS

Un proyecto de Estudio A0 y Manuela Omari Ima (Omere) para la exposición *Dangerous Liaisons* de la 18.^a Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia, El Laboratorio del Futuro

ANA MARÍA DURÁN CALISTO

37



EJÉRCITO, TERRITORIO Y ARQUITECTURA

La experiencia de Alfredo Campos como militar y arquitecto, 1904-1923

SANTIAGO MEDERO

65



HACIA UNA CARTOGRAFÍA HISTÓRICA DE LOS PUEBLOS DE ORIGEN AFRO EN URUGUAY

AMPARO FERNÁNDEZ GUERRA, NICOLÁS DUFFAU,
MARÍA FERNANDA MORALES CABALLERO

87



EILEEN GRAY, UNA CASA BAJO EL SOL

Una novela gráfica sobre arquitectura y feminismo

ALEJANDRO FOLGA

109

DOSSIER

El herbario de Monsieur Carré.

De la naturaleza al paisaje

ALICIA TORRES CORRAL

159

RESEÑAS

Relaciones entre España y Estados Unidos en referencia a América Latina (1890–1931). Implicaciones y manifestaciones del hispanismo y el panamericanismo en las exposiciones internacionales coetáneas.

AMPARO GRACIANI

Bajo tierra. Cartografía incompleta de revistas subterráneas y fanzines en el Uruguay de la posdictadura.

HORACIO TODESCHINI

La revolució de l'habitatge a les perifèries obreres i populars. Nou barris 1939–1980.

PABLO CANÉN

Una vida; dos (o más) cuerpos

MARTÍN COBAS

PRÓLOGO

Los otros, las otras (y también Carré)

Conectar los distintos contenidos de *Vitruvia 9*, encontrar una línea, o varias, como un punto de partida posible para su presentación, no es un ejercicio forzado de abducción sino reconocer en ella un instrumento capaz de ser espejo de su tiempo. A través de su lectura, el verbo *vindicar* aparece como sugerente de un enlace posible: defender, especialmente por escrito, a quien se halla injustamente notado.

Pero ¿qué se vindica?

Cuatro artículos articulan un repertorio temático diverso que, *a priori*, no parece tener factores comunes. Por un lado, usando el cómic en su capacidad retórica para la generación de discursos críticos y divulgación de arquitectura, Alejandro Folga presenta un extenso estado del arte de los estudios sobre el tema y toma como caso la novela gráfica *Eileen Gray: una casa bajo el sol*. El análisis pone en juego el discurso, centrado en la casa de Gray y el episodio con Le Corbusier, entendido como mirada alternativa que busca exponer los aportes de las mujeres en el diseño y la arquitectura, con las «delicadas y sensibles» imágenes que, a través de una cuidada expresión y uso del color, operan como sugerentes vehículos de comunicación de un drama humano. El equilibrio logrado, según Folga, apela a un activismo feminista que no peca de fundamentalismo y de esa manera se establece como estrategia cultural que hace emerger y reivindica trayectorias que han permanecido ocultas.

Desde un registro similar pero con un objeto de estudio diferente, Amparo Fernández, Nicolás Duffau y María Morales exponen una cartografía histórica de los pueblos de origen afro en Uruguay a partir de un minucioso relevamiento y análisis documental de los llamados «pueblos de negros» que ocuparon el espacio social y el territorio desde el siglo XIX hasta entrado el siglo XX. En el texto se busca deconstruir el relato predominante e identitario de una nación blanca y evidenciar que existieron minorías que crearon tradiciones y prácticas, dejaron huellas en la conformación urbana y territorial y tuvieron una importante presencia en el trabajo rural. El cuestionamiento a los dispositivos históricos, geográficos y cartográficos hegemónicos, que dejan de lado la existencia de sujetos subalternos en pos de una narración que tiene como protagonista al «gaucho blanco», contribuye a una mirada amplia, diversa e integradora del pasado que advierte sobre una población que actualmente constituye el 9% del país y se encuentra en permanente riesgo de segregación socioterritorial.

Por su parte, Santiago Medero, a partir del estudio de la experiencia de Alfredo Campos en la guerra de 1904 y su actuación como arquitecto y director de la oficina de construcciones militares, establece una serie de relaciones entre ejército, territorio, arquitectura y Estado en las primeras décadas del siglo XX en Uruguay. La reflexión, guiada por memorias e informes técnicos de Campos, gráficos y las propias obras de arquitectura, está permanentemente atravesada por dos dimensiones: la estética y la utilitaria. Ambas confluyen en la arquitectura como disciplina pero también estaban presentes en la faceta territorial y constructiva de la modernización del ejército que tuvo lugar luego de la guerra civil. El artículo expone un Campos crítico de los mandos del ejército, de los gauchos, de los caudillos, de la arquitectura militar. En cambio, reivindicaba, defendía, al técnico-profesional, en este caso, el «sujeto relegado» capaz de transformar el ejército, la disciplina arquitectónica y el Estado al mismo tiempo.

Ana María Durán Calisto, articulista invitada, desarrolla la experiencia para la exposición *Dangerous Liaisons* de la decimotava Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia, realizada por Estudio Ao y Manuela Omari Ima. Con el fin de evidenciar las pasadas constelaciones entrelazadas de urbanismos agroecológicos de la cuenca del río Amazonas y las tradiciones aún vivas de la

planificación espacial, la instalación tomó la idea de suspensión, como rasgo característico de lo arquitectónico en esos territorios, para crear un espacio comunal. Tejer y suspender hamacas colectivas e interconectadas, realizadas a partir del trabajo conjunto de estudiantes de Yale y las artistas-tejedoras waorani, permitiría poner en la escena mundial el concepto *Dien Dien*, sentir a la otra persona, haciendo hablar a los trópicos en el Arsenal de Venecia a través de «tejidos que mantienen y entrelazan cuerpos, comunidades, ecosistemas y cosmologías».

Por otra parte, el dossier, mediante el análisis del herbario realizado por un joven Joseph Carré en su Francia natal, despliega una faceta poco conocida del maestro antes de ser maestro. Alicia Torres recompone una línea invisible que enlaza Francia con Uruguay, la afición de un adolescente por la botánica con el pensamiento maduro de un profesor en relación con la importancia de la observación de la naturaleza y el paisaje en la formación de los estudiantes de arquitectura. Aprender a ver bien lo que se mira contribuía a saber interpretar lo otro, la belleza de la naturaleza y sus estructuras, para adaptarlo a un fin, componer en el espacio del paisaje.

Finalmente, *Vitruvia* se cierra con cuatro reseñas bibliográficas. Horacio Todeschini señala que *Bajo tierra. Cartografía incompleta de revistas subte y fanzines en el Uruguay de la posdictadura* es producto de una investigación que explora en expresiones juveniles de resistencia, experiencias sociales y artísticas experimentales a través de publicaciones surgidas entre 1986 y 1990 que se distanciaban de las formas hegemónicas de edición y circulación. La autopercepción de generación ausente permeó en las revistas subte que fueron utilizadas como vehículo de expresión del inconformismo y como espacios de libertad donde reivindicar la otredad.

Por otro lado, Pablo Canén advierte que *La revolució de l'habitatge a les perifèries obreres i populars. Nou Barris 1939-1980* propone una genealogía que hace confluir aspectos institucionales, cambios políticos y de planes urbanos en torno a la ejecución concreta de cientos de viviendas en periferias obreras que consolidaron atributos de urbanidad. El trabajo trasciende el caso concreto para aportar una metodología que permite entender cómo se tejen las relaciones sociales de una comunidad en un marco físico determinado y cómo se influyen mutuamente. Al mismo tiempo, tiene un enorme potencial para pensar políticas públicas destinadas a superar el

déficit habitacional que aún hoy tienen poblaciones conformadas por migrantes y obreros no cualificados.

En un sentido similar, Amparo Graciani hace un recorrido por el texto *España, Estados Unidos y Latinoamérica. Un triángulo (des) amoroso a través de las exposiciones universales del cambio de siglo*, indicando que se centra en la dialéctica entre el hispanoamericanismo español y el panamericanismo estadounidense que, entre 1890 y 1931, impactaron sobre América Latina. Una suerte de imperialismo informal en el que subyacían, ante todo, los intereses comerciales.

Mientras tanto, Martín Cobas desmenuza *Metamorphoses*, donde Emanuele Coccia plantea una herramienta crítica para concebir y operar en el mundo desde una filosofía vegetal, entendiendo la vida en el planeta como un flujo vital continuo. En ese devenir metamórfico «el otro» (natural o cultural) nunca es «el otro» porque ya está implicado en el devenir. Argumento, advierte Cobas, en favor de una «ecología de los otros».

Entonces, ¿cuál es la relación entre los pueblos afro del Uruguay decimonónico, el militar-arquitecto Campos, la historia sobre la casa *E.1027* de Eileen Gray, el Nou Barris de la Cataluña franquista y las revistas subte del Uruguay posdictadura? ¿Qué une al herbario de Carré, las selvas agroecológicas de las civilizaciones amazónicas y la *Metamorphoses* de Coccia?

Una mirada atenta a este número de *Vitruvia* permitirá contestar o cuestionar estas interrogantes, pero lo que parece claro es que, a través de una temporalidad con saltos al pasado y al futuro, la revista le toma el pulso al momento histórico en el que se inscribe. Lo que se vindica no son obviedades: género, racialidad, subalternidad, comunidades, vivienda, territorio, ecosistema. La invisibilidad, la exclusión y el imperialismo determinan resistencia y estrategias culturales para construir una agenda de derechos. Estamos ante un cambio producido a lo largo de mucho tiempo que cataliza en la contemporaneidad como conquistas y nuevas concepciones del otro, de los otros y las otras. Porque, siguiendo a Coccia, al principio éramos todos el mismo ser vivo, compartíamos el mismo cuerpo y la misma experiencia.

LAURA CESIO



artículos



**DIEN DIEN: SENTIR AL OTRO
Y LAS SELVAS AGROECOLÓGICAS DE
LAS CIVILIZACIONES AMAZÓNICAS**

Un proyecto de Estudio A0
y Manuela Omari Ima (Omere)
para la exposición *Dangerous
Liaisons* de la 18.^a Bienal
Internacional de Arquitectura de
Venecia, El Laboratorio del Futuro

ANA MARÍA DURÁN CALISTO

CRÉDITOS / Diseño espacial

Estudio A0: Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai y Nicolás Vivas

COMPONENTE 1

DOSEL CON REDES DE CHAMBIRA

Artistas tejedoras

Borita Boyotai, Ruth Huamoni, Bebanca Ima, Game Ima, Guiwe Ima, Omenkiri Ima, Omeña Ima, Quemea Ima, Yero Ima, Patricia Irumenga, Cabe Nongui, Carolina Nongui, Ene Omaca, Wetora Omene y Ene Omene

Documentación del proceso de tejido

Manuela Omari Ima, Romelia Papue, Carolina Zambrano y Rebecca Commissaris

COMPONENTE 2

DIBUJOS BORDADOS

Seminario de investigación

Constelaciones agroecológicas y urbanas de la Amazonia precolombina, semestre de primavera septentrional 2023, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Yale

Impartido por Ana María Durán Calisto con la asistencia de Juan Marcos Guareschi

Estudiantes

Ana Batlle Cabral, Nicole de Araújo, Youssef Denial, Nabil Haque, Olly Hoy, Fuad Khazam, Sarah Kim, Haorong Lee, Verónica Nicholson, Smaranda Rusinaru, Cole Summersell y Matthew Wilde

Un agradecimiento especial a nuestra decana, la arquitecta Deborah Berke, quien apoyó generosamente esta colaboración. También nos gustaría agradecer a Simon Queensborough, director del Instituto de Investigación Tropical de la Universidad de Yale, por el financiamiento que nos permitió ir a Venecia.

Artistas bordadores

Boyotai, Juanita Enqueri, Joel Gaba, Rosita Hernán, Bebanca Ima, Manuela Omari Ima, Omeña Ima, Sandra Ima, Epanai Imunda, Diego Irumenga, Byron Nihua, Ana Omaca, Ene Omaca, Fermín Omene, Laurina Omene, Sheila Omene, Cecilia Padilla, Romelia Papue Mayancha, Sandra Wachapa

Documentación del proceso de bordado

Manuela Omari Ima, Carolina Zambrano, Romelia Papue, Brunno Douat y Rebecca Commissaris

COMPONENTE 3

PAISAJE SONORO

Artistas

Ricardo Mayancha, Fabiano Kueva, Manuwi C. Tokai y Brunno Douat



FIGURA 1. MANUELA OMARI IMA (IZQUIERDA) Y ARTISTAS DE LA COMUNIDAD WAORANI DE TIWINO (DERECHA).

Nuestra relación con la 18.^a Bienal de Arquitectura de Venecia comenzó con una conferencia. La curadora de la decimoctava edición de la bienal, Lesley Lokko, y la autora de este texto habían sido invitadas por la *Bauhaus der Erde*, la Bauhaus de la Tierra, a presentar su trabajo en la Pontificia Academia de las Ciencias de Roma. A Lesley le encantó la historia de los antiguos sistemas urbano-agroecológicos que los arqueólogos vienen describiendo, analizando e interpretando para la Amazonia sudamericana desde que Julio C. Tello, el famoso arqueólogo quechua y peruano, afirmara que las raíces de la iconografía de Chavín de Huantar se encuentran en la Amazonia. Lesley nos invitó a participar con una propuesta que ilustrara los rasgos pluridisciplinarios y activistas de nuestro ejercicio arquitectónico, dentro de un marco conceptual que se inscribiera dentro de los retos entrelazados que suponen la decarbonización y la decolonización. Nuestra propuesta conceptual fue una versión breve de la siguiente.

La mayor ironía de la ola neocolonial de extracción en la geografía que llegó a ser conocida como El Dorado durante la conquista española de la hoy llamada América es que la prospección de oro y otros metales con *LIDAR* (*Light Detection and Ranging*) en el siglo XXI ha sacado a la superficie, en sus excavaciones radiantes de nubes y bosques, no solo vastos depósitos minerales, sino también megaciudades regionales, cuyos susurros digitales hablan con

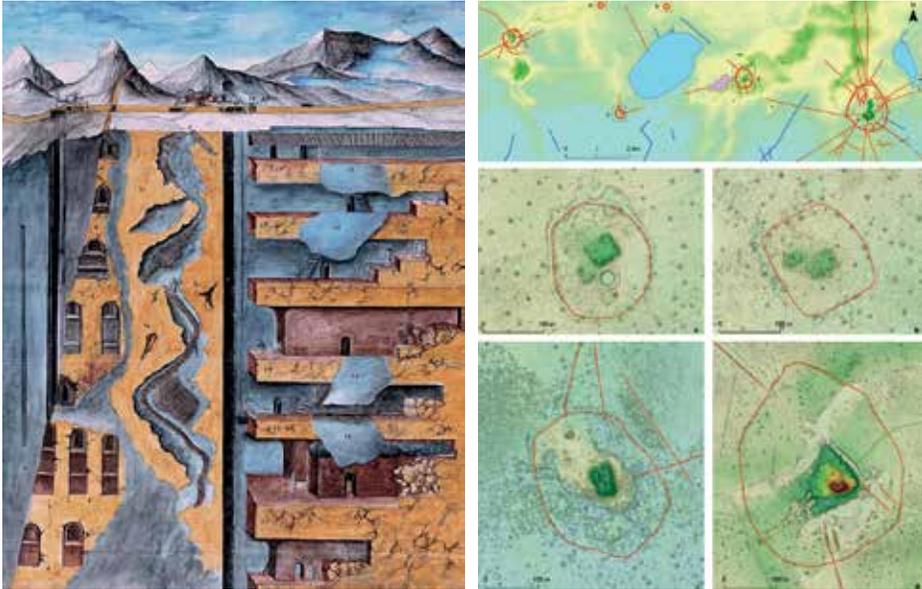


FIGURA 2. IZQUIERDA: EL MODELO COLONIAL: EXTRAER Y EXPORTAR. DERECHA: LA CIUDAD TERRITORIAL DE LOS CASARABE: INTERCONECTAR E INVERTIR COLECTIVAMENTE EN UN SISTEMA DE HÁBITATS AUTÓNOMOS E INTERDEPENDIENTES.

contundencia de las civilizaciones que fueron engendradas por los pueblos y las nacionalidades de la cuenca del río Amazonas y sus afluentes durante unos cinco milenios. La tierra de los salvajes, de los caníbales, de las amazonas, retratada por la conquista europea a través de seres míticos griegos y monstruos legendarios medievales; la *terra incognita* de los navegantes europeos y la *terra nullius* de las bulas papales destinadas a legitimar la invasión y el despojo; la tierra sin historia del naturalista brasileño Euclides da Cunha; el bosque prístino del buen salvaje de la Ilustración de Jean-Jacques Rousseau, es ahora retratada por la teledetección como la tierra de constelaciones entrelazadas de urbanismos agroecológicos que exigen un nombre, una deliberación ontológica: las civilizaciones de tradición oral (¿y tradiciones escritas aún por reconocerse?), jerárquicas pero igualitarias (¿sociedades complejas?, ¿cacicazgos?, ¿ciudades estado?), policéntricas pero centralizadas, abiertas pero cerradas, interconectadas pero autónomas, rurales pero urbanas,

están por ilustrarse, no como urbanismos exóticos que deben incluirse marginalmente en los libros de texto de historia, sino como ejemplos brillantes y pragmáticos de ecología urbana que pueden abrirnos el camino hacia una reconciliación de la ciudad con la agricultura, entendida como agroecología, y con el medioambiente.

Estas redes socioambientales altamente interconectadas, su *Sumak Kawsay* (buen vivir) comunitario, fueron completamente rasgadas por la conquista y colonización de las Américas. Los expertos en demografía histórica estiman que entre el 90% y el 95% de la población total que habitaba el hemisferio occidental sucumbió al sarampión y otros virus o bacterias (viruela, tifoidea, influenza, paperas, rubéola, fiebre amarilla, malaria...) que fueron introducidos, intencionalmente o no, por los europeos a partir del siglo xvi. La Amazonia no fue la excepción. En un sistema de intercambios e interconexiones, las enfermedades llegaban a donde no podían ingresar las expediciones de conquista europea. A esto hay que añadir las guerras civiles, las guerras de conquista, la esclavitud y la explotación laboral (mitas, obrajes). Los amazónicos eligieron aislarse (la desconexión en lugar de la interconexión se volvió imperativa), esconderse y buscar refugio en lo profundo del bosque, lejos de los nodos de conquista y de las «fronteras» de expropiación que avanzaban desde los Andes y las costas atlánticas hacia el interior. Con el tiempo se sumarían a ellos los esclavos que lograban huir para internarse en los grandes bosques tropicales y mezclarse con los indígenas (no siempre fueron pacíficos estos encuentros, pero, en general, eran más simbióticos que conflictivos). La Amazonia descrita por la etnografía de los siglos xix y xx no es isométrica, como lo señala el arqueólogo Michael Heckenberger, con su pasado anterior a la conquista. Sería un error proyectar el pasado arqueológico desde el presente etnográfico. Las grandes redes fueron despobladas, desarticuladas, encogidas por un sistema de organización territorial que, desde el virrey Francisco de Toledo y los jesuitas, reducía y concentraba a poblaciones dispersas en núcleos parroquiales o urbanos que facilitaban el control de los pobladores, de su tiempo y trabajo, así como el cobro de tributos y la evangelización. Las sociedades de cazadores recolectores o de horticultores trashumantes descritas por la etnografía moderna amazónica suponen una versión reducida y fugitiva de los gloriosos sistemas de organización heterárquicos o jerárquicos, siempre policéntricos, de las ciudades forestales y dendríticas que está dibujando la arqueología.

Primera propuesta

Dibujos de ciudades ancestrales y un espacio comunal delimitado por hamacas

«All five hammocks in that particular hut were tied to the hut's central post, so he would have to retire simultaneously with at least one other member of the family, otherwise his loaded hammock would pull down the post and the hut with it.»

Petru Popescu, The Encounter: Amazon Beaming

En las primeras etapas de la propuesta de diseño, decidimos llevar a Venecia lo que su público menos espera respecto de la Amazonia: interpretaciones de las huellas de sus grandes y antiguas ciudades regionales. Se me ocurrió que podría desarrollar con mis estudiantes de arquitectura una serie de dibujos de las diez civilizaciones y sociedades complejas que estudiaríamos en el contexto de un seminario de investigación. Grandes dibujos con textos explicativos podrían poblar las paredes del espacio que le había sido asignado a Estudio Ao en el Arsenal y una serie de hamacas podrían acompañarlos, generando un espacio central, comunal: cada hamaca, el pétalo de una flor en el plano. Un rasgo característico de lo arquitectónico en la Amazonia es que privilegia la suspensión por sobre la compresión. Los pueblos y las naciones originarias de la región alcanzaron una maestría ejemplar en las artes del tejido, y suelen colgar utensilios y redes de colección o de pesca de los muros tejidos de sus casas comunales. La palabra *hamaca* proviene del taíno (lengua arahuaca) y se le han asignado diferentes significados: red de pesca, textil o tejido, árbol...

Visitamos a Manuela Omari Ima y Romelia Papue Mayanacha en Omere, una magnífica tienda de artesanías bellamente diseñadas y elaboradas, ubicada en Shell Mera, un pequeño pueblo decantado de la prospección petrolera en la provincia de Pastaza, en la ceja de montaña oriental de los Andes ecuatorianos. Tierra tradicional de los kichwa runa y de los shuar, su capital, Puyo, se ha convertido en uno de los nodos más importantes de la política de la resistencia indígena en el país. Habíamos colaborado



FIGURA 3. HAMACA WAORANI.

anteriormente con Omere y las talentosas artistas de las comunas de Tiwino y Tepapare, cuyas manos tejieron con chambira cruda una hermosa cortina para un proyecto de diseño de interiores que terminamos de proyectar pocos meses antes de que se desatara la pandemia. Intento ahora, en la medida de lo posible, colaborar con emprendimientos de base comunitaria, particularmente aquellos liderados por mujeres, consciente de que toda decisión arquitectónica es ecológica, política y económica.

Necesitábamos varias hamacas para la bienal si queríamos explorar la posibilidad de crear un espacio comunal. Además, nos interesaba celebrar el concepto de interdependencia. ¿Cómo podríamos colocar las hamacas de manera que el movimiento de una afectara la condición de todas las demás? Cuando le preguntamos a Manu Omari Ima si las hamacas se podían tejer de manera que todas se bambolearan al unísono, nos dijo: «¡Eso es *Dien Dien!*!». Cuando los waorani necesitan sentir el cuerpo de otra persona, suspenden sus hamacas formando una X. Esto les permite sentir a un niño, o a un familiar que está enfermo. «*Dien Dien* es sentir a la otra persona», nos explicó. Habíamos encontrado el nombre perfecto para la instalación y una forma sencilla de lograr el objetivo propuesto.

Sin embargo, surgió una duda: si compráramos una docena de hamacas para colgarlas formando un círculo en la bienal, de

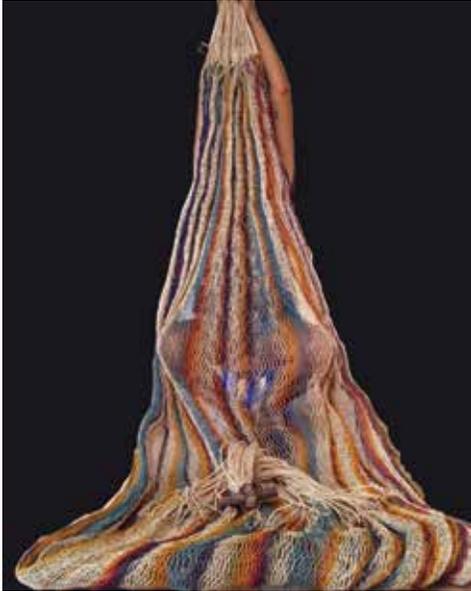


FIGURA 4. LOS WAORANI TEJEN COLORIDAS HAMACAS CON CHAMBIRA, UNA FIBRA NATURAL PROCEDENTE DE UNA PALMA.

manera que los asistentes pudieran congregarse a la vez que observasen los dibujos de las ciudades ancestrales de la Amazonia, ¿no incurriríamos en una crisis de autoría? ¿Sería «nuestra» la instalación? Además, para las mujeres de las comunas de Tiwino y Tepapare, que soportan la enorme presión que ejerce el avance de la frontera petrolera, tejer es mucho más que un simple acto de entrelazar o anudar hilos. Es un ritual, un canto, un acto de resistencia. Tejer es una alternativa al empleo que te ofrece quien está destruyendo tu territorio, tu vida, el futuro de tus hijos. ¿Era posible contribuir a la resistencia waorani desde las galerías de la Bienal de Venecia?

Decidimos que no bastaba con comprar un puñado de hamacas. Era imperativo, en un ejercicio de justicia académica (nuestras instituciones de investigación y educación también han sido sumamente extractivistas del conocimiento y la creatividad de los «otros»), cocrear, coproducir y codesarrollar un proyecto. Elegimos hacer una *minga/minka* con las increíblemente talentosas artistas-tejedoras

waorani de las comunas de Tiwino y Tepapare en lugar de simplemente encargarles unos diseños. A la minga se la describe como un sistema de «trabajo colectivo». Es mucho más que trabajo. Es la alegría y el ritual de hacer, de crear, de generar diferentes manifestaciones del Gran Espíritu de la Vida, juntos, en unidad, en el entretejido de energías, individuos, culturas e instituciones. El mecanismo vital para la cocreación y coproducción en América Latina está bien establecido desde hace milenios.

Cuando recibimos el plano del espacio que nos había sido asignado en la bienal, comenzamos a pensar cómo ocuparlo de manera que se convirtiera en un aliado de los elementos que comenzaban a insinuarse como nucleares en la pieza. Se nos había asignado un área en forma de L demarcada por una esquina.

Segunda propuesta

¿Cómo pueden los trópicos «hablar, dibujar y escribir» un nuevo futuro? Tejiendo, entretejiendo, restaurando y sanando los tejidos desgarrados por la hegemonía y las falsas dicotomías; los tejidos que mantienen y entrelazan cuerpos, comunidades, ecosistemas y cosmologías. En este espíritu de interdependencia, que incluye a los ancestros y otras energías intangibles del ser —humanas, no humanas, animadas-inanimadas, visibles-invisibles—, propusimos tejer y suspender una «hamaca» colectiva e interconectada: un dosel de luz y color, un río, un bosque de redes de pesca amplificadas. Cada red está hecha de un solo hilo tejido por una sola mujer. Cada patrón de hamaca es un canto, un poema. Cada red es única e irreproducible, un territorio y un cuerpo, un útero, una placenta, un canal que restablece nuestra relación con el útero maltratado de la Madre Tierra, fuente de toda vida. Jamás imaginamos el efecto. Mirar las redes de abajo, recostada sobre el pavimento del Arsenal, fue sumergirme en un cosmos fluvial, en un estallido de colores que me transportó al nudo original, al Ombligo. La luz se filtraba a través del cedazo de colores y las grandes sombras me engullían en una galaxia invertida.

Dosel con quince grandes redes de pescar

Cuando estuvimos en Omere habíamos notado que las waorani tejen bellísimas redes de pescar. Eran pequeñas. Nos preguntamos si podrían ampliarse a seis o siete veces su tamaño. Manu Omari respondió que nunca habían tejido redes tan grandes como hamacas, pero que podían intentarlo. Su madre tejió un prototipo. ¡Era posible! El siguiente reto sería verificar si el junco que generalmente se utiliza para estructurar el anillo de la red podría cosecharse en largos suficientes, y hasta qué punto se lo podría plegar sin que se quebrara. Nuestro objetivo era que todos los materiales de la obra fuesen de la selva, pero tuvimos que diseñar un anillo con tubos de metal para ofrecer a las redes una estructura que pudiese tensionarlas: el junco se quebraba o, formando una elipse menor, encogía a las grandes redes y no era posible apreciar sus magníficos patrones. Utilizando tubos de metal ligeros, Nicolás Vivas desarrolló una serie de anillos que pudiesen empalmarse y transportarse por avión.

Dibujos bordados

Doce estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Yale analizaron en detalle diez constelaciones urbano-agroecológicas e interconectadas de la historia amazónica. Basándose en su conocimiento de la literatura arqueológica, etnohistórica, ambiental y demás, dibujaron la constelación de su elección. Estos dibujos fueron compartidos con las tejedoras waorani y complementados con una breve conferencia impartida en Puyo sobre el tema. Cada artista waorani tuvo la libertad de interpretar los dibujos realizados por los estudiantes desde su propia perspectiva cultural, territorial e individual.

Este giro de visión produjo una renovación completa de la propuesta. Por un lado, la última palabra en términos de representación e interpretación de los urbanismos amazónicos la tendrían las mujeres waorani. En el mundo ideal habría que invitar a varios pueblos y nacionalidades originarios que habitan distintas regiones relacionadas con las civilizaciones o sociedades complejas bajo estudio a participar en estos procesos decoloniales de mapeo e interpretación del pasado profundo. Con un presupuesto y tiempo limitados, nos enfocamos en



FIGURA 5. REDES DE PESCA WAORANI, OMERE.



FIGURA 6. DIBUJOS BORDADOS.

respetar la autonomía de la interpretación waorani, cuyas artistas tuvieron libertad total para elegir los materiales, colores, texturas y símbolos de la representación de varios pasados profundos, no de la Amazonia sino de las *Amazonias*, como llaman al diverso y complejo mosaico de heterogeneidad los intelectuales brasileños. Al menos uno de los cientos de pueblos y naciones originarios de la selva tropical sería protagonista de la pieza y del proceso de narrar la historia del territorio poderoso y vivo que los amazónicos han contribuido a crear y potenciar durante milenios. ¿Cómo vincular el pasado profundo con las tradiciones vivas de la planificación espacial amazónica? ¿Cómo enfatizar la continuidad de los ciclos en espiral y el renacimiento, en lugar de la ruptura en una evolución lineal? La difícil situación



FIGURA 7. DIBUJOS BORDADOS. DETALLES.



FIGURA 8. MANUWI C. TOKAI CON UNA NIÑA WAORANI.

actual de los waorani, que comenzó con la colonización europea, tenía que ser parte de la historia: su historia. El pasado y el presente podían darse encuentro en la gloria de los tiempos pasados y de la resistencia actual.

Paisaje sonoro

Las mujeres waorani y sus familias acorraladas por las petroleras, cantando su camino hacia un futuro de esperanza y liberación a través del tejido.

Nada capturó de manera más vibrante los desafíos que enfrentan las comunas waorani Tiwino y Tepapare (todos los grupos waorani, de hecho) que los sonidos del bosque mientras se entrelazan con las voces, los cánticos y el ruido metálico de un Estado que promovió la invasión de la industria petrolera que avanza bajo el nombre de «frontera del desarrollo».

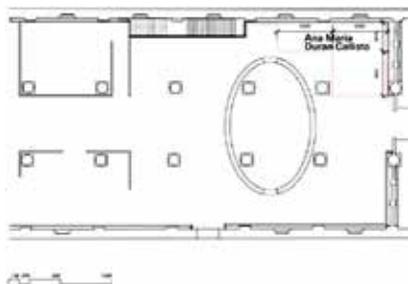


FIGURA 9. ESPACIO ASIGNADO A ESTUDIO A0 POR LA BIENAL DE ARQUITECTURA DE VENEZIA.

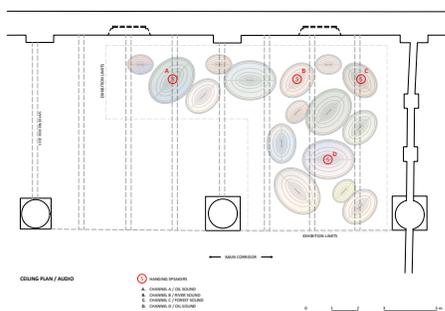
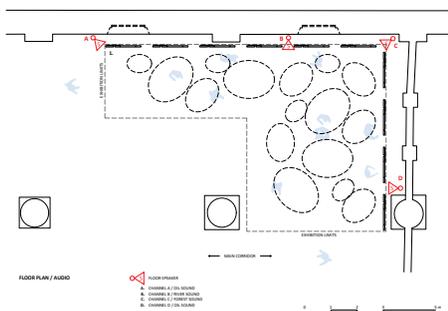


FIGURA 10. PLANTAS. PLANO TÉCNICO DE INSTALACIÓN SONORA. ESTUDIO A0, ANA MARÍA DURÁN CALISTO, JASKRAN KALIRAI Y NICOLÁS VIVAS CON FABIANO KUEVA Y MANUWI C. TOKAI.

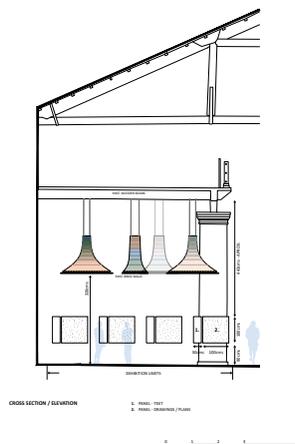
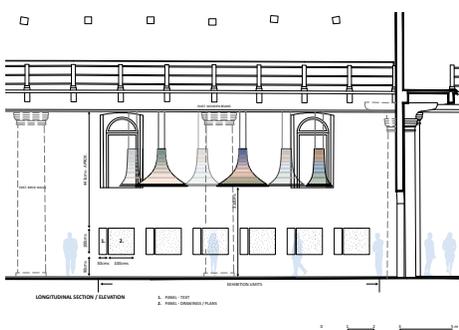


FIGURA 11. IZQUIERDA: CORTE LONGITUDINAL Y ALZADO. DERECHA: CORTE TRANSVERSAL Y ALZADO. ESTUDIO A0, ANA MARÍA DURÁN CALISTO, JAZZ KALIRAI Y NICOLÁS VIVAS.



FIGURA 12. PROCESO DE RECOLECCIÓN DE LA YANCHAMA.



FIGURA 13. IZQUIERDA: PATRICIA IRUMENGA TEJIENDO.
DERECHA: DEMOSTRACIÓN COLECTIVA DE ESCALA LOGRADA.



FIGURA 14. PROTOTIPO CON ANILLO METÁLICO.
ESTUDIO A0, NICOLÁS VIVAS & IRON WORKS.

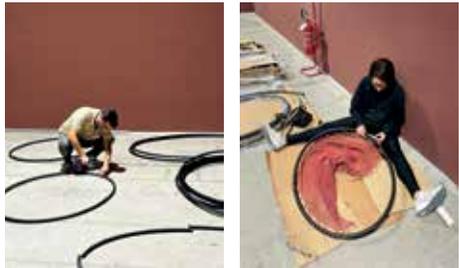


FIGURA 15. NICOLÁS VIVAS Y NATHALIE MOELLER, TEJIENDO.



FIGURA 16. REDES DE PESCAR LISTAS PARA EL MONTAJE.



FIGURA 17. INSTALACIÓN.

Fuente de las imágenes

1. Fotografía de Carolina Zambrano.
2. Izquierda: Archivo General de Indias, Sevilla, España. Derecha: Prumers et. al., 2022.
3. Fotografías de Ana María Durán Calisto.
4. Izquierda: Fotografía de René Chumbi. Derecha: boceto realizado por Ana María Durán Calisto.
5. Fotografías de Ana María Durán Calisto.
- 6-7. Fotografías de Manuela Omari Ima.
8. Fotografía de Rebecca Commissaris.
9. Archivo grafico de Bienal de Arquitectura de Venecia.
10. Archivo de Estudio Ao (Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai y Nicolás Vivas con Fabiano Kueva y Manuwi C. Tokai).
11. Archivo de Estudio Ao (Ana María Durán Calisto, Jaskran Kalirai y Nicolás Vivas).
12. Fotografías de Manuela Omari Ima.
13. Fotografías de Andrés Chimbo.
14. Fotografía de Nicolás Vivas.
15. Fotografías de Nicolás Vivas y Nathalie Moeller.
- 16-17. Fotografías de Nicolás Vivas.

EJÉRCITO, TERRITORIO Y ARQUITECTURA

La experiencia de Alfredo Campos
como militar y arquitecto, 1904–1923

SANTIAGO MEDERO

Presentación

Este trabajo está centrado en la confluencia de dos disciplinas y profesiones, la carrera militar y la arquitectura, ambas encarnadas en la relevante figura de Alfredo Campos (1880–1970), y cómo estas fueron clave para el dominio territorial del Estado. Qué ejército buscaba Campos, cuál debía ser el aporte de los saberes técnicos en su construcción y cómo era su relación con el territorio son las preguntas que recorren todo el relato.

No obstante, el artículo se organiza en dos partes bien diferenciadas. En la primera se analiza la experiencia de Campos en la guerra de 1904, mientras que la segunda se centra en su actuación como director de la oficina de construcciones militares y responsable de buena parte de los edificios castrenses construidos entre 1905 y 1923. En la guerra de 1904, el joven Campos lee el territorio en clave estética y utilitaria al mismo tiempo. Esta doble dimensión, parte fundante de la disciplina-profesión arquitectónica, va a estar presente en su obra posterior, cuya pretensión es transformar el ejército en una fuerza moderna al servicio del Estado, superadora de la organización «gaucha» de los siglos anteriores.

El trabajo se ha construido narrativamente a partir de fuentes primarias. Campos tuvo una especial afición a documentar su experiencia por escrito y, en este sentido, nos ha legado valiosos documentos, como sus memorias de la guerra de 1904, sus recuerdos de la carrera militar e informes técnicos de viajes realizados.

A esta documentación se añaden los documentos gráficos, publicados en diversos medios o presentes en archivos públicos, y las propias obras de arquitectura de su autoría. Todos ellos se analizan en forma cualitativa y crítica para construir un relato histórico que propone una reflexión sobre las relaciones entre ejército, arquitectura, territorio y Estado a comienzos del siglo xx.

Primera parte: 1904, la experiencia de la guerra

Territorio, paisaje y arquitectura

1. Alfredo R. Campos, *Diario de un teniente en la campaña de 1904* (Vol. 1). (Montevideo: Instituto Histórico Militar «Gral. José Artigas», 1999), 29.

2. El diario fue realizado en forma manuscrita durante la campaña de 1904. Campos lo transcribió en 1962. Según dice, el diario «es copia fiel del original llevado a lápiz [...]» (página 9). Las anotaciones realizadas en 1962 se realizaron al pie de página sin alterar, aparentemente, el texto original. En 1999 el Ejército lo publicó en formato libro en tres volúmenes.

3. La guerra civil de 1904 confrontó a las fuerzas del gobierno del Estado, entonces presidido por el dirigente colorado José Batlle y Ordóñez, con un amplio sector del Partido Nacional, liderado por Aparicio Saravia, caudillo y estanciero afincado en el norte del país. La guerra culminaría pocos días después del fallecimiento de Saravia, el 10 de setiembre, producto de un disparo en la batalla de Masoller.

El convoy avanza por la línea a Nico Pérez [...]. Por fin paramos. Estamos sobre un gran puente. Los rieles poco continúan. Más allá es todo gaucho.¹

Son estas las primeras palabras del joven teniente Alfredo Ramón Campos con respecto a un territorio que, durante meses, habría de transitar en busca del ejército revolucionario. Nos situamos en la madrugada del 2 de enero de 1904. Un día antes, nos dice Campos en su diario,² se encontraba en la Escuela Militar. La tranquilidad de la primera jornada del año le permitía concentrarse en tareas académicas: en ese entonces, ya era un estudiante avanzado de la carrera de Arquitectura, en la Facultad de Matemáticas.

Una llamada telefónica rompió el silencio: era el presidente de la República, José Batlle y Ordóñez, quien le ordenó presentarse en las instalaciones de la Guardia del Parque. Pocas horas después, Campos ingresaba al tren que lo llevaría al pueblo de Nico Pérez. Al arribar a su destino, aún no sabía cuál era la situación que motivaba el viaje ni cuál sería su misión. Ignoraba, como no podía ser de otro modo, que se encontraba en las vísperas de la última gran guerra civil en Uruguay.³

La incertidumbre de su empresa se trasladaba al terreno que ahora divisaba: «más allá es todo gaucho». Estas palabras poseen innegables ecos sarmientinos: más allá de la civilización (representada por el tren y la vía férrea), la barbarie, «lo gaucho». En la mirada de Campos, como veremos, esto último adquiriría casi siempre tonalidades negativas. Sin embargo, también está presente

en su diario un sesgo romántico que veía en lo gaucho ecos de un pasado heroico y un halo de misterio insondable, que también se traducía en una mirada *paisajística*. Al día siguiente, por ejemplo, hacía el siguiente comentario:

Vemos las cercanas sierras de Chimbre, las de Sosa y los lejanos cerros. Para allí iremos seguramente. No deja de ser interesante la aventura, como lo es el paisaje agreste que contemplamos.

¿Qué habrá detrás de las cerrilladas? [...] ¿Qué campamento gaucho nos espera? [...] Tiene todo esto un atractivo de morisma. No sé por qué, se me ocurre que hay algo de ello en esas perspectivas, que recuerda el paisaje rifeño; tienen de él lo misterioso y desconocido y en mucho traen a la memoria las narraciones guerreras marroquíes.⁴

Como es evidente, Campos «veía» a través de sus conocimientos previos; en este caso, a través de su formación literaria. El territorio rifeño tuvo un fuerte desarrollo en la narrativa de lengua española a partir de la guerra hispano-marroquí de 1859-1860.⁵ Aunque no declara sus fuentes, si a lo precedente le sumamos el vínculo familiar e ideológico de Campos con la cultura ibérica⁶ y el hecho de que buena parte de los relatos provienen de observadores militares españoles, podemos asumir que eran estas las fuentes que informaban la mirada del uruguayo.

Territorio, cultura y habitantes se fundían en lo desconocido y adquirirían tonos estéticos de carácter pintoresco.⁷ Dos meses después, cuando la campaña se concentraba en la zona de Rivera, Campos describía los paisajes de la sierra de Aurora con auténticos pasajes líricos:

Rápidas pendientes, profundos valles [...] arroyuelos claros [...] que se deslizan saltando entre las piedras con su cántico eterno; árboles inmensos que forman en las abras de los cerros [...] «grottas» brasileñas y cumbres peñascosas, se asemejan a viejos castillos derruidos, constituyendo inexpugnables fortalezas naturales. [...]

A las 2 y 30 de la tarde nos internamos en esta prodigiosa naturaleza [...] Cerros y promontorios de toda forma y colores, entre una rara flora lujuriosa y con los más variados matices y tonalidades del verde. [Este suelo] es como una Suiza enclavada en un oculto rincón de la frontera.⁸

4. Campos, *Diario de un teniente*, 31.

5. Manuela Marín, «Un encuentro colonial: Viajeros españoles en Marruecos (1860-1912)», *Hispania* 56, 192 (1996): 93-114.

6. Este vínculo se puede rastrear en todas sus publicaciones, pero también en su vida profesional. Campos fue, por ejemplo, el arquitecto del Centro Gallego de Montevideo (1925), una de sus obras más reconocidas.

7. Tomamos la definición de «pintoresco» como categoría desarrollada en el marco de la estética empirista. Pintoresco es aquel «objeto, visión o perspectiva de la naturaleza que merece ser pintado. Se refiere pues a lo natural, al paisaje que, en virtud de alguna cualidad, preferentemente su singularidad, su variedad o su irregularidad, seduce los sentidos» (Carreño, 2000, p. 44). La categoría, con un sentido similar a esta definición, es también utilizada por el propio Campos en sus escritos para describir agrupaciones arquitectónicas o fragmentos urbanos.

8. Campos, *Diario de un teniente*, 141-142.

Las referencias culturales que introducía Campos se ampliaban y abarcaban también las artes plásticas:

Antes de salir el sol, todos los cerros están cubiertos de un tul grisáceo y luego comienzan a colorearse las cimas con un rosado pálido, después un anaranjado [...] y así [...] van tomando las tonalidades más extrañas, desde las más suaves y vaporosas que me recuerdan la paleta de Puvis de Chavannes hasta los rojos violentos y las sombras enérgicas, a medida que el astro sube hacia el cenit.⁹

La descripción del territorio como un cuadro es algo que se repite más de una vez en el diario de Campos. Por ejemplo, en las inmediaciones del paso de Carpintería, el 18 de abril, anotaba:

Mientras me embelesaba ante aquel hermoso cuadro de una riqueza de colores y tonos que traía el recuerdo de alguna paleta andaluza, con sus luces fuertes [...].¹⁰

A la belleza pictórica de ciertos parajes, a los sonidos de un arroyuelo o de los pájaros en un monte, se agrega en el diario la dimensión olfativa. Pero es la putrefacción y descomposición de los cuerpos animales –fundamentalmente caballos– o el olor pestilente del sebo de las lámparas, más que las fragancias naturales, la que tiene una presencia, por momentos invasiva, en su narración.

Al mismo tiempo, como es de esperar en el contexto de una guerra, el territorio se convertía en la base de las tácticas y estrategias, así como en un obstáculo permanente para el avance de las tropas. En contraste con las descripciones del paisaje cargadas de poesía, Campos se sitúa frente a ello como un observador racional y calculador que criticaba en forma permanente las decisiones de los altos mandos del ejército por no suscribir a una estrategia general y previsoras.

De forma práctica, por otra parte, colaboró para poder sortear importantes escollos naturales. En el mes de abril, por ejemplo, se dedicó a diseñar y construir, con algunos colegas, un sistema de balsas para vadear el río Negro. El dispositivo tuvo éxito, aunque Campos se quejó amargamente en su diario por la falta de apoyo y reconocimiento.

9. Campos, *Diario de un teniente*, 144.

10. Campos, *Diario de un teniente*, 168.



FIGURA 1. CAMPOS Y MARFETÁN. PLANO DE LA BATALLA DEL PASO DEL PARQUE DEL DAYMÁN.

Además de observar, diseñar y construir, Campos *registró*. Con base en el mapa de Uruguay de Saturnino Cortesi, publicado y de circulación corriente, Campos, junto al teniente Héctor Marfetán, dibujó las batallas y los movimientos de las tropas (figura 1). Se trata de representaciones *ex post*, puesto que no tenía injerencia alguna en el diseño de las estrategias y tácticas del ejército gubernista. No obstante, señalan una vez más la voluntad de racionalizar y dotar de orden, mediante la abstracción del mapa, las situaciones que vivía y observaba en el territorio.

En un célebre artículo, publicado originalmente en 1983, el historiador suizo André Corboz sostenía que el mapa y el paisaje natural como objeto de contemplación «son dos fenómenos opuestos en sus objetivos y en sus medios, ya que responden a concepciones de la naturaleza fundamentalmente diferentes».¹¹ Por un lado, el mapa –cuya exactitud Corboz considera clave para la consolidación del Estado moderno– es un aliado de las ciencias y de la concepción según la cual la naturaleza es un *objeto* a dominar y explotar. El paisaje, en contraste, es hijo de una concepción según la cual la naturaleza es un *sujeto* con el cual se mantiene una relación intersubjetiva.

Ambas concepciones, generalmente tratadas como opuestas, son parte integral de la personalidad de Campos. Su diario evidencia la fascinación romántica por la naturaleza cuando la descripción de lo que observa, escucha o huele se transforma en imágenes pintorescas o poéticas, al mismo tiempo que actúa como un hombre calculador y racional, capaz de domar la naturaleza y salvar sus escollos, atrapar el tiempo y el caos de la batalla en un artefacto racionalizador y criticar a sus superiores por su falta de organización.

Ahora bien, la perspectiva que combinaba elementos racionales con el idealismo estético y los aplicaba a una lógica del territorio, que se desconocía y luego se aprehendía, no solamente respondía a las características personales de Campos o a su formación militar. Era también fruto de la mirada de una técnica que se construía a sí misma, precisamente, como la combinación equilibrada de ambos puntos de vista: la arquitectura.

Aunque centrados en la dimensión edilicia, los libros que Campos solicitó para poder estudiar mientras la guerra se prolongaba –libros que finalmente consiguió y lo acompañaron durante meses– eran una muestra de ello. Son mencionados en el diario

11. André Corboz, «El territorio como palimpsesto», en *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, ed. Ángel Martín Ramos (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2004), 29.

L'hygiène dans la construction des habitations privées, de Félix Putzeys, el *Traité d'Architecture* del belga Louis Cloquet y la *Histoire des styles d'architecture dans tout le pays*, de Étienne Barberot. Campos aprendía una ciencia-arte, una técnica objetiva capaz de ordenar las actividades y promover el disciplinamiento del cuerpo, pero también con la pretensión de instruir en «valores» y promover la transformación del espíritu.

El punto de vista pretendidamente científico del higienismo se fusionó con el conocimiento de los estilos artísticos y los preceptos estéticos del carácter y la composición arquitectónica. La observación de ambas dimensiones era una característica general de la disciplina, pero se puede detectar con claridad en la obra posterior de Campos, que solía argumentar funcional y estéticamente cada decisión proyectual. En la segunda parte se analiza cómo estas dos dimensiones, pares dicotómicos reunidos en una unidad (la ciencia y la técnica frente al arte; lo racional frente a lo emocional; lo material frente a lo espiritual), eran claves para definir el entorno habitable del soldado moderno.

En cuanto al problema del territorio, la arquitectura fue *una* de las disciplinas-profesiones encargadas no solamente de equiparlo, sino de dotarlo de cierto sentido y legibilidad. Pero para la consecución de este fin era necesario que el Estado conociera y dominara. Y para ello, entre otras cosas, se debía modernizar el ejército.

Un territorio desconocido e incontrolado

«Desconocido e incontrolado» plantea un punto de vista implícito. El territorio era desconocido, en buena medida, para Campos, un joven montevideano que apenas había incursionado más allá de los límites urbanos de su ciudad natal. Sus diarios denotan que también veía al territorio, fundamentalmente en el norte del país, como algo que el ejército y el Estado no controlaban. Ahora bien, esta impresión quizás tuviera bases objetivas.

José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, entre otros, han señalado las importantes transformaciones territoriales a partir del último cuarto del siglo XIX. Afirman, por ejemplo, que el ferrocarril, medio fundamental para la comunicación eficiente, «había triunfado entre 1884 y 1892».¹² Sin embargo, en 1900 las vías férreas cubrían

¹² José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Batlle, los estancieros y el imperio británico. Tomo 1. El Uruguay del novecientos* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1979), 17.

13. Hugo Baracchini, *Historia de las comunicaciones en el Uruguay* (Montevideo: Udelar, 1981), 140.

14. No se trata de minimizar aquí el aporte del tren en la guerra, especialmente en lo que refiere al flujo de suministros, pero sí de señalar que tuvo un efecto más que relativo en el movimiento de las tropas y que estas debieron enfrentar la campaña a caballo y a pie.

15. Se estableció, de manera informal pero efectiva, que seis departamentos de la república tuvieran jefatura del Partido Nacional. En los hechos, estos departamentos no respondían al gobierno central.

16. Campos, *Diario de un teniente*, 129.

17. El ejército revolucionario, por ejemplo, tuvo un importante cuerpo de sanidad. El ejército sur, en donde actuaba Campos, tuvo apenas un médico entre sus filas, Juan Alberto Eirale. Tampoco contaba con ingenieros de puentes y caminos que ayudaran a elaborar puentes improvisados y otros elementos de utilidad. En el ejército de Saravia, el agrimensor Carmelo Cabrera dirigió exitosamente la construcción de los puentes flotantes sobre el río Negro, además de dinamitar los existentes para impedir el avance de los gubernistas.

solamente 1604 kilómetros lineales¹³ y no existía una comunicación directa con varias capitales departamentales. No es de extrañar, entonces, que el ejército sur, al que pertenecía Campos, luego de llegar a Nico Pérez haya hecho una campaña a caballo y a pie. Recién utilizó el tren el 21 de agosto, más de ocho meses después de iniciado el conflicto (el tren los transportó desde Nico Pérez a Salto, haciendo fuzag escala en Montevideo para saludar a familiares y amigos).¹⁴

Esto no significa desconocer los avances estatales en comunicaciones e infraestructura que se venían realizando y que están ampliamente estudiados y documentados. Implica, sí, relativizar el poder central del Estado en los albores del siglo xx. Si desde el punto de vista político no puede haber dudas, luego del Pacto de la Cruz de 1897,¹⁵ cabe afirmar que todos los documentos y testimonios dan cuenta de un dominio sobre el territorio que está lejos de ser eficiente o incluso, en ciertas zonas, de estar presente.

En el diario de Campos se agrega a ello páginas enteras que dan cuenta de la escasa preparación del ejército, algo que se analiza más adelante. En todo caso, las penurias estaban a la orden del día. La salida desde Montevideo fue tan improvisada que Campos apenas tuvo tiempo de recoger un impermeable y no llevaba arma de fuego. A un mes de iniciada la campaña, anota que seguían viviendo al raso, mientras que el 18 de marzo escribe:

Los soldados, cargados con arma, munición y bártulos, casi desnudos, infectados [sic] de piojos y con los pies descalzos y llagados, barbudos y sucios, marchan cabizbajos.¹⁶

En la descripción de Campos, el ejército no domina el territorio-naturaleza «gaucho», sino que apenas lo sobrevive. La falta de profesionales también era notada y registrada. Faltaban ingenieros para construir y planificar y médicos para tratar y sanar a los heridos y enfermos.¹⁷ Más aún, sus anotaciones de índole social o cultural denotan un territorio profundo al que no ha llegado la «civilización». En la misma sierra de Aurora, Campos encontraba que las

gentes que lo habitan, casi salvajes –a quienes nos allegamos por curiosidad– se esconden despavoridas, ocultando los «gurises» de miedo que se los comamos (!). Hay hombres viejos en aquellos huecos de la sierra que no han vivido sino en el «mato» y en las

«grotas» y algunos de esos seres –sobre todo mujeres– no saben qué es lo que hay más allá de los cerros que rodean el lugar [...].¹⁸

Campos constataba que las fronteras con Brasil y Argentina tenían un estatuto diferente para revolucionarios y ejército: Saravia y los suyos entraban y salían, se abastecían o refugiaban, en los países limítrofes, en una frontera que la propia biografía de Saravia y sus hermanos evidencia como difusa. Pero más revelador que las vicisitudes militares era constatar que cierta parte del territorio uruguayo, en los departamentos norteros, era culturalmente brasileña. Si las incursiones en el territorio dejaban enseñanzas positivas, puesto que, en los días de paz, «solo en una aislada comisión puede encontrarse el motivo de llegar a estos confines»,¹⁹ quedaba

la contraparte desagradable, que produce comprobar que la infiltración e influencia brasileña en esta parte de nuestro país, es inmensa. Idioma y costumbres riograndenses dominan por doquiera y vemos como un fenómeno natural, que las poblaciones y autoridades vecinas sean saravistas.²⁰

El territorio estaba por conquistar definitivamente y el ejército debía ser la vanguardia del Estado. Pero para ello había que crear un nuevo ejército. Para Campos, esto significaba crear un nuevo tipo de soldado, disciplinado y profesional, y dotar a la fuerza armada de una infraestructura y equipamiento acorde con los avances técnicos y de la higiene. Modernizar al ejército requería el conocimiento técnico y especializado de distintos saberes, el militar y otros, complementarios, como la arquitectura. Esto explica por qué en el seno de oficiales del ejército se incentivaba el conocimiento de otras disciplinas y cómo el Estado, de manera paulatina, conquistó efectivamente el territorio sobre la base de una alianza de conocimientos especializados organizados en profesiones.

Gauche y caudillo versus profesional

La mayor parte de las páginas del diario de Campos está conformada por las críticas al accionar del ejército, a su composición, a sus jefes. Al comienzo de la guerra, los líderes de ambas campañas,

18. Campos, *Diario de un teniente*, 142.

19. Campos, *Diario de un teniente*, 156.

20. Campos, *Diario de un teniente*, 156-157. El problema de la infiltración cultural brasileña está lejos de haber sido detectado únicamente por Campos y era un asunto de debate, como se puede observar en las actas parlamentarias de la época.

Justino Muniz, del ejército gubernamental, y Aparicio Saravia, del bando revolucionario, eran comparados con señores feudales, no exentos de grandeza.²¹ Muy rápidamente, este punto de vista mudó hacia cierto hastío con ambos caudillos, especialmente Muniz, su superior. La razón era, según Campos, la permanente improvisación y falta de manejo profesional del ejército.

El 23 de enero, a menos de un mes de iniciadas las operaciones, Campos escribía lo siguiente:

Se marcha sin observación [...], la confianza, el orgullo o terquedad, así como la imprevisión, nos pierde [...]. ¿Y el Estado Mayor, órgano técnico indispensable? Nunca dictó una orden de marcha ni de operaciones, ni informó sobre la situación general, jamás consultó una carta.²²

El ejército «mantiene su composición gauchesca»; se vive aún «la época del caudillo»; «el paisanaje no tiene la menor instrucción, ni la más elemental noción de lo que es su arma».²³ El presidente de la República tampoco se salvaba de sus críticas: «es inconcebible que un hombre de la talla intelectual y de los antecedentes ciudadanos de don José Batlle y Ordóñez haya caído en el error de confiar el mando de dos ejércitos a generales analfabetos,²⁴ más que a militares de carrera».²⁵

Contrastan estas apreciaciones, realizadas a finales de febrero, con las de un mes antes, cuando decía que esperaba que «nuestros ilustrados jefes se harán sentir en esos conglomerados gauchescos».²⁶ Toda evocación romántica a la «grandeza antigua» de la «montonera gaucha» con la que «se hizo la patria»²⁷ quedaba relegada para poner en un primer plano la necesidad del técnico-profesional.

Precisamente, ya hemos señalado la falta de apoyo y reconocimiento que Campos sentía en relación con sus labores técnicas. Señalaba en su diario «la lucha sorda de algunos elementos contra todo lo que signifique técnica o actuación de oficiales de escuela y más si son –como en este caso– universitarios».²⁸ El ejército, en definitiva, estaba muy lejos de ser aquello a lo que Campos aspiraba: un cuerpo disciplinado, movilizado según la razón, la estrategia y, cuando menos, dirigido por militares profesionales, es decir, formados en una academia.

Para beneplácito de Campos, a comienzos de junio Muniz fue finalmente relevado de su cargo. Este, al igual que Saravia,

21. Campos, *Diario de un teniente*, 33–34.

22. Campos, *Diario de un teniente*, 60.

23. Campos, *Diario de un teniente*, 46, 66 y 77, respectivamente.

4. Se refiere a Justino Muniz y Melitón Muñoz.

25. Campos, *Diario de un teniente*, 87.

26. Campos, *Diario de un teniente*, 47.

27. Campos, *Diario de un teniente*, 34.

28. Campos, *Diario de un teniente*, 181.

representaba un anacronismo, un Uruguay que ya no existía (o no debería existir), que no estaba a la altura de su progreso moral e intelectual. El nombramiento del coronel Pablo Galarza como su sustituto le provocó grata impresión, pues «representa la evolución de nuestro adelanto técnico: el profesional de transición».²⁹

Entre esos cuadros militares, los profesionales universitarios debían tener un espacio privilegiado. Lejos de ser campos en disputa, los conocimientos brindados por carreras como medicina, veterinaria, agrimensura, ingeniería o arquitectura eran, como ya hemos señalado, complementos necesarios para la profesionalización del ejército. Incluso Galarza era elogiado no solamente por conocer la «psicología» de los campesinos sino por no estar exento de cultura, por haber estudiado agrimensura. Pero el punto de vista de Campos puede ampliarse. Al final de la guerra, reflexionaba:

Pero los caudillos son [...] individualistas y [...] federales, porque esta idea [...] está más de acuerdo con su mentalidad e intereses. Y no es sólo porque sean blancos o colorados –pues yo los creo idénticos– [...]. Esto está lejos todavía de ser democracia.³⁰

El ejército no solamente debía estar dirigido por profesionales, en lugar de caudillos, sino que no debía responder a un color partidario. Para una democracia madura, tampoco el Estado debía estar dirigido por caudillos. Este punto de vista queda aún más claro en sus *Recuerdos desvaídos*, compilación de diarios personales y de recuerdos de un Campos ya maduro, enfocado en su trayectoria militar.³¹ Los relatos acerca de su juventud muestran a un Campos idealista, crítico de un país que había caído «en el fango del caudillaje» y soportado «las más torvas tiranías»,³² una clara alusión a los gobiernos de Lorenzo Latorre (1876-1880) y Máximo Santos (1882-1886), aunque también al de Julio Herrera y Obes (1890-1894).

Su desencanto con el caudillaje y la conducción de los partidos tradicionales lo llevó a simpatizar con el partido constitucional:

Estaba yo entonces desilusionado de los partidos tradicionales. Malos gobiernos [...] y] la sumisión a caudillos que todo lo resolvían con levantamientos en armas. [...]. Una campaña idealista en la que figuraban muchas de las figuras principistas me atraía [...]. Y en un arranque sincero [declaré] que yo era constitucionalista [...].³³

29. Campos, *Diario de un teniente*, 252.

30. Campos, *Diario de un teniente* (Vol. 2), 123.

31. Los «recuerdos desvaídos» narran su propia vida, desde su niñez hasta marzo de 1934, momento en que fue ascendido a general. De su lectura se desprende que Campos debía llevar un diario. Por lo tanto, los recuerdos incluyen ambas cosas: recuerdos propiamente dichos e impresiones escritas en el momento de los sucesos.

32. Alfredo R. Campos, *Recuerdos desvaídos* (Montevideo: Instituto Histórico Militar «Gral. José Artigas», 1999), 26.

33. Campos, *Recuerdos desvaídos*, 31-32.

Campos deseaba un ejército moderno y sin partido. Y aunque no tuvo un éxito claro en esto último, fue uno de los artífices –no el único, pero sí un personaje clave– de la modernización de la fuerza armada. Ocupó puestos clave desde donde ejerció su influencia. Estuvo fuertemente vinculado a la enseñanza y llegó a ser director de la Escuela Militar en dos períodos (1929-1933, 1936-1938). Su actuación, junto con la de otros colegas, puede calibrarse en el siguiente comentario:

[Hacia 1900, en el ejército] no faltaba algún «gaucho rebelde» [...] o algún ciudadano humillado y también algún compadre de suburbio. ¡Era la época!... decían. Nadie que la haya vivido reconocería hoy la vida austera, correcta y respetuosa del hombre soldado de nuestros días.³⁴

Modernizar el ejército, por supuesto, implicaba, entre otras cosas, disciplinar las almas. Pero la actuación de Campos, aunque relevante, no se reduce al ámbito de la enseñanza. Durante la guerra continuó con sus estudios de arquitectura y poco tiempo después, en diciembre de 1906, obtuvo el título. Dentro del ejército, Campos fue clave para integrar las profesiones militar y arquitectónica (acompañado por otros colegas, como Alfredo Baldomir) y actualizar el ejército también desde un punto de vista de la infraestructura y los equipamientos.

Además de proyectar y dirigir la construcción de edificios clave entre 1905 y 1919, Campos creó la División de Construcciones Militares, que dirigió entre 1919 y 1923. Fue relevado a su pesar y poco después asumió la dirección del arsenal de guerra, puesto clave también para la actualización del armamento.

A continuación, se hará foco en la dimensión territorial y constructiva de la modernización del ejército llevada a cabo luego de la guerra civil de 1904 y que tuvo a Campos como uno de sus protagonistas. Se ha visto cómo esta guerra afianzó sus ideas en cuanto a la necesidad de dicha modernización y el rol que cumplirían las profesiones dentro de ese objetivo. Se analizará a continuación cómo la arquitectura jugó un rol en este contexto y cuál es la relación entre los edificios, las estrategias territoriales y la realización del soldado moderno.

Segunda parte: Campos, arquitecto del ejército

Impulsos modernizadores

En su «Breve reseña histórica del Servicio de Ingeniería y Arquitectura Militar» (1978), publicación póstuma aparecida en el *Boletín Histórico del Ejército*, Campos comienza con una reflexión sobre los alojamientos militares de los siglos XVIII y XIX en Uruguay.³⁵ Rara vez estos eran producto de un proyecto con tal destino y, aun cuando lo eran, sus condiciones de confort eran insuficientes. Todavía a finales del siglo XIX, los criterios para alojar a las tropas eran «anticientíficos», para un Campos que criticaba la costumbre de utilizar edificios creados para otros destinos. Para Campos, esto traslucía que, en cuanto al alojamiento, «no existía un concepto claro sobre las necesidades militares».³⁶

En estos comentarios ya se puede entrever el trasfondo de las intenciones y de la actuación de Campos: modernizar los alojamientos militares mediante la arquitectura. Y esto no fue otra cosa que parte del esfuerzo de la modernización del ejército; en la mirada de Campos, el esfuerzo por transformarlo en una fuerza acorde con los desarrollos del siglo XX, superadora de la organización «gaucha» de la anterior centuria.

La relación más o menos sistemática entre arquitectura y profesión militar cobró una nueva dimensión justo después de culminada la guerra de 1904. Un año después del hecho, el ejército creaba una subsección Arquitectura dentro de la Sección Técnica y nombraba a Campos, quien aún no era arquitecto, como su responsable. Esta oficina, sin embargo, trabajó a la sombra del Departamento Nacional de Ingenieros y luego del Ministerio de Obras Públicas (MOP, creado en 1907), que eran los organismos que oficialmente se ocupaban de las construcciones militares. Aún en 1911, cuando el MOP reorganizó sus oficinas técnicas, una de las secciones de la Dirección de Arquitectura seguía siendo la de «edificios militares».

A pesar de ello, la postura de Campos era que los alojamientos y la infraestructura castrense debían ser planificados y controlados por la propia fuerza. En buena medida, esto era una expresión de la teoría de Guadet, según la cual la arquitectura, en tanto técnica y ciencia, debía fundamentarse en la especificidad programática de los «elementos de composición» específicos, es decir, propios de

35. El escrito está firmado el 18 de setiembre de 1960.

36. Alfredo R. Campos, «Breve reseña histórica del Servicio de Ingeniería y Arquitectura Militar», *Boletín Histórico del Ejército*, 259-262 (1978): 85.

cada programa.³⁷ Finalmente, a pesar de las pretensiones centralistas del *mor*, la oficina de Campos se mantuvo y en 1919 logró reconocimiento legal, lo que significó un logro en la alianza disciplinar-profesional de arquitectura y técnica militar.

Inmediatamente después de asumir el cargo, en 1905, Campos se ocupó del proyecto y realización del Cuartel Garibaldi (hoy Liceo Militar) en el Camino Castro, obra que no llegó a completarse. Luego, bajo el impulso del presidente Claudio Williman –profesor en la academia militar–, se realizaron obras de importancia, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. En términos de alojamiento, se podría llegar a hablar, de hecho, de una primera etapa (1907-1911) de modernización sistemática de los alojamientos.³⁸

El cuartel de «Blandengues de Artigas», en la avenida Goes (hoy General Flores; figura 2) y la Academia Militar y Escuela Naval en la avenida Garibaldi (hoy sede del Estado Mayor del Ejército) fueron dos obras *ex novo* proyectadas por Campos en este período (1907-1910). Hubo, además, numerosas reformas, ampliaciones y adquisiciones para mejorar las condiciones de habitación en los cuarteles del interior y de la capital, y para dar sede a organismos de conducción o administrativos.

En el discurso que Williman dirige a la Asamblea General el 15 de febrero de 1911, al finalizar su mandato, que Campos recoge en su «Breve reseña», se mencionan –además de las ya nombradas en Montevideo– obras de construcción, reforma y ampliación en Treinta y Tres, Maldonado, Flores, Sarandí del Yi, Batlle y Ordóñez, Santa Clara de Olimar, Puerto del Sauce, Paso de los Toros, Fray Bentos, Florida, Tacuarembó, Durazno, Paysandú y Rivera.³⁹ El ejército ocupaba ahora desde capitales departamentales hasta modestos poblados en todo el territorio nacional, en establecimientos que ahora cumplían con los preceptos de higiene y comodidad requeridos por el soldado moderno.

En la capital, se trataba no solamente de mejorar la infraestructura existente sino de crear nuevos establecimientos en lugares mejor ubicados. La ciudad crecía y las instalaciones antes situadas en las periferias ahora eran céntricas. Alejadas de los campos de enseñanza y entrenamiento, perdían buena parte de su sentido estratégico y eran necesarias nuevas construcciones. En el interior, por otra parte, era necesario establecer la presencia militar y dominar aquel territorio que durante la guerra tanta dificultad

37. Ver: Jacques Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe-XXe siècles* (Lausana: PPUR presses polytechniques, 2009). Especialmente el capítulo noveno.

38. Esta modernización tenía como contexto el conflicto con Argentina por las aguas territoriales y nuevos intentos revolucionarios por parte de los sectores radicales del Partido Nacional.

39. Campos, «Breve reseña», 91.



FIGURA 2. CUARTEL DE BLANDENGUES DE ARTIGAS EN LA AVENIDA GOES (HOY GENERAL FLORES), ALFREDO CAMPOS, 1907-1910 (FOTOGRAFÍA DE 1918).

había planteado, pero también dotar de comodidades mínimas a los soldados. Confort e higienismo serán, de hecho, dos ejes fundamentales de la construcción de los nuevos cuarteles.

En 1913 se creó la 3.^a División del Estado Mayor General, «Construcciones Militares», y se nombró a Campos a su frente. La decisión podría enmarcarse en una política general, de reorganización científica del ejército, que Batlle y Ordóñez había conversado en Europa con Juan Bernassa y Jerez, entonces escolta personal y ahora ministro de Guerra de su segundo gobierno.⁴⁰ En 1914 ingresaba a la oficina el arquitecto Alfredo Baldomir y en 1916 Augusto Vicens Thievent y José Demicheli, ambos estudiantes de arquitectura.⁴¹

En definitiva, se organizó una repartición con los elementos técnicos necesarios para acometer tareas en todo el territorio y

40. Milton Vanger, *El país modelo: José Batlle y Ordóñez 1907-1915* (Montevideo: Arca / Ediciones de la Banda Oriental, 1983), 129.

41. Campos, «Breve reseña», 92.

disputar al MOP la primacía en la planificación de los alojamientos militares. En este período, Campos proyectó y construyó algunas obras de importancia (como el cuartel de caballería del Paso de Mendoza) y elaboró un ambicioso plan de remodelación de casi todos los cuarteles del país, que finalmente no se llevó a cabo.

En marzo de 1918, la Ley n.º 5651 adjudicó a la construcción de cuarteles y la adquisición de terrenos para obras militares un importante monto (un millón de pesos) y conformó la base para un segundo impulso de modernización. La oficina de Campos, ya con el personal adscrito –técnico, administrativo y obrero– adecuado y con el reconocimiento legal obtenido en 1919 en una Ley de Presupuesto, fue la que concentró los encargos y realizaciones, a diferencia del período anterior, de mayor dispersión, incluso dentro del mismo ejército. El año 1919 se considera clave por otra razón: fue entonces cuando Campos decidió hacer un extenso viaje de estudios, cuyo objetivo fundamental era el estudio de los alojamientos militares en países de América y Europa.

El viaje 1919-1920

En sus *Recuerdos desvaídos*, Campos nos dice que su decisión de viajar fue un acto impulsivo. Se debía tratar de un poderoso anhelo, pues decidió hacerlo en el momento en que la oficina de Construcciones Militares alcanzaba rango legal y él era nombrado como su jefe. Campos entendía este viaje como una posibilidad para perfeccionar sus conocimientos en arquitectura militar, en momentos en que se contaba con una importante suma de dinero para construir. De esta manera, el objeto del viaje fue estudiar

los modernos métodos empleados en las construcciones militares y el adelanto de las ciencias de aplicación que concurren al mejoramiento de los alojamientos de tropas, así como también lo referente a la organización de los diversos servicios técnicos encargados de proyectar y realizar dichas construcciones.⁴²

Desde mayo de 1919 a abril de 1920, Campos visitó Chile, Panamá, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Suiza, Italia, España y Brasil. En cada uno de estos lugares visitó establecimientos e

42. Alfredo R. Campos, *Informe sobre la misión de estudio en el extranjero presentado por el teniente coronel Alfredo R. Campos*. Arquitecto-Jefe de «Construcciones Militares» (Ejército Nacional, documento inédito, 1920), 1.

instalaciones militares (alrededor de noventa en total), escuelas de arquitectura y de artes y oficios (trece), usinas, casas comerciales, constructoras, obras y talleres de producción. Además, se entrevistó con especialistas en temas como la depuración de aguas, fortificaciones e higiene. Todo esto derivó en un extenso informe sobre construcciones militares, que fue elevado al Estado Mayor del Ejército y publicado tiempo después con el título *Observaciones sobre el alojamiento de las tropas y otros edificios militares efectuadas en algunos países americanos y europeos* (1934).⁴³

Escuela militar

El primer edificio que Campos analiza con cierta extensión es la escuela militar en Santiago de Chile, situada entonces sobre la avenida Blanco Encalada (edificio Alcázar, hoy Museo Histórico y Militar de Chile). Sus apreciaciones permiten comprender los factores determinantes que, a la hora de proyectar un edificio de estas características, debían tenerse en cuenta. Estos factores, traducidos a decisiones proyectuales, pueden verificarse en el edificio de la Academia Militar y Escuela Naval de la avenida Garibaldi de Montevideo (1907-1910). La comparación entre ambas obras echa luz sobre cómo entendía Campos la modernización de los equipamientos militares.

La Escuela Militar en Santiago fue proyectada por Victor Henry de Villeneuve, arquitecto francés instalado en Chile. La obra se inició en noviembre de 1887 y culminó en 1901, por lo cual pertenece a una generación anterior a la realizada por Campos. La primera observación del arquitecto-militar uruguayo refiere a la organización general del edificio, en torno a un patio cerrado (tipo claustro). Entiende que se trata de

un sistema inadecuado y en desuso [...] pues además de no poseer todas las condiciones que la higiene reclama, va contra todo sentido de lo agradable y pintoresco que debe primar en locales donde el espíritu debe estar siempre dispuesto a recibir con agrado la carga de toda labor intelectual. Por tanto, no sólo salubridad material se debe exigir en tal ambiente, sino también la higiene mental debe ser cuidadosamente atendida.⁴⁴

43. En este trabajo se utiliza fundamentalmente el informe original por ser más completo que la versión publicada. Este informe se encuentra en la Biblioteca de la FADU.

44. Campos, *Informe sobre la misión de estudio*, 10.

Academia Militar y Escuela Naval

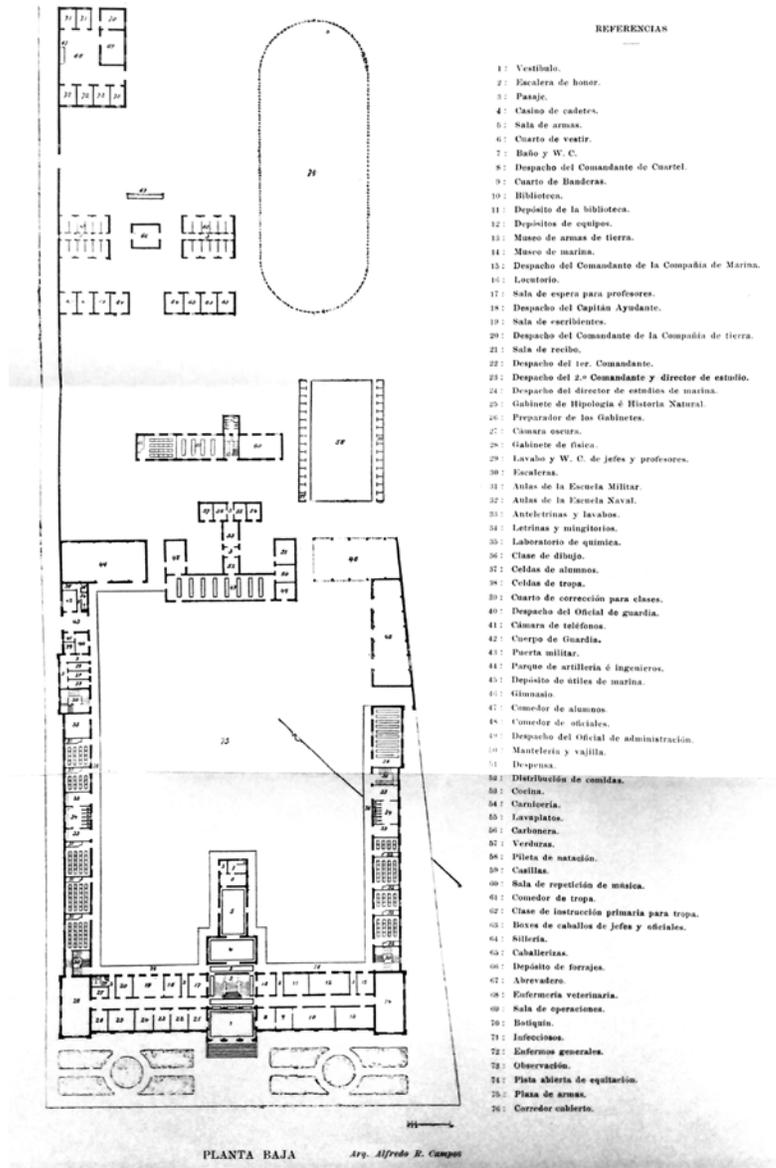


FIGURA 3. ACADEMIA MILITAR Y ESCUELA NAVAL (PLANTA BAJA). ALFREDO CAMPOS, 1907-1910.

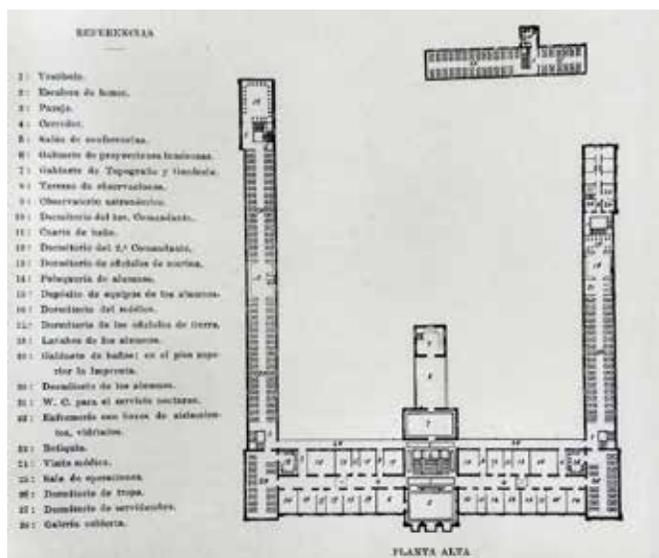


FIGURA 4. ACADEMIA MILITAR Y ESCUELA NAVAL (PLANTA ALTA). ALFREDO CAMPOS, 1907-1910.

El patio cerrado es la nota sombría del edificio que

No tiene la alegría, ni el color, ni la vida que da a estos alojamientos colectivos una amplia plaza arbolada, que contribuye a la tranquilidad moral de los habitantes, pues al hacer más agradable la vivienda, predispone el ánimo a sentirse más adicto al régimen de internato [...].⁴⁵

En la Academia Militar y Escuela Naval, Campos proyecta un edificio en forma de U, que si bien posee un volumen que delimita un patio, este no es totalmente cerrado (figuras 3 y 4). Se trata, además, de un patio con vegetación incluida y de dimensiones más generosas que el del edificio chileno. Campos prefirió proyectar un edificio que ocupara un área extensa, previendo que las necesidades de la institución serían crecientes y demandarían espacio.

Según Campos, es precisamente el tamaño relativamente reducido del edificio de Santiago lo que lo llevaba a depender de servicios ubicados fuera del edificio e incluso de la manzana, calle

⁴⁵ Campos, *Informe sobre la misión de estudio*, 10.

de por medio. El edificio (cualquier edificio) debía ser amplio, dar lugar a modificaciones y ampliaciones, y funcionar como un *organismo* (expresión que Campos utiliza con asiduidad y común en el vocabulario de la época), es decir, una unidad funcional coherente.

En sus críticas y en su propio proyecto, Campos resumía entonces el concepto moderno de los alojamientos militares y marcaba una diferencia con las concepciones anteriores, que, ciertamente, se podría hacer extensiva a todo tipo de alojamiento prolongado o permanente, como hospitales o viviendas. De esta manera, arquitecturas que han sido generalmente tratadas como una unidad conceptual por parte de la historiografía (por ejemplo, bajo la idea del «eclecticismo historicista» o de la «arquitectura académica») evidencian diferencias sustantivas y obligan a un análisis más detallado.

Las observaciones de Campos no se detienen en el partido general del edificio; también realiza juicios negativos sobre aspectos funcionales de este, como la ubicación de la escalera del patio, que concentra las circulaciones en un único punto y «obliga a efectuar recorridos bajo agua en los días de lluvia»,⁴⁶ la superficie insuficiente dedicada a los servicios o la organización de las camas. Estas últimas, colocadas unas encima de otras, son, según Campos, una resolución «antihigiénica» que critica tanto a chilenos como a norteamericanos.⁴⁷

El apunte sobre las camas es una crítica indirecta al área de los dormitorios comunes, algo que evitó en el edificio de la avenida Garibaldi, otorgándoles amplios espacios, en la planta alta de ambos lados largos de la U (figura 4). Además, sus proporciones, rectángulos de escasa profundidad en planta, permitían una ventilación cruzada efectiva (maximizada por la presencia de aberturas con banderolas) y un asoleamiento de cada punto de las habitaciones. El cubaje de aire era otro precepto fundamental del higienismo que Campos siguió en cada una de sus obras.

Las decisiones formales del edificio de la Escuela Militar en Santiago también son censuradas. Las entradas son «simples zaguanes sin grandiosidad y sin expresión»⁴⁸ y a la fachada principal le falta carácter, los dormitorios son forzosamente altos para monumentalizar la fachada, las arcadas del patio están desproporcionadas para la carga que sostienen, las fachadas laterales en rústico no son artísticas ni apropiadas.

En la Academia de Campos, por su parte, los laterales están tratados de igual forma que el frente, que denota su jerarquía con

46. Campos, *Informe sobre la misión de estudio*, 10–11.

47. Campos, *Informe sobre la misión de estudio*, 25. Campos critica esta disposición en las instalaciones de los norteamericanos en Panamá.

48. Campos, *Informe sobre la misión de estudio*, 11.



FIGURA 5. ACADEMIA MILITAR Y ESCUELA NAVAL
(VISTA DEL CONJUNTO). ALFREDO CAMPOS. 1907-1910.

un volumen avanzado en el centro de simetría axial (figura 5). Los «torreones» en el centro y los extremos de la composición denotan el carácter militar del edificio, pero su tratamiento, más sutil y ricamente ornamentado, diferencia al edificio de los cuarteles contemporáneos y posteriores proyectados por Campos (figura 2). El edificio se proyecta con su frente sobre la avenida más importante. Aunque se evaluó la posibilidad de enfrentarse al Bulevar Artigas, en 1907-1909 este no estaba realizado aún y no se contaba con el dato de su futura altimetría, por lo cual se prefirió la seguridad de la avenida ya realizada.

Las decisiones fundamentadas en la perspectiva higienista cumplían un rol central en los edificios proyectados por Campos. En este sentido, las consideraciones comenzaban con la propia elección del terreno, que, en el caso de la Academia, Campos estimaba inmejorable, por su alejamiento de las fábricas y hospitales, su entorno rodeado de verde y un subsuelo con una capa freática profunda.⁴⁹ La orientación general del edificio, noreste-suroeste, permitía, además, el asoleamiento de todas las fachadas. Pero las

49. Los fundamentos de Campos surgen de un informe al Consejo de Higiene, parcialmente reproducido en un artículo firmado por «B.» [presumiblemente: Eugenio Baroffio], «Edificio para la Academia Militar y Escuela Naval», *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (setiembre-octubre de 1909): 299-302.

consideraciones higiénicas llegaban hasta los detalles, como lo revelan las siguientes observaciones:

El [pavimento] de los dormitorios [será] de baldosas de pórtland de color gris claro. Indudablemente este piso no será el desiderátum en materia de pavimentación de dormitorios, porque además de tener juntas, que son depósitos de polvo, es algo frío y tiene el defecto de la condensación del vapor de agua. Pero dentro de un plan económico reducido, es difícil sustituirlo por otro de los que hayan merecido la opinión favorable de los higienistas.⁵⁰

Las opciones tipológicas, como el edificio organizado en una U, eran frecuentes en este tipo de arquitecturas, pero ello no significa que las elecciones fueran arbitrarias. Ya vimos cómo Campos criticaba el partido de tipo claustro, y la elección de pabellones se entendió poco práctica en términos de vigilancia y onerosa. En su Academia optó por un tipo más abierto que una organización claustral pero más compacto que el sistema de pabellones y evitó la disgregación de funciones que observó críticamente en la escuela chilena. Esto satisfacía también la doble dimensión programática de locales escolares para el ejército y la marina, ubicados respectivamente en cada uno de los lados largos, mientras que las estancias de mayor jerarquía se colocaron hacia el frente.

Nuevos cuarteles

A su vuelta del viaje (1920), Campos y su oficina proyectaron nuevos cuarteles y edificios militares, con el presupuesto otorgado por la ley de 1918. En los hechos, la oficina poseía ahora el control centralizado de las construcciones militares, lo que probablemente colaboraba con la elección estratégica de sus localizaciones. En efecto, la ubicación de los cuarteles de artillería y caballería proyectados por la oficina de Campos en Montevideo entre 1907 y 1920 (Prado norte, avenida Goes, avenida Burgues, Pantanos) parecen ser las cuentas de un collar que protege a la capital y se proyecta a partir de ella.

Las necesidades estratégicas también debieron guiar el uso del presupuesto en el interior del país. Entre 1905 y 1910 se remodelaron, ampliaron o construyeron cuarteles en varias ciudades o

50. Informe de Campos reproducido en B., «Edificio para la Academia Militar y Escuela Naval», *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (setiembre–octubre de 1909): 299.

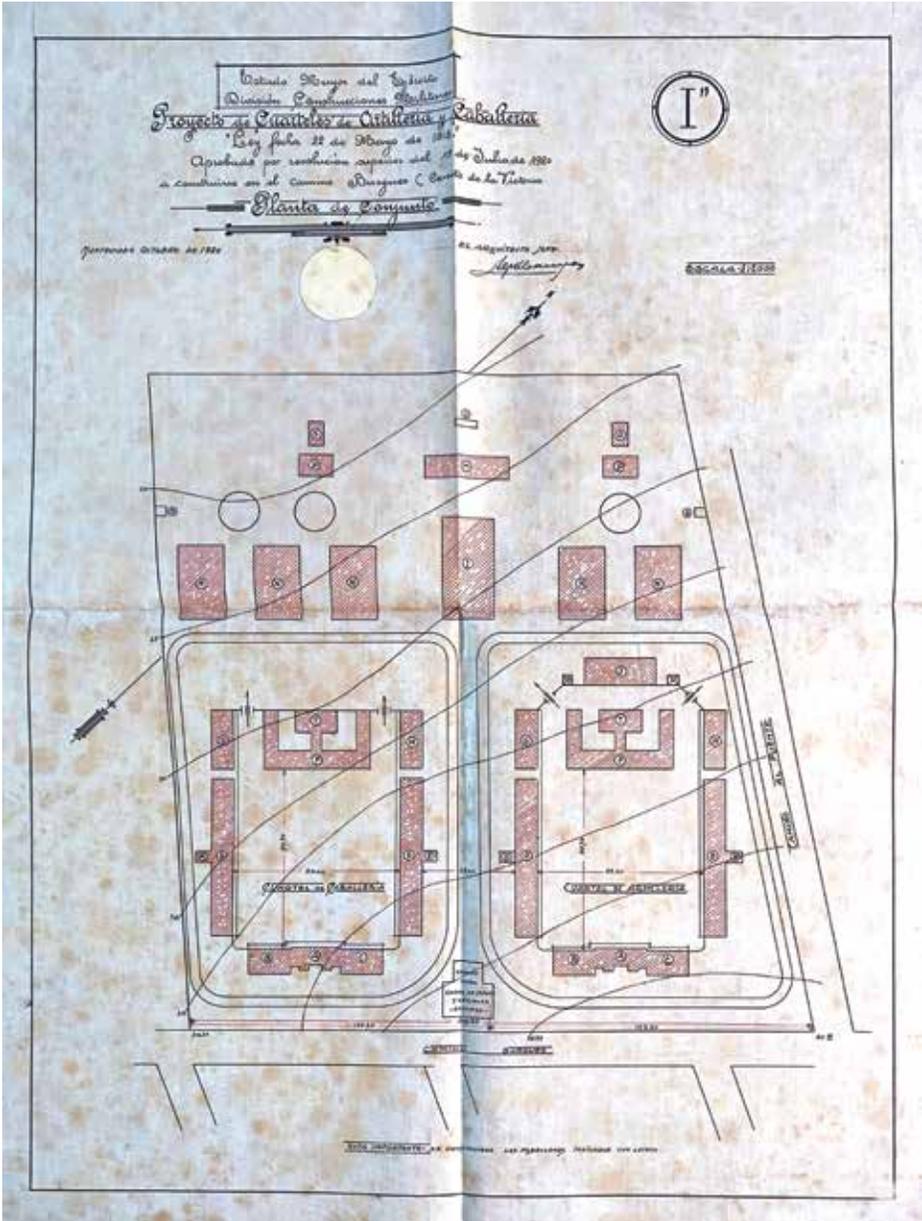


FIGURA 6. PROYECTO DE CUARTELES DE ARTILLERÍA Y CABALLERÍA EN LA AVENIDA BURGUES (PLANO ORIGINAL DE DISPOSICIÓN GENERAL). DIVISIÓN DE CONSTRUCCIONES MILITARES, 1920. SOLAMENTE SE CONSTRUYÓ EL CUARTEL DE ARTILLERÍA.

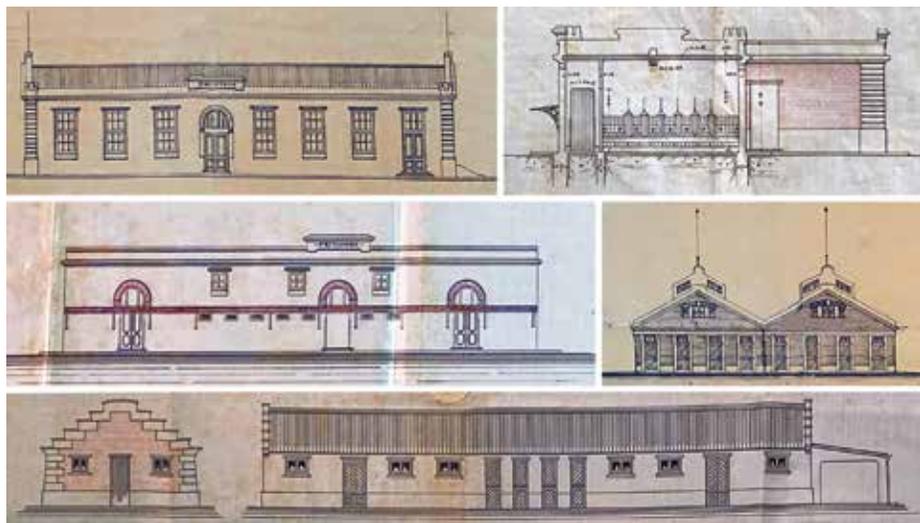


FIGURA 7. PROYECTO DE NUEVOS CUARTELES. DETALLES DE PLANOS CON FACHADAS Y CORTES DE LOS PABELLONES TIPO. DE ARRIBA A ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA: ESCUELA-BIBLIOTECA Y COMEDOR-COCINA (FACHADA LATERAL); ALOJAMIENTOS PARA LA TROPA (CORTE TRANSVERSAL); CÁRCEL Y DEPÓSITO (FACHADA FRONTAL); CABALLERIZAS Y ANEXOS (FACHADA FRONTAL); ENFERMERÍA VETERINARIA (FACHADAS FRONTAL Y LATERAL). DIVISIÓN DE CONSTRUCCIONES MILITARES, 1920.

localidades, la mayor parte en el centro del país, en lugares que fueron parte del itinerario del ejército sur en 1904 y en cuarteles fronterizos. Durante el «segundo impulso» (1920-1923) las prioridades parecen haber sido las mismas: se remodelaron y ampliaron los cuarteles de Trinidad, Rivera, Arapey, Durazno, Santa Clara de Olimar, Fray Bentos, Juan Lacaze, Sarandí del Yi y Melo.⁵¹

Los cuarteles de nueva generación, proyectados a la vuelta de su viaje, estaban conformados por un conjunto de pabellones-tipo dispuestos alrededor de una plaza abierta o siguiendo las líneas limítrofes del terreno (figura 6). Es probable que esta resolución buscara abaratar costos y optimizar el trabajo de la oficina de proyectos, mientras las características de los terrenos concretos dictaban algunas particularidades de la disposición general. Sobre el acceso a la calle principal se encontraba el volumen principal: el pabellón de alojamiento para jefes y oficinas. En los flancos y en la parte posterior se ubicaban los pabellones para alojamiento de tropas, comedor-cocina más escuela-biblioteca, prisiones y depósitos.

51. Campos, «Breve reseña», 94 y 99.



FIGURA 8. VISTA DEL CUARTEL DE ARTILLERÍA N.º 1, SOBRE LA AVENIDA DR. SANTÍN CARLOS ROSSI.

Más apartados, fuera del perímetro de la plaza, se ubicaban una serie de pabellones anexos (caballerizas, otros depósitos, etcétera).

Con excepción del pabellón principal, el resto presentaba una arquitectura sencilla, aunque variada. Cada pabellón-tipo era diferente en su resolución formal y material, reafirmando la idea de que cada función debía expresarse de un modo claro y distinto (figura 7). En general predominan las cubiertas livianas y los muros de mampostería, lo que indica una opción por resoluciones baratas pero permanentes y de uso frecuente en el medio.

El pabellón principal, situado sobre el eje de la plaza y con frente hacia la calle, acceso principal de todas las instalaciones, es una construcción de dos niveles cuyas terminaciones evidencian un carácter permanente y de mayor jerarquía con respecto al resto de las construcciones. En su expresión conserva elementos de la tradición militar, pero estos están más atenuados que en proyectos anteriores. Con una resolución formal de alusiones explícitas a la arquitectura militar medieval, el cuartel de Blandengues en

la avenida Goes (hoy General Flores), proyectado y realizado por Campos en 1907-1910, durante la presidencia de Williman, evidenciaba su carácter marcial de forma indisimulada (figura 2). En los pabellones principales, que se pueden observar en los cuarteles de la avenida Burgues o de la avenida Dr. Santín Carlos Rossi (Pantanoso), se conservaron las torres, ubicadas a ambos costados del ingreso principal (siempre conservando la simetría axial), pero estas apenas se destacan como cuerpo y son más bien reconocibles por su remate (figura 8). Por otra parte, Campos se inclinó por un revestimiento de ladrillo visto, cuya percepción brinda mayor calidez al conjunto, en contraste con el revoque utilizado en el edificio de la avenida Goes y sus alusiones a la arquitectura de piedra.

Es posible que esta solución estuviera influenciada por lo que presencié en las más modernas edificaciones de Estados Unidos. De los cuarteles que los estadounidenses habían alzado en Fuerte Amador, Panamá, Campos comenta:

El tránsito de los automóviles y los artísticos faroles que bordean los caminos, completan la impresión de la ciudad jardín modernísima, donde desaparece en absoluto el aspecto carcelario de casi todos los cuarteles del mundo, dando la sensación de desarrollarse allí adentro, una vida de libertad consciente, una especie de escuela de energía y de deber, de orden y de salud, que al principio desorienta a los que hemos concebido el cuartel en forma más austera, o más fría, si se quiere.⁵²

De los cuarteles que la oficina de construcciones del ejército norteamericano estaba proyectando, por otra parte, afirma:

La faz estética de estas agrupaciones militares tiene solución semejante a la ya observada, es decir, el abandono de las formas tradicionales, de espíritu altamente militar y de recia expresión artística, para dar la sensación de conglomerados de habitación colectiva de carácter civil, producida no sólo por la opción de la planta abierta, en lo que atañe a composición de conjunto, sino también por la ausencia de torres, almenados, garitas y demás elemento simbólicos y recordativos de la fuerte arquitectura militar del pasado.⁵³

52. Campos, *Informe sobre la misión de estudio*, 30.

53. Alfredo R. Campos, *Observaciones sobre el alojamiento de las tropas y otros edificios militares efectuadas en algunos países americanos y europeos* (Montevideo: Imprenta de la Escuela Militar, 1934), 37.

Este punto de vista se enmarca en la necesidad de brindar al soldado un entorno agradable a los sentidos, aunque Campos rehúye la posibilidad de abandonar el *carácter*, clave estética para comunicar la institución que alberga el edificio.

Colofón

Se ha recorrido la mirada y la actuación de Campos desde la guerra de 1904 para arribar a una nueva concepción de la disciplina, concebida ahora como algo interior al sujeto, algo que se procesaba en su propio cuerpo-mente. El nuevo soldado en nada se debía parecer a aquel sufrido, que engrosaba las filas de los ejércitos de 1904, aquel cuyo contexto podía ser austero y marcial, pero en cuyo interior –según los relatos de Campos– anidaba la indisciplina. El contexto urbano y arquitectónico, los equipamientos, muebles e instalaciones que rodeaban al soldado, por consiguiente, no debían ejercer una función coercitiva sino, por el contrario, alivianar su peso, brindar confort, alegrar su vida y darle reposo espiritual. Se ha visto que este «programa», que conjugaba técnica y estética, estaba ya contenido en las observaciones del joven teniente y en la propia concepción de la disciplina. De este modo, la arquitectura, a través de la acción de Campos y su oficina, cumplió la misión de instalar al ejército en el territorio al tiempo que pretendió crear y educar un nuevo tipo de soldado, al servicio de un Estado moderno.

Fuente de las imágenes

1. Alfredo Campos, *Diario de un teniente en la campaña de 1904* (Vol. 3), apéndice n.º 4 (Montevideo: Instituto Histórico Militar «Gral. José Artigas», 1999).
2. Intendencia de Montevideo, 1918. Repositorio: Centro de Fotografía de Montevideo (código 01935FMHGE). Tomado de: <https://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo/foto/01935fmhge>
3. «Edificio para la Academia Militar y Escuela Naval», *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (setiembre-octubre de 1909): gráfico anexo.

4. «Edificio para la Academia Militar y Escuela Naval», *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (setiembre-octubre de 1909): 301.
5. «Edificio para la Academia Militar y Escuela Naval», *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 19 (setiembre-octubre de 1909): 300.
6. División Construcciones Militares, Estado Mayor del Ejército (DCM-EME). Repositorio: Archivo del Museo Histórico y Departamento de Estudios Históricos del Estado Mayor del Ejército.
7. DCM-EME. Repositorio: Archivo del Museo Histórico y Departamento de Estudios Históricos del Estado Mayor del Ejército.
8. Fotografías de Pablo Canén, 2023.

HACIA UNA CARTOGRAFÍA HISTÓRICA DE LOS PUEBLOS DE ORIGEN AFRO EN URUGUAY

NICOLÁS DUFFAU, AMPARO FERNÁNDEZ GUERRA
Y MARÍA FERNANDA MORALES CABALLERO

Nuestro proyecto propone la elaboración de una cartografía histórica sobre los llamados «pueblos de negros», que formaron parte de la geografía y del espacio social del territorio ocupado por Uruguay desde el siglo xix hasta entrado el siglo xx. La presencia de africanos esclavizados y posteriormente de afrodescendientes «libres» se puede apreciar en múltiples actividades y distintos registros históricos. Sin embargo, Uruguay construyó un relato identitario vinculado a la presencia de población de origen «blanco», especialmente aquella que llegó de algunos países occidentales como consecuencia de los desplazamientos masivos de población desde mediados del siglo xix en adelante. A partir de esas miradas fundacionales la presencia afro se invisibilizó y su participación en los mundos del trabajo quedó reducida a un entorno mayoritariamente urbano. No obstante, los afrodescendientes cumplieron numerosas tareas en el medio rural, que derivaron en la formación de distintos espacios habitados que hoy son recordados como «pueblos de negros», en ocasiones equiparados con los «pueblos de ratas». Esos pueblos carecieron de una jurisdicción específica y por lo general no fueron contemplados en los relevamientos cartográficos o demográficos posteriores. A su vez, la mayoría de estas poblaciones desapareció a mediados del siglo xx como consecuencia de la migración rural que provocó que la población de origen afro se asentara en viviendas precarias en las afueras de las ciudades o en edificios colectivos, especialmente en Montevideo.

1. El trabajo es parte de una investigación en curso desarrollada por Duffau y Fernández Guerra en el marco de sus proyectos en el Régimen de Dedicación Total de la Universidad de la República, a la que se suma Morales como integrante del proyecto Cartoteca Digital Colaborativa, coordinado por Lucía Rodríguez Arrillaga y Duffau.

2. Alex Borucki, «250 años de tráfico de esclavos hacia el Río de la Plata. De la fundación de Buenos Aires a los “colonos” africanos de Montevideo, 1585-1835», *Claves. Revista de Historia* 12 (2021): 255-290.

3. Alex Borucki *et al*, *Esclavitud y trabajo. Un estudio sobre los afrodescendientes en la frontera uruguaya. 1835-1855* (Montevideo: s/d, 2009); Óscar Montaña, *Umkhonto. Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay* (Montevideo: Rosebud Ediciones, 1997), 143-154.

4. Ricardo Álvarez Lenzi *et al*, *El Montevideo de la expansión (1868-1915)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986); María José Bolaña, *Pobreza y segregación urbana: cantegriles montevideanos 1946-1973* (Montevideo: Rumbo, 2018).

5. Justino da Rosa y Amparo Fernández Guerra, *Poblados rurales del Uruguay, de origen afro* (Montevideo: Academia Nacional de Letras, 2012, inédito).

A partir de un relevamiento que se basa en algunas pistas presentes en diccionarios geográficos, entrevistas, imágenes y tradición oral, el artículo busca explicar el proceso de trabajo que ha permitido identificar algunos de los llamados «pueblos de negros» para georreferenciarlos en un mapa del Uruguay actual, mostrar su presencia en la geografía del territorio y analizar qué elementos sobreviven de la toponimia original.

Introducción¹

Durante el período colonial, y en especial a partir de la creación del virreinato del Río de la Plata en 1776-1777, Montevideo fue el principal bastión esclavista de la región. Según estimaciones, entre 1777 y 1812 unas 70.000 personas esclavizadas ingresaron por el puerto de la ciudad, provenientes de algunas de las principales áreas de embarque africano que operaban en el tráfico transatlántico (África del sudeste, África centro-occidental, Golfo de Biafra, Golfo de Benín, Costa de Oro y Guinea Occidental).² El rol de Montevideo como un puerto de ingreso fue configurando cierta imagen de la población afro asociada al medio urbano y estableció una noción según la cual la presencia de población afro en el medio rural era más limitada. Si bien trabajos pioneros mostraron la presencia de población esclavizada en el desarrollo de tareas agrícola-ganaderas,³ el principal objeto de análisis fue la presencia afro en entornos urbanos.

En el medio rural los espacios habitados por población afro son recordados como «pueblos de negros» o, en denominaciones más generalizantes, «pueblos de ratas». Esos pueblos carecieron de una jurisdicción específica, no quedaron asentados en la legislación creadora de pueblos o villas y, por lo general, tampoco fueron contemplados en los relevamientos cartográficos o demográficos posteriores, en tanto los geógrafos de fines del siglo XIX y comienzos del XX participaron en un relato identitario que buscó construir una idea de nación blanca. La mayoría de estas poblaciones desapareció a mediados del siglo XX como consecuencia de la migración rural que provocó que la población de origen afro se asentara en viviendas precarias en las afueras de las ciudades o en edificios colectivos, especialmente en Montevideo,

conocidos como conventillos y, desde mediados del siglo xx, en los llamados cantegriles.⁴

El análisis documental para conocer el conjunto de pueblos con el que trabajaremos tomó como referencia diccionarios geográficos, relevamientos cartográficos que se encuentran en la Sección Gráfica del Archivo General de la Nación, planos y mapas, referencias literarias, memorias, tradición oral, así como un relevamiento realizado en 2011 y 2012 por los investigadores Justino da Rosa y Amparo Fernández Guerra que tuvo como objetivo «inventariar testimonios orales de comunidades marginales en riesgo inminente de desaparición, herederas de africanos y afrodescendientes esclavizados y libertos, que se formaron a partir de similitudes raciales y culturales».⁵ A partir de esa documentación nuestro proyecto propone la elaboración de una cartografía histórica sobre los llamados «pueblos de negros», que formaron parte de la geografía y del espacio social del territorio ocupado por Uruguay desde fines del siglo xviii hasta entrado el siglo xx.

A tono con investigaciones que estudian a grupos amerindios, «subrayamos el potencial político de evidenciar las identidades históricas» como «una forma de cuestionar los mapas étnicos».⁶ A su vez, insertamos el texto en una línea de reflexión cada vez más robusta que busca cuestionar las ausencias de minorías étnicas en los procesos cartográficos de carácter nacional.⁷ Estas transformaciones en el modo de ver los planos y mapas se asocian a la necesidad de interrogar los mapas como producciones de un orden social específico y una forma de nombrar, en un período y lugar concreto, que, por lo general, refleja una idea predominante.⁸ Como señalaron Guillermo Wilde y Kazuhisa Takeda, repensar los dispositivos cartográficos de minorías étnicas, así hayan sido elaborados por europeos, es fundamental para la construcción de tecnologías de memoria que favorezcan la pluralización de la mirada sobre el territorio y permitan la elaboración de un relato amplio sobre el pasado.⁹ Asimismo, es un ejercicio de extrema utilidad para rescatar tradiciones, prácticas (culinarias, religiosas, sociales) y resignificar espacios para un tipo de población que se encuentra en forma permanente asediada por el riesgo de la segregación socioterritorial.¹⁰

6. Lidia R. Nacuzzi y Carina P. Lucaioli, «Una reflexión sobre los rótulos históricos y la dificultad de nombrar a los grupos étnicos de Pampa-Patagonia y el Chaco, en *Nuevos Mundos / Mundos Nuevos*, 2017, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71684>. El Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, de 1989, no ratificado por Uruguay, establece una base legal de reconocimiento de los derechos culturales, de autodeterminación y de reconocimiento de las tierras tradicionales de población indígena y afrodescendientes que ha permitido mapear tierras históricamente reclamadas por poblaciones amerindias y afros en otros países del continente. Karl Offen, «O mapeas o te mapean: mapeo indígena y negro en América Latina», *Tabula Rasa* 10 (2009): 163-189.

7. Denise A.S. de Moura, «Aos olhos da mulher indígena: cartografia, espacialidade e gênero em expedições de mapeamento no Brasil meridional (século XVIII)», en *Nuevos Mundos / Mundos Nuevos*, 2022, <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.88268>; Alen Castaño, «Palenques y cimarronajes: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe sabanero (siglos XVI, XVII y XVIII)», *Revista CS* (2015): 61-86; Don DeBats, «White maps and black votes. GIS and the electoral dynamics of White and African-American voters in the late nineteenth century», en *The Routledge Companion to Spatial History*, eds. Don DeBats, Ian Gregory, Don Lafreniere (New York: Routledge, 2018), 442-461.

La presencia de pueblos afros en la nación blanca

8. Seguimos los planteos de J.B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005).

9. Guillermo Wilde y Kazuhisa Takeda, «Tecnologías de la memoria: mapas y padrones en la configuración del territorio guaraní de las misiones», *Hispanic American Historical Review* 101 (2021): 611.

10. Actualmente la población afro constituye aproximadamente el 9% de la población del territorio, incluyendo individuos latinoamericanos y caribeños que han emigrado en forma reciente a Uruguay. Al respecto, ver Natalia Stalla, «Afrodescendientes y africanos en el Uruguay actual: múltiples identidades», en *Historia de la población africana y afrodescendiente en Uruguay*, coords. Ana Frega, Nicolás Duffau, Karla Chagas y Natalia Stalla (Montevideo: FHCE-Udelar y MIDES, 2019), 27-57. De ese total, la mayor cantidad de población afrodescendiente, según el censo de 2011, se concentra en Rivera (17,9% del total de población departamental), Artigas (17,1%) y Cerro Largo (10,9%), departamentos limítrofes con Brasil. Montevideo concentra 9% de población afro del total de población. Wanda Cabella et al., *La población afro-uruguaya en el Censo 2011* (Montevideo: Programa de Población-Unidad Multidisciplinaria-Facultad de Ciencias Sociales, 2013), 18.

Luego de la Guerra Grande (1838-1852), se concedieron solares a población afrodescendiente en distintos lugares fuera de Montevideo, lo que permitió que algunas manzanas en villas y pueblos, o directamente pueblos, estuvieran conformados mayoritariamente por población afrodescendiente.¹¹ La entrega de pequeñas fracciones de tierras se vinculaba a un plan económico de poblamiento del territorio y a la retribución por la participación de los afros en los conflictos militares de la primera mitad del siglo XIX. Podríamos pensar también, y se ajusta a los testimonios recogidos por Da Rosa y Fernández Guerra, en una estrategia de contención social mediante la cual la sociedad blanca buscó controlar a esa población una vez abolida la esclavitud en la década de 1840. De este modo, surgió un conjunto muy amplio de poblados «negros», algunos en terrenos de estancias donde esos afrodescendientes eran empleados (en ocasiones en condiciones que se asemejaban a las esclavistas)¹² y otros en zonas alejadas a donde se desarrollaban tareas rurales.

En la primera mitad del siglo XX, los precursores de la sociología (y su vertiente de análisis rural), así como los estudiosos del desarrollo territorial, dedicaron numerosos trabajos a analizar las estructuras habitacionales y las características sociales de las zonas rurales de Uruguay.¹³ En esa misma descripción de lo que popularmente se conocía en forma peyorativa como «pueblos de ratas» no se hizo referencia al componente étnico-social. Los *pueblos de ratas* eran considerados «núcleos raquíuticos, de nacimiento vergonzante», «calamidad pública, madriguera de malevos y rateros; foco de enfermedades de todo género; sin higiene, sin escuelas, sin conducta».¹⁴ Si bien no existía una referencia directa a la población afro, es posible que el origen étnico-social estuviera presente en algunas de esas consideraciones. Estos enfoques estaban marcados por una actitud condenatoria, en la que se relacionaba la vagancia con la existencia de esos espacios, en los que, podríamos suponer, vivía población rural, consecuencia de la miscegenación. A este aspecto se agrega cierta obsesión desde los poderes estatales por convertir a Uruguay en un espacio productivo, lo que motivó propuestas de reforma para ordenar el territorio rural.¹⁵

En 1943 el Instituto Nacional de Viviendas Económicas calculó que 118.000 personas vivían en rancheríos; en 1950 el ingeniero

agronomo Francisco Gómez Haedo estimó que entre población urbana y rural unas 250.000 personas vivían en lo que llamaban «núcleos vulnerables».¹⁶ Cinco años más tarde, según un relevamiento realizado por la Facultad de Derecho de la Universidad de la República, los rancheríos contaban con 80.000 habitantes.¹⁷ Entre marzo y abril de 1967 la Universidad de la República, a través del Departamento de Extensión Universitaria, hizo una encuesta sobre condiciones de vida en el medio rural y contabilizó unos 400 «rancheríos» rurales distribuidos en todo el territorio de Uruguay, aunque no explicita el número de habitantes.¹⁸ En ninguno de los casos se señala la ascendencia étnica, dato que comenzó a ser registrado en el censo poblacional de 1996.¹⁹

Los pueblos de afrodescendientes tampoco figuran en las referencias elaboradas por los autores de los diccionarios geográficos o histórico-geográficos más relevantes del siglo xix y comienzos del siglo xx. En 1913 el libro *Tierra uruguaya*, del geógrafo Orestes Araújo, señaló que Uruguay se había constituido gracias al aporte migratorio de «todos los países de raza blanca», lo que contribuiría en el «perfeccionamiento» de la raza uruguaya.²⁰ En 1919 el ingeniero y geógrafo Luis Cincinato Bollo planteó que «la población de la República Oriental es de 1.500.000 habitantes, todos de raza blanca». Por su parte, el libro conmemorativo del «centenario de la Independencia» de Uruguay, publicado por Celedonio Nin y Silva en 1930, sostenía que nuestro país «es el único país de América que no tiene población indígena, siendo casi todos sus habitantes de raza blanca».²¹ La geografía acompañó el proceso de construcción de un relato estatal nacional por medio de una construcción cartográfica restringida a los límites del territorio político, y ni siquiera la aparición de la geografía humana a mediados del siglo xx logró romper con esas miradas desde el sentido común. Es decir, ni desde el Estado, que en fecha reciente ha comenzado a considerar la vertiente étnico-racial en los censos de población, ni desde la academia hubo interés en investigar sobre estas poblaciones.²² Sin embargo, en indagaciones previas y en nuestra propia investigación podemos encontrar un conjunto muy amplio de pueblos de origen africano y una masiva presencia de trabajadores rurales afrodescendientes que fueron invisibilizados en pos de un relato del «gaucho blanco».

Como demostró Ezequiel Adamovsky, durante el siglo xx, la construcción de un ideal gaucho, y por ende el epitome de la nación

11. Karla Chagas y Natalia Stalla, «Vida cotidiana, sociabilidad y expresiones culturales de la población afrodescendiente (siglos XVIII a XXI)», en *Historia de la población africana y afrodescendiente*, coords. Ana Frega, Nicolás Duffau, Karla Chagas y Natalia Stalla (Montevideo: FHCE-Udelar y MIDES, 2019), 211.

12. Borucki et al., *Esclavitud y trabajo*.

13. Daniel Vidart, *La vida rural uruguaya* (Montevideo: Departamento de Ciencias Sociales-Ministerio de Ganadería y Agricultura, 1955) y *Sociología rural* (Barcelona: Salvat Editores, 1960); Aldo Solari, *Sociología rural nacional* (Montevideo: Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Montevideo, 1953).

14. Luis Alberto de Herrera, «La Encuesta Rural [1920]», en Luis Alberto de Herrera, *Selección de escritos sociales* (Montevideo: Cámara de Representantes, 1990), 208.

15. Lucio de Souza, *Imaginario rurales: el modelo de afincamiento en la planificación rural del Uruguay de Carlos Gómez Gavazzo* (Montevideo: Universidad de la República-Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2016).

16. Francisco Gómez Haedo, *Rehabilitación de núcleos vulnerables (rancheríos)* (Montevideo: CISA, 1950), 32.

17. Renzo Pi Hugarte y Germán Wettstein, *Rasgos actuales de un rancherío uruguayo. El Rancherío de Cañas del Tacuarembó en el panorama general de nuestros rancheríos* (Montevideo: Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Montevideo, 1955).
18. Extensión Universitaria, *Los rancheríos y su gente. Tareas, costumbres, historias de vida* (Montevideo: Departamento de Extensión Universitaria, 1967).
19. George Reid Andrews, *Negros en la nación blanca: historia de los afro-uruguayos* (Montevideo: Librería Linardi y Risso, 2011), 22.
20. Orestes Araujo, *Tierra uruguaya* (Montevideo: La Nación, 1913), 50.
21. Citados en Nicolás Duffau y Adela Pellegrino, «Población y sociedad», en *Historia contemporánea del Uruguay. 1880-1930*, ed. Gerardo Caetano (Montevideo: Fundación MAPFRE-Planeta), 232, 233.
22. Alex Borucki, «Uruguay, historia y afrodescendientes: apuntes tras una larga invisibilidad», en *Una historia sin fronteras: léxico de origen africano en Uruguay y Brasil*, eds. Laura Álvarez López y Magdalena Coll (Estocolmo, Universidad de Estocolmo, 2012), 13-33.

blanca, entró en tensión con distintos contenidos raciales en juego. El discurso fundacional del criollismo debió lidiar con la necesidad de mostrar el progreso de una raza blanca con la inocultable presencia de minorías étnicas que se mostró como irrelevante y carente de implicaciones biológicas.²³ En el caso uruguayo, el proceso de construcción nacional resolvió una de esas tensiones señaladas por Adamovsky con la incorporación al imaginario de los indios charrúas como parte de la constitución de la nacionalidad oriental, y borró toda carga racista y negativa decimonónica, que presentaba a este colectivo étnico como una expresión de salvajismo.²⁴ Esta situación no ocurrió con la población afrodescendiente a la que, como señalamos, se buscó invisibilizar en forma deliberada. Uruguay construyó un relato identitario vinculado a la presencia de población de origen «blanco», especialmente aquella que llegó de algunos países occidentales como consecuencia de los desplazamientos masivos de población desde mediados del siglo XIX en adelante.

Georreferenciación de pueblos habitados por afrodescendientes en Uruguay

El relevamiento nos permitió identificar un conjunto de pueblos, villas o zonas habitadas por población afro (no siempre en exclusividad) que, en primer lugar, evidencia la existencia de esos espacios y, en segundo lugar, contribuye a pensar en un tipo de cartografía que permita dar cuenta de la presencia de sectores subalternos, no siempre considerados por la historiografía o el conjunto de las ciencias sociales en Uruguay. El análisis documental y memorialístico intentó cubrir todo el territorio de Uruguay, aunque no fue posible obtener información para algunos departamentos o bien dejamos por fuera la presencia afro en zonas urbanas —es el caso de Montevideo y de Colonia—, en tanto buscamos concentrarnos en el medio rural. Además de los espacios habitacionales, nos preocupamos por acceder a información alusiva a, por ejemplo, caminos o referencias topográficas relacionadas con la africanidad. Es decir, referencias toponímicas o topográficas alusivas a lo «negro» o la «negritud». Asimismo, en algunos planos de estancias o de terrenos se señala la existencia de ranchos, taperas o casas de «tío» o «tía», expresión usual para referirse a los afrodescendientes, especialmente entre ellos.

El trabajo de investigación permitió referenciar geográficamente treinta y ocho pueblos habitados por personas afrodescendientes, ubicados en nueve departamentos, aunque no fue posible encontrar información sobre la totalidad de esos pueblos, por lo que la reconstrucción histórica sobre algunos de esos lugares es breve. Asimismo, pudimos señalar zonas de origen afro que actualmente constituyen barrios: La Cachimba, Dickinson y El Palomar en Salto; Caserío de los Negros, barrios Sur y Palermo en Montevideo; Isla de los Macacos e Isla de los Negros en Cerro Largo; Real de San Carlos en Colonia; El López en Tacuarembó; Nuevo, Rivera Chico y Mandubay en Rivera; Puerto de los Barriles en Durazno. A continuación, presentaremos una síntesis por departamento, así como el mapa elaborado para señalar cada uno de esos espacios.

El 86% de los pueblos identificados se georreferenció por métodos directos, esto es, a partir de sus coordenadas geográficas o cartográficas. El restante 14% se ubicó por métodos indirectos, es decir, a partir de puntos ubicados en relación con otros elementos del espacio como pueden ser rutas, caminos, elementos hidrográficos. Para su representación se optó por graficarlos por medio de puntos, debido a que muchos de estos pueblos ya no existen y tanto las fuentes como las descripciones son muy variadas.

Para identificar los pueblos afrodescendientes que aún existen se utilizó el método directo de georreferenciación; para ello se tomó como insumo primario de búsqueda la capa de parajes generada por la arquitecta Ana Inés López en el marco de un trabajo con el Instituto Nacional de Estadística (INE), así como las localidades disponibles en la Infraestructura de Datos Espaciales del Uruguay (IDEUY).²⁵ El dato de si existe o existió población afrodescendiente, así como si fue un pueblo exclusivo de población afro, se desprende de nuestra investigación y de la documentación consultada. Además, es relevante señalar que tomamos información del antecedente previamente mencionado (Da Rosa, Fernández Guerra, 2012), investigación que consistió en el relevamiento de información situada en los distintos poblados. En esa oportunidad se trabajó con entrevistas en profundidad a pobladores de esos territorios con el objetivo de registrar testimonios orales de las comunidades. De la triangulación de los datos obtenidos en los documentos y las entrevistas surge que estas poblaciones tienen un origen similar y, a la vez, son identificadas por las personas afrodescendientes como «pueblos de negros».

23. Ezequiel Adamovsky, *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019), 93-113.

24. Andrés Azpiroz, «De “salvajes” a heroicos: la construcción de la voz y la imagen del “indio charrúa” desde 1830 a los inicios del siglo XX», *Almanack* 16 (2017): 26-31.

25. Ana Inés López, *Generación del procedimiento para la normalización de nombres de parajes poblados del Uruguay. Censo 2011* (Montevideo: Facultad de Ingeniería-Facultad de Ciencias, Universidad de la República, Instituto Nacional de Estadística, 2015).

Departamento	Poblado	Barrio
Artigas	Yacaré, Javier de Viana, Estación Cuaró, Artigas, Paguero	
Cerro Largo	Paso del Dragón, Medio Luto, Garao, Cañada de Santos, El Águila, Plácido Rosas	Isla de los Macacos, Isla de los Negros
Colonia		Real de San Carlos
Durazno	Rincón de las Piedras, La Alegría, La Mazmorra, El Pescado	Puerto de los Barriles
Florida	Pueblo de los Morochos	
Lavalleja	Sarandí de Gutiérrez/Etiopía, Los Molles	
Montevideo		Sur, Palermo, Caserío de los Negros
Paysandú	Tiatucura	
Rivera		Nuevo, Rivera Chico, Manduby
Rocha	El Oratorio, Maturana, Portera Negra, Parallé	
Salto		La Cachimba, Dickinson, El Palomar
Tacuarembó	Los Feos, Pueblo de los Morales	López
Treinta y Tres	Los Ceibos	

CUADRO 1. PUEBLOS O BARRIOS IDENTIFICADOS

Para la georreferenciación de los pueblos extintos se tomó como información primaria las descripciones que distintos actores realizaron del lugar. Además, como insumo de apoyo fue considerado el Índice Toponímico de los lugares poblados de 1972, donde se describe la sección judicial a la que pertenecía ese centro poblado; imágenes de 1966 del Instituto Geográfico Militar; mapas históricos que se conservan en el Archivo General de la Nación; información geoespacial de localidades y parajes censales de 2011 generada con información del INE; e información actual como el mosaico de ortomágenes 2017-2018, disponible en el visualizador de la IDEUY, y aquella generada por diferentes gobiernos departamentales, como los de Montevideo, Rivera y Salto. En el mapa se señaló con color la condición de pueblo extinto o habitado.



FIGURA 1. MAPA GEORREFERENCIADO DE PUEBLOS AFRO.

Artigas

En Artigas, departamento al norte del país y en el límite con Argentina y Brasil, un pueblo de afros que aún sobrevive es el que se conoce popularmente como Yacaré. Tiene una población de unos 500 habitantes que siguen llamando al poblado con su nombre tradicional, pese a que su denominación oficial, desde el 11 de enero de 1956, es Bernabé Rivera.²⁶ Se trata de uno de los pueblos para los que se cuenta con mayor cantidad de referencias históricas, porque alude en su denominación actual al coronel Bernabé Rivera, figura política relevante en la década de 1820 y en los primeros años de la siguiente, quien murió en 1832 tras ser capturado por un grupo de indios charrúas.

26. Aníbal Barrios Pintos, *Historia de los pueblos orientales. Tomo III. Del fin de la Guerra Grande al Novecientos* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental-Ediciones Cruz del Sur, 2008), 430.

Las tierras en las que se originó el pueblo de Yacaré surgieron de las posesiones de Domingo Vázquez, quien había obtenido en 1837 terrenos fiscales utilizados para saldar deudas contraídas por el Estado. En 1885 los hermanos Manuel y Martín Allende adquirieron las tierras, establecieron su emprendimiento agropecuario y dividieron solares entre sus trabajadores.²⁷ De ahí que Yacaré también fuera conocido como Allende. A comienzos del siglo xx habitaban en el pueblo unas 350 personas. En 1903 una nota del diario montevideano *La Tribuna Popular* sostenía que Allende estaba formado por «ciento cincuenta ranchos, más o menos ordenados» y establecía que la mayor parte de la población era «indígena», carente de «perspectiva», sin «industria o comercio».²⁸ En 1948 un informe del Ministerio de Salud Pública sostenía que en Allende «la mayoría de la población vive pobremente, luchando con grandes dificultades para adquirir los alimentos necesarios», mientras que mujeres y niños atravesaban situaciones de «desnutrición evidente».²⁹

Otros pueblos que tuvieron y tienen población afrodescendiente, pero de los que contamos con menos referencias, son Javier de Viana, Estación Cuaró y Paguero. Este último es un poblado rural a orillas del Cuaró, a unos 40 kilómetros de la vía ferroviaria. Según Chiarino y Saralegui, de acuerdo al censo policial de 1939, vivían en Estación Cuaró 200 personas, cifra que había descendido a 120 un lustro más tarde.³⁰

27. Araújo, *Tierra uruguaya*, 25.

28. Barrios Pintos, *Historia de los pueblos orientales*, 427.

29. Barrios Pintos, *Historia de los pueblos orientales*, 427.

30. Vicente Chiarino y Miguel Saralegui, *Detrás de la ciudad. Ensayo de síntesis sobre los olvidados problemas campesinos* (Montevideo: Cámara de Representantes, 1994), 316.

31. Borucki *et al.*, *Esclavitud y trabajo*.

Cerro Largo

Cerro Largo es un departamento con mucha presencia de población afrodescendiente ya que se encuentra, al igual que Artigas, en el límite político con Brasil, por lo que durante los siglos xviii y xix la mano de obra esclavizada era la base laboral de los predios pertenecientes o apropiados por productores rurales riograndenses y orientales.³¹ La presencia de propietarios o poseedores brasileños llevó a que varios de los espacios geográficos habitados fueran zonas de paso, con presencia muchas veces temporaria de las familias de hombres ocupados en la zafra de un lado u otro de la frontera. Un ejemplo en ese sentido podría ser el poblado Rosalía, hoy conocido como Medio Luto, ubicado sobre el arroyo La Mina, a unos cuatro

kilómetros del límite con Brasil. Según los testimonios recogidos por Da Rosa y Fernández Guerra, «el poblado se formó por esclavos libertos en un predio cedido por un estanciero del lugar», y algunos de los habitantes actuales provienen de familias que comenzaron el poblamiento a fines del siglo XIX.³² Pese a que sus habitantes enfatizan en reivindicar su nombre original Rosalía –por una de sus primeras pobladoras–, señalan que son conocidos como Medio Luto por ser una comunidad mixta o interétnica. La asociación más directa del luto con el color negro y la historia narrada por algunos miembros de la comunidad dan cuenta de que el nombre fue puesto para explicitar parte de los rasgos fenotípicos de quienes constituían el pueblo en sus orígenes, denominación que se mantiene actualmente.

La fuerte presencia de población afro se aprecia en la existencia de un conjunto de pueblos que se encuentran en caminos de paso hacia la zona de frontera, posiblemente siguiendo sendas utilizadas para el tránsito de animales, mercaderías y también para las fugas, en especial desde Brasil (donde la esclavitud se abolió recién en 1888). Un ejemplo en ese sentido podría ser el Paso del Dragón, un poblado que a comienzos del siglo XX estaba ubicado sobre el río Tacuarí, distante 40 kilómetros de la ciudad de Artigas, 70 kilómetros de Melo y 92 kilómetros de Treinta y Tres.³³ En la desembocadura del Tacuarí también figura una «Laguna del Negro» que se encontraba entre los actuales bañados de Morales y de Medina y que se extinguió en el siglo XIX como consecuencia de la plantación de «extensos bosques de mimbres».³⁴

Paso del Dragón o Paso de Dragao aparece en un plano de Treinta y Tres –lamentablemente carente de fecha, pese a que todo indica que data de comienzos del siglo XX– en el que se menciona el paso a la localidad treintaitresina de Vergara, en el camino al Dragón.³⁵ La denominación Dragón, según el historiador local Saviniano Pérez, se debía a que en esa zona se había instalado junto con su familia un integrante del cuerpo militar de Dragones llamado Ciriaco José Sagrera Bandini.³⁶ Esta última versión no pudo ser confirmada. En el camino del Paso del Dragón se encuentra Plácido Rosas, localidad llamada así en referencia a un comerciante inicialmente radicado en Melo, quien en 1873 llegó a la zona y en 1883 adquirió tierras en las que levantó una pulpería.³⁷ Según el

32. Da Rosa y Fernández Guerra, *Poblados rurales del Uruguay*.

33. Araújo, *Tierra uruguaya*, 245.

34. Saviniano Pérez, *Cartilla geográfica con noticias históricas y datos estadísticos del departamento de Cerro Largo* (Melo: El Deber Cívico, 1902), 36–44.

35. Archivo General de la Nación, Archivo Gráfico, Caja 392, Treinta y Tres, mapa 36.

36. Pérez, *Memorias del gran Cerro Largo*, 57.

37. Jorge Muniz, *Memorias del gran Cerro Largo* (s/d: edición de autor, 2020), 99, 100.

relevamiento realizado por Da Rosa y Fernández, hasta entrado el siglo xx la zona estaba habitada por afrodescendientes que realizaban tareas rurales en propiedades pertenecientes mayoritariamente a productores riograndenses. Esos productores habrían cruzado la frontera acompañados de personas esclavizadas o que vivían en esas posesiones como libertos, pero en un régimen de semiesclavitud similar al que tenía lugar en toda la zona fronteriza entre Brasil y Uruguay.

Garao, nombre del arroyo que conecta esa zona, es una variante de Garau, apellido de Juan Garau, quien había recibido en 1798 una suerte de estancia en merced que iba desde el actual pueblo Plácido Rosas hasta el arroyo actualmente conocido como Garao.³⁸ En julio de 1953, sobre el arroyo Garao funcionó una misión sociopedagógica de la Universidad de la República. El informe realizado por los universitarios señala la existencia de un pueblo llamado Garao.³⁹ Otros lugares de Cerro Largo habitados por población afrodescendiente, aunque respecto de ellos se dispone de información más difusa, fueron Cañada de Santos y El Águila. Por ejemplo, el plano de Cañada de Santos de 1841 muestra varios «puestos», aunque no especifica cuál era la condición étnica de sus habitantes.⁴⁰

Dentro de la jurisdicción de Melo, capital del departamento, existían dos «islas» (término utilizado para referirse a zonas boscosas) vinculadas a la población afro: las islas «de los Macacos» y «de los Negros», en las que existía «un círculo poblado», aunque se carece de mayores datos o información.⁴¹

38. Muniz, *Memorias del gran Cerro Largo*, 93.

39. Pi Hugarte y Wettstein, *Rasgos actuales de un rancherío uruguayo*, 2.

40. Archivo General de la Nación, Archivo Gráfico, Planera 1, Carpeta 2, Plano 19: «Plano de un campo medido para Dn. Manuel González (1841)».

41. Pérez, *Memorias del gran Cerro Largo*, 48.

Durazno

En Durazno, departamento meridional, es posible identificar algunos pueblos rurales para los cuales contamos con información desigual. Los pueblos identificados son Rincón de las Piedras, Mazamorra, La Alegría, La Paloma y Pescado o Peixe. De todos los mencionados, el único que aún permanece habitado es Mazamorra.

Mazamorra lleva el nombre de la preparación que tiene como base maíz molido, alimento que constituye un gran componente dietario para los afrodescendientes. De hecho, un oficio usual desarrollado por afros era el de mazamorrero y, al parecer, esa tarea

estaba en el origen del nombre del pueblo ya que «allí era el furor de la mazamorra» porque en la zona los habitantes «comían la mazamorra con carne o si no con azúcar o con leche. Con charque, medio gordo, de vaca y un boniatito».42 La preparación de la mazamorra, a partir del grano amarillo o blanco, puede ser en guisados o simplemente hervido en agua con sal o azúcar, tal como registra la antropóloga Valentina Brena.43

Según un relevamiento policial de 1939, vivían en Mazamorra 140 personas,44 cifra que en el censo de 1963 se había reducido a 79.45 Pueblos aledaños eran La Alegría, en el que vivían 93 personas en 1963,46 y Pescado o Peixe, sobre el que tampoco tenemos mayor información. El arroyo Pescado, ubicado en la zona en la que estaría el pueblo, figura en el mapa corográfico de Uruguay que en 1853 realizó el cartógrafo Joaquín de Soto García de la Vega.47

El nombre Pescado, según testimonios de los habitantes del lugar, tiene un origen racista y despectivo ya que alude al supuestamente olor particular de las personas africanas o afrodescendientes. Relacionamos estos testimonios con *catínga*, vocablo registrado por la lexicografía desde el siglo XVIII tanto para el español como para el portugués americanos, que hace alusión racista a las personas africanas.

En un plano de la estancia de la familia Porciúncula levantado en 1909, elaborado a solicitud de la Comisión de Parcelación, se observan varias referencias geográficas, topográficas y sociales de extremo interés en la zona comprendida entre la unión de los ríos Yi y Negro, en el departamento de Durazno, y el oeste de esa misma jurisdicción. En la zona oeste, contra Cerro Largo, se ubicaban Mazamorra, La Alegría y Pescado.

El plano muestra, entre otras denominaciones y accidentes geográficos, un arroyo llamado «de los Negros» y otro que lleva por nombre «arroyo de los Negros Chicos», a lo que se agrega un «potrero de los Negros».48 Si bien no hay una referencia explícita a localidades habitadas por afrodescendientes, en otro plano del mismo sitio encontramos varios elementos que dan cuenta de esa presencia afro. Por ejemplo, la existencia del «potrero de Tía Jacinta» o un potrero que servía de lavadero, ubicado a orillas del río Yi, donde posiblemente las mujeres afrodescendientes realizaban tareas de lavado de ropa.

42. Testimonio recogido por Da Rosa y Fernández Guerra, *Poblados rurales del Uruguay*.

43. Valentina Brena, *De boca en boca. Culinaria afrouroguaya* (Montevideo: Rumbo, 2015), 96–99.

44. Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad*, 316.

45. Óscar Padrón Favre, *Historia de Durazno* (Durazno: Intendencia Municipal de Durazno, 1992), 319.

46. Padrón Favre, *Historia de Durazno*, 319.

47. «Planta Corográfica de la Provincia Oriental de Montevideo por el arquitecto geógrafo ingeniero D. Joaquín de Soto García de la Vega [1853]», en Biblioteca Nacional de Argentina, Sección Tesoro, Mapoteca, MA004249.

48. Archivo General de la Nación, Archivo Gráfico, Planera 16, Carpeta 20, plano 105: «Estancia Porciúncula. Rincón de los Tapes. Departamento de Durazno (1909)».



FIGURA 2. DETALLE DEL PLANO «ESTANCIA PORCIÚNCULA. RINCÓN DE LOS TAPES. DEPARTAMENTO DE DURAZNO (1909)»

El Rincón de las Piedras es uno de los poblados ya extintos. Originalmente se extendía por unos seis kilómetros en la margen izquierda del río Negro, sobre la actual ruta 6, en el límite con el departamento de Tacuarembó. Del otro lado del río funcionaba el frigorífico Modelo. En la década de 1950 la zona se despobló por las obras para la construcción de la vía del ferrocarril. Varias familias migraron hacia Pescado, La Alegría o Mazamorra, o hacia pueblos como La Paloma o centros como la Cuchilla de Ramírez, ubicados también en las márgenes del río Negro. En este último afluyente desembocaba el arroyo conocido como «de los Negros». ⁴⁹

En el caso de La Paloma los datos son muy dispersos. Contamos con una crónica de 1898 publicada en un diario local que presentó al pueblo como un «tolderío indio» en el que se realizaban «malones» nocturnos.

49. Jaime Roldós y Pons, *Diccionario geográfico de la República Oriental del Uruguay* (Montevideo: Imprenta Nacional, 1889), 58.

50. Padrón Favre, *Historia de Durazno*, 387.

«No se ve un solo zurco [sic] en la tierra; ni una planta alimenticia, ni una gallina, esos agregados y arrendatarios jamás salen de las casas, salvo de noche, pero todos viven, comen, juegan y toman mate. Ud. dirá ¿cómo se hacen esos milagros? Fácilmente. El comunismo a que ya he aludido anteriormente los pone al abrigo de necesidades apremiantes». ⁵⁰

A comienzos del siglo xx, La Paloma tenía unos 80 ranchos de totora según la novela de José Virginio Díaz *Odio de aldea* (1913), en la que el autor describía el lugar como un sitio donde «se habían congregado muchos desgraciados que no tenían techo: primero construían chocitas con manojos de paja y barro, después ranchos de adobe, cuando se establecían definitivamente».⁵¹ En la novela de Díaz los personajes son afros o «pardos» que desempeñan tareas rurales y participan en la revolución de 1904. Según Díaz, algunos pueblos cercanos a La Paloma eran La Humedad, El Carancho, Saca-Chispas y Las Ratas, a los que definió como «negros limbos de triste miseria, en la campaña del Uruguay».⁵²

A comienzos del siglo xx se contabilizaron en La Paloma cerca de 4000 habitantes que, hacia la década de 1940, habían descendido a 2000. Los datos del censo de 1963 arrojaron que vivían en ese poblado 1539 habitantes que ocupaban 433 viviendas.⁵³

Florida

En el límite de los departamentos de Florida y Treinta y Tres se encuentra Valentines. A mediados del siglo xx los 500 habitantes del pueblo se dedicaban mayoritariamente a tareas rurales. En la zona cercana al arroyo de Las Pavas, del lado floridense, también existía una población con presencia mayoritariamente afro conocida como «pueblo de los Morochos» o «los Negros».⁵⁴ Según testimonios recolectados entre pobladores actuales, una parte de los habitantes desciende de esclavizados, mayoritariamente brasileños, que trabajaban del lado uruguayo desde mediados del siglo xix, especialmente en los campos del hacendado Juan Raspeiro, quien dividió solares y permitió poblar.⁵⁵ De acuerdo a varios de esos mismos testimonios, en Valentines y zonas aledañas había una actitud segregacionista, tal vez no oficial, y no existía intención de fomentar la integración ni siquiera en las actividades de la escuela pública, donde los niños eran separados aún en la década de 1940 por su ascendencia étnico-racial.⁵⁶ A mediados de la década de 1950 el pueblo, si bien aparece en un mapa de 1970, mantenía un grupo muy reducido de habitantes. La mayor parte de quienes migraron lo hicieron hacia Cerro Chato, localidad ubicada entre Florida, Durazno y Treinta y Tres.⁵⁷

51. José Virginio Díaz, *Odio de aldea (novela nacional)* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1913), 14.

52. Díaz, *Odio de aldea*, 14.

53. Padrón Favre, *Historia de Durazno*, 391-394.

54. Juan Pablo Bonetti, *Valentines. Memoria y presente* (Montevideo: Oficina de Planeamiento y Presupuesto, 2010), 83-84; Florida (Montevideo: Nuestra Tierra, 1970, Colección Los Departamentos), 54; Omar Moreira, *Fuego rebelde* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2004 [primera edición 1969]), 109-110.

55. Bonetti, *Valentines*, 86-87.

56. Bonetti, *Valentines*, 92.

57. Florida (Montevideo: Nuestra Tierra, 1970).

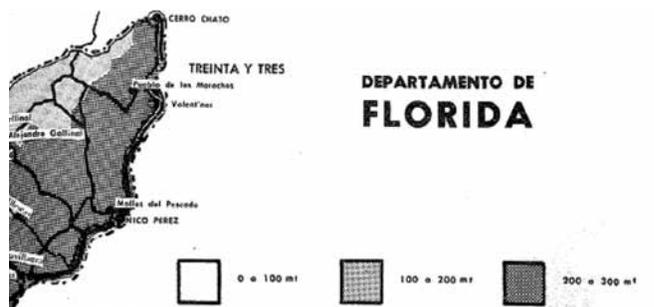


FIGURA 3. DETALLE DEL MAPA DEL FASCÍCULO DEDICADO A FLORIDA EN LA COLECCIÓN *LOS DEPARTAMENTOS*. SE PUEDE APRECIAR LA UBICACIÓN DEL LLAMADO «PUEBLO DE LOS MOROCHOS».

Lavalleja

Etiopía es un poblado rural, hoy asociado a lo que fue una estación ferroviaria, delimitado por los arroyos Gutiérrez, Sarandí y Los Molles. El nombre oficial es Sarandí de Gutiérrez, pero popularmente se lo conoce como Etiopía. Entre los habitantes actuales de la zona no hay acuerdo en relación con el origen del nombre: según algunos, refiere a la invasión italiana a Abisinia, que comenzó en 1935, mientras que otros –entre ellos Pepe Miranda, entrevistado por Da Rosa y Fernández Guerra en 2011 y 2012– sostienen que se le decía Etiopía porque en la estación de tren subía mayoritariamente población afro. De acuerdo a esta versión, el nombre surgió cuando un guarda de tren, al sacar su cabeza por la ventana en la estación y ver a los pobladores del lugar, gritó: «Qué negrería, acá Etiopía».⁵⁸

Al parecer, el primer habitante del poblado fue Octavio Gadea, un afrodescendiente que obtuvo una fracción de tierra que pobló inicialmente con su familia, en una zona de habitación inicial que fue creciendo con nuevos agregados. Según la investigación de Chiarino y Saralegui, ese crecimiento del «pueblo de ratas» a partir de un núcleo fundacional era usual, por eso convivían «descendientes de una misma familia» así como personas carentes de «título reconocido y legalizado judicialmente» que se fueron «agregando sucesivamente a la ocupación de porciones intermedias o despobladas de terreno».⁵⁹

58. Da Rosa y Fernández Guerra, *Poblados rurales del Uruguay*.

59. Chiarino y Saralegui, *Detrás de la ciudad*, 253–254.

El arroyo Los Molles, curso de agua de unos 22 kilómetros en el departamento de Lavalleja, aparece referenciado en varios planos y supuestamente era utilizado por afrodescendientes que usaban esa vía hídrica para moverse de un lado a otro de la frontera con Brasil. Algunos de los documentos utilizados dan cuenta de un pueblo llamado Los Molles, habitado por afrodescendientes, en una zona linderera entre Lavalleja y Treinta y Tres. Sin embargo, carecemos de mayores informaciones geográficas, aunque sí contamos con un testimonio literario: la colección de cuentos del escritor Santiago Dosetti (oriundo de Minas, capital de Lavalleja) titulada *Los Molles* y editada por primera vez en 1936. En todos los relatos los protagonistas son los afrodescendientes de la zona y se tocan distintas temáticas: el pasado esclavista, las condiciones laborales, las viviendas, las costumbres y hasta el habla de los habitantes de la región. Según Dosetti, los habitantes de Los Molles «eran una sola familia, una sola corriente miserable» que desarrollaba tareas en distintos establecimientos rurales de la zona, habitaba una «congregación de varios ranchos en un solo punto», en zonas intermedias a varias estancias, y trabajaba por la comida, «restos de tabaco, caña bautizada» y «promesas de mejoramiento que no se cumplen nunca».⁶⁰ En este tipo de relatos, al igual que otros análogos del mismo período, así como en los análisis sociológicos o sociales elaborados hasta mediados del siglo xx, la presencia afro es o bien invisibilizada o presentada en función de pares dicotómicos entre vagancia y trabajo, progreso y atraso, blanco y negro.

Paysandú

Tiatucura, en el límite entre Paysandú y el departamento de Tacuarembó, llamado oficialmente Villa María, se habría formado a partir de «tías que curaban», es decir, mujeres afrodescendientes esclavizadas que escapaban de Brasil y se instalaron en ese lugar para ofrecer sus servicios como curanderas y también para cumplir tareas en el servicio doméstico de las estancias.⁶¹ Nuevamente la función laboral, que se ampliaba a ser domésticas de estancia o lavanderas, originó un espacio habitado carente de jurisdicción concreta.

60. Santiago Dosetti, «Negritos» en *Los Molles* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2011), 5.

61. Juan Andrés Pardo, «Por el camino de Tiatucura. Una nueva ruta turística en Paysandú», *la diaria*, 18 de enero de 2023, <https://ladiaria.com.uy/trabajo/articulo/2023/1/por-el-camino-a-tiatucura-una-nueva-ruta-turistica-en-paysandu/>

Rocha

Durante el siglo XIX una de las principales estancias del territorio de la Banda Oriental fue el emprendimiento ganadero de Juan Faustino Correa y Águeda Díaz de Oliveira, conocida como El Oratorio, que recurrió mayoritariamente a mano de obra esclava (se estima que trabajaron allí unos 58 esclavizados en la primera mitad del siglo XIX). El establecimiento, que ocupaba buena parte del actual departamento de Rocha (unas 114.000 hectáreas entre una estancia mayor y cuatro subsidiarias), comenzó a funcionar en 1822.⁶² La estancia principal se situaba entre las lagunas Negra y Merín, en la zona fronteriza con Brasil, que abarcaba también las fortificaciones de Santa Teresa y San Miguel.⁶³

Tras la abolición de la esclavitud en Uruguay, el trabajo de afrodescendientes se mantuvo en las estancias de los Correa, aunque emplearon un menor número de personas. Fue en esos parajes de población primero esclavizada y luego contratada como peones o cocineras en condición de «libres» que se originaron algunos pueblos de afrodescendientes, en especial después del cercamiento de los campos a partir de la década de 1870. Los más importantes fueron El Oratorio, Maturana, Portera Negra y Parallé, también considerados «pueblos de ratas» a donde se trasladó buena parte de los afrodescendientes que trabajaban o habían trabajado en la estancia de los Correa.⁶⁴ Estas zonas estaban unidas por un camino costero, conocido como «del Indio», que atravesaba todas las tierras de los Correa y debe su nombre a un eje común de estructuras indígenas guenoa-minuanes cercanas a la llamada laguna Negra.

Al parecer, Portera Negra se originó a partir de dos familias de exesclavizados, de apellidos Álvarez y Correa, quienes se radicaron allí a fines del siglo XIX. En el siglo XX se continuaron instalando familias, todas de origen afro, dedicadas en su mayoría a las actividades rurales. Asimismo, las mujeres cumplían tareas domésticas en establecimientos rurales de la zona y eran empleadas como lavanderas.⁶⁵

En el nombre de Portera Negra encontramos nuevamente la referencia explícita al color, en este caso como adjetivo de un objeto, la portera o portón. Ya sea porque se trate de un uso metafórico o porque, como narran las personas entrevistadas, una portera negra

62. Nicolás Duffau, *Breve historia sobre la propiedad privada de la tierra en el Uruguay. 1754-1912* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2022), 38-39.

63. José López Mazz, Carlos Marín, Martín Dabezies y Carlos Tejerizo-García, «Arqueología de la esclavitud africana en la frontera uruguayo-brasileña: el caso de la Estancia de los Correa (Rocha, Uruguay)», *Arqueología* 26 (2020): 185.

64. López Mazz et al., «Arqueología de la esclavitud africana»: 188.

65. Néstor Rocha, *Relatos del Camino del Indio* (Montevideo: s/d, 2001), 52-54.

era la que daba paso a la entrada de la comunidad, en el nombre del poblado el color toma un lugar central.

En un mapa de 1896 se aprecian los distintos espacios geográficos que marcaban la zona, algunos con referencias lingüísticas afro, como el arroyo Cachimba. Asimismo, se ve el llamado Camino del Indio, en el que supuestamente se ubicaban varias de las poblaciones mencionadas. Ese camino indica cerritos indígenas en el entorno de la llamada Cañada de los Indios.⁶⁶ En esa zona, cerca de la laguna de Castillos, también se ubicaban un arroyo llamado «de los Negros» y un «Cerro de los Negros».⁶⁷

Tacuarembó

Continuando con departamentos que podríamos considerar «límites», Tacuarembó, si bien no está en la división política con Brasil, es un departamento con fuerte presencia de población de origen brasileño y, por ende, afrodescendiente. Esas características demográficas se pueden apreciar en distintos testimonios utilizados en el trabajo, así como en las entrevistas de carácter antropológico realizadas por Robert da Silva y Ana Rodríguez, en las que reconstruyeron las historias de vida de «jinetes, domadores y troperos» de todo el departamento. En las fotografías que acompañan las entrevistas se aprecia la clara ascendencia afro de distintos trabajadores rurales, varios de los cuales afirman que sus ascendientes eran esclavizados brasileños. Como sostiene uno de los entrevistados, Virgilio Benítez, de 84 años en 2009, quien vivía en Bonilla, a unos diez kilómetros de la ciudad de Tacuarembó, «todo lo nuestro lo de aquí eran los pardos [...] Por eso tenemos este rústico [rostro]», en referencia a sus rasgos fenotípicos afro.⁶⁸ Como señala Eduardo França Paiva, la recurrencia a expresiones o rótulos como «morocho», «moreno» o «pardo» buscaba alejar las referencias de la idea de negro o negritud, que tenía una carga negativa fuerte asociada a la esclavitud.⁶⁹

A 13 kilómetros del límite entre Tacuarembó y Durazno se encuentra el poblado rural Los Feos, en el que actualmente viven 48 personas. En el momento de mayor densidad demográfica, que coincidió con el esplendor del frigorífico Modelo, habitaban la zona unas 500 personas. Aunque el nombre con el

66. Archivo General de la Nación, Archivo Gráfico, Planera 16, Carpeta 20, plano 498: «Plano de los Bañados del Este (1896)».

67. Archivo General de la Nación, Archivo Gráfico, caja 374, Rocha, mapa 46 (sin fecha, circa 1898).

68. Robert da Silva y Ana Rodríguez, *Jinetes, domadores y troperos* (Tacuarembó: Eseebe comunicaciones, 2009).

69. Eduardo França Paiva, *Nombrar lo nuevo. Una historia léxica de Iberoamérica entre los siglos XVI y XVIII (las dinámicas del mestizaje y del mundo del trabajo)* (Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2020).

que es conocido alude a una percepción física, en la tradición del poblado están quienes dicen que el nombre del pueblo surgió por una persona de apellido Feo, y quienes sostienen que el nombre fue consecuencia de la presencia desde comienzos del siglo xix de un grupo de afrodescendientes con lesiones cutáneas como consecuencia de la lepra.⁷⁰

En la ciudad de Tacuarembó, capital del departamento, identificamos un barrio: El López (en homenaje a Juan Domingo López, propietario de las tierras), frente al cual se encuentra la llamada Laguna de las Lavanderas, que reunía mayoritariamente a mujeres dedicadas a la tarea del lavado de ropa.⁷¹ Este último lugar se ubica sobre el río Tacuarembó chico y se convirtió en parque público el 28 de junio de 1909.⁷²

Treinta y Tres

El departamento de Treinta y Tres se constituyó en 1884 como un desprendimiento de Cerro Largo. Sin embargo, pese a la transformación administrativa, los dos departamentos continuaron compartiendo características sociodemográficas, entre ellas una fuerte presencia de afrodescendientes dedicados a tareas rurales. Además de los núcleos poblados, la existencia de pueblos sobre ríos o arroyos, en los que podían realizar distintas tareas, por ejemplo, lavar ropa, o acceder rápido a un curso de agua que permitía trasladarse, también fue un rasgo constitutivo de esos espacios geográficos habitados por población afrodescendiente. Un ejemplo en ese sentido podría ser el caso del arroyo Los Ceibos, en el actual departamento de Treinta y Tres; según el relato de Aldo Clodo –hijo de una mujer afrodescendiente que trabajaba como empleada doméstica en una estancia de la zona y nieto de un afro brasileño que se encontraba radicado en Los Ceibos hacia 1900–, era un espacio habitacional para varios integrantes de su familia.⁷³ En la zona se sostiene que en las nacientes de los arroyo Los Ceibos y Porongos existía a fines del siglo xix y comienzos del xx una población de antiguos esclavizados, mayoritariamente provenientes de Brasil.

70. Tania Ferreira, «Más feo serás vos», *Ajena*, 28 de agosto de 2014: 8–11.

71. Karla Chagas y Natalia Stalla, *Recuperando la memoria. Afrodescendientes en la frontera uruguayo brasileña a mediados del siglo XX* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009), 31.

72. Carlos Arezzo Posada, *De Sepé a Gardel. Historias y crónicas de Tacuarembó* (Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2008), 148.

73. Da Rosa y Fernández Guerra, *Poblados rurales del Uruguay*.

A modo de cierre

El artículo partió de un objetivo modesto: tratar de evidenciar la existencia de pueblos habitados desde el siglo xix por población afrodescendiente. Ese propósito, *a priori* sencillo, guarda potencialidad en tanto permitió, por un lado, mostrar la existencia de esos asentamientos de población (muchos, como vimos, ya extintos o con información difusa sobre sus orígenes) y, por otro, cuestionar los dispositivos históricos, geográficos y cartográficos hegemónicos que invisibilizaron la existencia de esas poblaciones. Un primer paso fue identificar los pueblos, sus nombres y sus datos históricos, así como elaborar un mapa que facilite su identificación en el territorio.

Problematizar la existencia de estos asentamientos guarda potencialidad en tanto permite comenzar a construir otras memorias territoriales que den cuenta de la existencia de sujetos históricos subalternos o subalternizados que también poblaron el territorio que actualmente ocupa Uruguay. El desarrollo de «tecnologías de la memoria», a decir de Wilde y Takeda, en este caso asociada a las personas afrodescendientes, puede ser un dispositivo de interés para explorar otras territorialidades ajenas al relato de la nación blanca. Este tipo de ejercicio puede ser utilizado para comenzar a reforzar sentidos de pertenencia local e identitaria, así como mostrar un pasado más diverso y complejo.

Fuente de las imágenes

1. Elaboración Fernanda Morales.
2. Archivo General de la Nación, Archivo Gráfico, Planera 16, Carpeta 20, plano 105.
3. Detalle del mapa del fascículo dedicado a Florida en la colección Los Departamentos.
4. Mapa realizado por Raúl Rocha con información provista por algunos de los últimos habitantes del lugar (años 60 del siglo xx). Tomado de López Mazz, *et al.*, «Arqueología de la esclavitud africana»: 196.

EILEEN GRAY: UNA CASA BAJO EL SOL

Una novela gráfica sobre
arquitectura y feminismo

ALEJANDRO FOLGA

Introducción

En las primeras décadas del siglo XXI la prolífica relación entre la arquitectura y el cómic ha sido analizada en diferentes trabajos y desde distintos ángulos.¹ En su tesis doctoral Jorge Tuset señala que un aspecto deficitario de las investigaciones realizadas por arquitectos consiste en que «las vinculaciones entre arquitectura y cómics en general siempre han sido abordadas por la crítica en sus aspectos formales y gráficos».² Tomando el relevo de lo planteado por Tuset, en este artículo³ se propone desarrollar una reflexión sobre el potencial comunicativo del cómic y sobre su capacidad de producción discursiva. Para ello, más que analizar el *dibujo* usado en los cómics (lo que implica una *representación*) se reflexiona sobre el uso de recursos que permiten desarrollar una *narración gráfica* (lo que supone una *comunicación*). En ese sentido, este texto pretende argumentar que la eficacia de los mecanismos semióticos y narrativos del cómic permite utilizarlo como un dispositivo retórico para la elaboración de discursos críticos y para la divulgación de la arquitectura.

Como caso de estudio se analiza la novela gráfica *Eileen Gray: una casa bajo de sol*, publicada en 2020 por Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska. En esa publicación se cuenta la historia de la casa E.1027, proyectada y construida entre 1924 y 1925 por la diseñadora y arquitecta irlandesa Eileen Gray. Para llevar adelante el análisis de dicha novela gráfica el artículo se desarrolla

1. Entre los estudios que se centran en la relación entre arquitectura y cómic hay que mencionar dos tesis doctorales recientes: Luis Lus Arana, *Futurópolis. El cómic y la construcción transmediática de la ciudad del futuro*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra (2013), consultado el 26 de mayo de 2023; y Enrique Bordes, *Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos*. Tesis doctoral (2015), consultado el 26 de mayo de 2023.

2. Jorge Tuset, *El otro lado del espejo: Arquitectura y cómic, la obra de Schuiten y Peeters* (2011), consultado el 18 de abril de 2023, <https://oa.upm.es/10579/>

en tres partes. En la primera parte –a modo de *estado del arte*– se fundamenta la pertinencia contemporánea del cómic como un medio de comunicación que permite desarrollar la crítica y la divulgación de arquitectura. En la segunda parte –mediante una aproximación hermenéutica– se expone la relación que *Una casa bajo el sol* establece con el artículo «*Battle lines: E.1027*», publicado por Beatriz Colomina en 1996. En ese texto, desde una mirada feminista, Colomina desarrolla una sólida argumentación en la que denuncia la intervención pictórica de Le Corbusier, realizada sin el consentimiento de Gray. En la tercera parte se analiza la historia narrada en el cómic –utilizando una metodología que se apoya en estudios narratológicos y semióticos– y específicamente se examina la organización temporal y la aplicación de recursos gráficos que son propios del cómic. En particular, se reflexiona sobre el papel que cumple el uso del color, entendido como un instrumento narrativo y como un recurso retórico.

3. La investigación que origina este artículo se enmarca en el proyecto de tesis doctoral *Narrativas gráficas: el cómic como medio discursivo en la arquitectura*, desarrollado por Alejandro Folga en el Doctorado en Arquitectura de FADU-Udelar (cohorte 2021-2023). El objetivo de dicha investigación consiste en analizar una serie de novelas gráficas realizadas por arquitectos contemporáneos. En los casos estudiados el *cómic* es entendido como un medio de divulgación que permite producir discursos críticos sobre la arquitectura y sobre sus artífices.

4. María del Mar Díaz González, «La investigación y la didáctica de la historieta como herramienta de aprendizaje en la enseñanza de adultos», *Opción* 32,7 (2016): 565.

Los diversos nombres del cómic

Un aspecto que ya constituye un tópico de las investigaciones y los estudios teóricos sobre el cómic –pero, dada su relevancia, no podemos dejar de comentar en estas páginas– es el que atañe a las múltiples denominaciones existentes para referirse al medio que nos ocupa.

Históricamente, en cada idioma se ha acuñado una nomenclatura propia para designar a los cómics. Incluso, dependiendo de la región geográfica o el país, los nombres usados pueden llegar a variar en un mismo idioma. Sobre este tema María del Mar Díaz González señala que la existencia de diversas denominaciones se explica en el hecho de que cada una alude a alguna de las cualidades que son específicas del cómic:

En Latinoamérica se habla de chistes, monitos o muñequitos, asociando la comicografía a la chistografía. Al denominar la historieta en Francia *bande dessinée*, se denota la disposición formal de la tira cómica generada, en efecto, por una yuxtaposición horizontal de las viñetas. Por el contrario, en Italia se destaca la cualidad del *fumetti* o globo para definir el cómic, haciendo prevalecer en la apelación el contenido literario.⁴

A lo referido por la cita anterior podemos agregar que en portugués los cómics son denominados *quadrinhos*, en virtud de la estructura reticular generada por las viñetas –por lo que se establece una afinidad con la denominación en francés–, mientras que en España se los conoce como *tebeos* –nombre que deriva de τῆβο, una popular revista española–, designación en la que se destaca la preeminencia que lo visual tiene en el cómic.

Más allá de los énfasis propios de cada nomenclatura, esta heterogeneidad nos indica una dificultad o –al menos– una carencia conceptual. En ese sentido, Enrique Bordes señala que la divergencia en las denominaciones es sintomática de una persistente indefinición⁵ que caracteriza al objeto de estudio y que contrasta vivamente con «la claridad de otros medios *modernos* que utilizan la etimología griega para definirse (fotografía, cinematografía)».^{6,7}

En relación con la histórica subordinación del cómic con respecto a la cinematografía, Román Gubern nos recuerda que en España las revistas de historietas habían sido bautizadas como «el cine de los pobres» en virtud de que «su precio era inferior al de una entrada de cine y sus imágenes carecían de movimiento».⁸ La supremacía cultural del cine también se manifiesta en la precedencia –en dos lugares– que tiene en el orden de las artes (al cine se lo designa como séptimo arte, mientras que el cómic es el noveno),⁹ aunque el cómic surgiese mucho antes que la invención del cinematógrafo.

Por otro lado, es necesario destacar que el carácter peyorativo, implícito en varias de las denominaciones, resulta revelador de la escasa valoración cultural con que generalmente se asocia al medio. Este tema también constituye un tópico de los trabajos en los que se analiza el cómic.¹⁰

Sobre este aspecto, Santiago García plantea que «la tardanza de encontrar un nombre nos hace pensar en un arte huérfano, un arte que no acaba de ser reconocido por la sociedad».¹¹ Para ilustrar esa desvalorización con un ejemplo histórico, García menciona que el pionero del cómic, el suizo Rudolphe Topfler, «acostumbraba a utilizar apodosos “poco serios” para referirse a sus propias creaciones: desde “garabatos” hasta “tonterías gráficas”».¹² En el mismo sentido, señala que el «despectivo y confuso término» *manga*, inventado en 1814 por el artista japonés Hokusai, significaba «dibujos irresponsables».¹³

5. Por otro lado, el belga Thierry Groensteen ha reflexionado sobre lo «insatisfactorias» (por parciales, interesadas o incompletas) que resultan las muchas definiciones sobre la historieta que han propuesto distintos autores en diferentes momentos históricos. Thierry Groensteen, *Sistema de la historieta* (Alcalá de Henares: Ediciones Marmotilla), 23–29.

6. Los neologismos *cinematografía* y *fotografía* derivan de palabras compuestas de origen griego: *photo* (luz), *kiné* (movimiento) y *graphia* (dibujar o grabar), lo que, respectivamente, viene a significar: *dibujo con la luz* e *imagen con movimiento*.

7. Enrique Bordes, *Cómic, arquitectura narrativa* (Madrid: Cátedra, 2017), 66.

8. Román Gubern, «Prólogo» en Terenci Moix, *Historia social del cómic* (Barcelona: Bruquera, 2007), 8.

9. La denominación «noveno arte» fue popularizada por Francis Lacassin en la década de 1980. Francis Lacassin, *Pour un neuvième art, la bande dessinée* (Ginebra: Slatkine, 1982).

10. Tan importante es este tema y son tantos los trabajos que lo mencionan que casi podemos afirmar que ya constituye un lugar común mencionar que se trata de un lugar común.

Por otro lado, la palabra *cómic* –denominación anglófona que actualmente es de uso universal para referirse al medio– tampoco está exenta de polémica, pues alude al humorismo de las primeras tiras publicadas en la prensa norteamericana (también llamadas *funnies*). No obstante, esta asociación con el humor, además de anacrónica, resulta inadecuada para englobar todas las expresiones del arte de las viñetas, dado que, como establece Santiago García, incluso en el propio ámbito norteamericano «ha arrojado siempre una sombra de duda sobre aquellos cómics que no pretendían ser cómicos».¹⁴

Asimismo, también son varios los autores que señalan la existencia de una similar descalificación implícita en la palabra *historieta*, tradicionalmente usada en el Río de Plata y en la mayor parte de Latinoamérica antes de la adopción del término *cómic*. Según Juan Sasturain, el sufijo *-eta* implica una «simpática desvalorización»¹⁵ con respecto al término *historia*.¹⁶ Vale aclarar que esta connotación devaluatoria también está presente en algunos de los diminutivos ya mencionados: *quadrinhos*, muñequitos, monitos, entre otros.

En definitiva, dado que desde sus orígenes el cómic ha estado intrínsecamente ligado a la cultura de masas, la popularidad conseguida por el medio lo condenó a un casi unánime y sostenido menosprecio cultural. Como veremos en el apartado siguiente, la redención del cómic no se produjo solamente por la revalorización llevada a cabo por los teóricos que se han ocupado de estudiar el medio, sino que es consecuencia de una evolución artística y temática surgida desde las entrañas de su sistema productivo y llevada adelante por sus propios realizadores y artífices.

El concepto de novela gráfica

Son varios los autores que sostienen que actualmente estamos viendo una *segunda era dorada* de los cómics. Por ejemplo, Enrique Bordes afirma que «en las últimas décadas, el cómic ha pasado de ser un campo marginal a convertirse en un vivo objeto de estudio, no solo en el terreno puramente académico».¹⁷ Por su parte, Vázquez, Turnes y Gandolfo confirman esta lectura y la extrapolan al ámbito artístico cuando comentan que «hoy vivimos un tiempo en que la historieta está más que nunca vinculada al mundo del

11. Santiago García, *La novela gráfica* (Bilbao: Astiberri, 2011), 31.

12. García, *La novela gráfica*, 31.

13. García, *La novela gráfica*, 32.

14. García, *La novela gráfica*, 32.

15. Juan Sasturain en Ana Beatriz Flores, *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014), 57.

16. Esta desvalorización llega incluso al diccionario de la RAE, pues en la primera acepción de *historieta* nos dice: «fábula, cuento o relación breve de aventura o suceso de poca importancia» (las cursivas son mías).

17. Bordes, *Arquitectura narrativa*, 21.

arte. Esto se debe, por un lado, a la disolución del estigma moral alrededor del cómic». ¹⁸ Sin dudas, este nuevo esplendor del medio es producto de diversas circunstancias, entre las que se destacan la emergencia y la amplia difusión cultural que ha alcanzado lo que actualmente se conoce como *novela gráfica*.

Con la denominación *novela gráfica* se define un tipo de cómic de cierta extensión y densidad. Alejados de sus modestos orígenes (en tiras de prensa y revistas con grapa), estos cómics por lo general se presentan en lujosas ediciones de gruesas páginas impresas a color y arropadas en contundentes tapas duras, en donde se desarrollan historias que permiten desplegar complejos mecanismos narrativos y elaborados discursos gráficos.

En un trabajo en el que repasa la historia de los diferentes formatos de cómics que se han publicado durante el siglo xx, Rubén Varillas definió, a grandes rasgos, lo que comúnmente se entiende por *novela gráfica* como un tipo de cómic

que desarrolla una historia lo suficientemente extensa como para requerir del mismo formato editorial que una novela; el uso del término «novela gráfica» asume igualmente una serie de circunstancias: estamos ante una publicación para adultos, autoconclusiva, coherente y ambiciosa desde un punto de vista cultural. ¹⁹

Sin embargo, donde mejor se expresa el significado de este concepto es en las palabras que Santiago García dejó escritas en su exhaustivo análisis histórico *La novela gráfica*. García considera que dicha denominación debe ser entendida como una «toma de conciencia del cómic como forma artística adulta». ²⁰ A partir de esta concepción, el autor termina concluyendo que el concepto de novela gráfica representa «más que nada, esa conciencia de libertad de autor, un movimiento». ²¹

El cómic: discurso ideológico y crítica social

A partir de la labor pionera que el semiólogo Umberto Eco inició en 1964 con *Apocalípticos e integrados*, ²² no han dejado de surgir trabajos que abordan el estudio del cómic desde una vertiente social o política. Entre los estudios de esa época fundacional, en

18. Laura Vázquez, Pablo Turnes y Amadeo Gandolfo, «La historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 155 (2022): 13.

19. Rubén Varillas, «El cómic, una cuestión de formatos (2): revistas de cómics, fanzines, mini-cómics, álbumes y novelas gráficas», *CuCo, Cuadernos de Cómic* 2 (2014), consultado el 16 de marzo de 2023, <https://doi.org/10.37536/cuco.2014.2.1321>

20. García, *La novela gráfica*, 15.

21. García, *La novela gráfica*, 269.

22. *Apocalípticos e integrados*, publicada por primera vez en 1964, se compone de una colección de ensayos en los que Umberto Eco se ocupa de la cultura de masas. Su análisis se dirige a los géneros artísticos populares y hace un especial énfasis en el cómic, al que dedica tres ensayos. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar (Madrid: Editorial Lumen, 1968).

23. Terenci Moix, *Los 'comics'. Arte para el consumo y formas pop* (Barcelona: Llibres de Sinera, 1968). En 2007 fue publicada, en forma póstuma, una reedición: Terenci Moix, *Historia social del cómic* (Barcelona: Bruguera, 2007).

24. Óscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (Buenos Aires: Paidós, 1970).

25. Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald: comunicación de masa y colonialismo* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005).

26. Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz Celestina Souto, «Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea» (2016), citado el 5 de marzo de 2023, <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/58688/Anejo1DTD.pdf?sequence=1>

27. Alessandro Scarsella, Katuscia Darici y Alice Favaro, Eds. *Historieta o cómic: biografía de la narración gráfica en España* (Venecia: Edizioni Ca'Foscari, 2017).

el ámbito hispanoamericano, debe mencionarse la obra de 1968 *Historia social del cómic*,²³ un denso volumen que recopila una serie de ensayos del español Terenci Moix, en el que el autor analiza el contenido ideológico de los cómics de consumo popular y las relaciones que esas publicaciones mantenían con el poder fáctico y las instituciones dominantes en la España franquista de mediados del siglo xx. En esa misma línea, también es necesario mencionar el libro *La historieta en el mundo moderno*²⁴ publicado en Argentina en 1970 por Óscar Masotta, una obra dividida en tres partes, cada una de ellas dedicada al estudio de la historieta en un medio cultural y geográfico específico: el norteamericano, el europeo y el argentino.

Sin dudas, un especial destaque merece el ensayo *Para leer al Pato Donald*,²⁵ de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, actualmente considerado un clásico de los estudios latinoamericanos sobre comunicación. En ese libro (publicado en Chile en 1972, durante el gobierno de Salvador Allende), a partir de una lectura sociopolítica basada en el materialismo histórico, los autores llevan a cabo una deconstrucción de los tradicionales personajes creados por Walt Disney, cuyas expresiones y comportamientos son interpretados como un producto de la ideología de consumo y como una –nada velada– justificación de los excesos del sistema capitalista. La obra (cuyo subtítulo es «Comunicación de masa y colonialismo») explícitamente se propone ser un contestatario «manual de descolonización» y busca hacer frente a lo que sus autores definen como una invasión cultural propiciada por las políticas imperialistas estadounidenses.

Aunque esta vertiente sociológica y política de los estudios sobre el cómic es hija indiscutible de su época, su impulso crítico no ha dejado de latir y ha renacido en años recientes. En las últimas dos décadas han surgido un sinnúmero de tesis y artículos académicos que entienden el cómic como un medio adecuado para tomarle el pulso a la sociedad. Esta proliferación de trabajos críticos se manifiesta en los numerosos volúmenes recopilatorios que buscan registrar el panorama cultural contemporáneo, entre los que se puede mencionar: *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*²⁶ (de 2016); *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*²⁷ (de 2017); *El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de*

*América Latina*²⁸ (de 2019); *La historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante*²⁹ (de 2022).

En definitiva, durante la mayor parte del siglo xx los cómics se caracterizaron por ser vehículos de un escapismo adocenado y consumista (cuyo ejemplo más notorio son las historietas de superhéroes). En cambio, en el siglo xxi el cómic puede ser una herramienta de producción discursiva, un artefacto retórico, un canal de comunicación. Dicho de otra manera, si los cómics tradicionales estaban fundamentalmente asociados a los intereses económicos de los medios de prensa (y por ello inevitablemente fueron utilizados como medio de propaganda y adoctrinamiento de las ideologías dominantes y de los poderes fácticos), la novela gráfica contemporánea se ha convertido en una estrategia cultural que permite visibilizar temas emergentes y proponer miradas alternativas.

En la contemporaneidad la capacidad de producir compromiso político y social a partir del cómic es un aspecto que está fuera de toda duda. Este nuevo tipo de cómic –que se suele agrupar bajo la denominación *novela gráfica*– ha ampliado de forma superlativa el espectro de temas tratados y ha sido utilizado como instrumento discursivo para lograr diferentes objetivos, desde la denuncia de violaciones a los derechos humanos, pasando por la recuperación de la memoria histórica hasta la visibilización de vastas problemáticas sociales, raciales o de género.

Estudio de caso: una novela gráfica sobre la casa E.1027

Para poner a prueba lo postulado en los apartados anteriores, a partir de aquí se desarrolla un análisis sobre la novela gráfica *Eileen Gray: una casa bajo el sol*,³⁰ publicada en 2020 por la arquitecta francesa Charlotte Malterre-Barthes (autora del guion) y la ilustradora polaca Zosia Dzierżawska (responsable de los dibujos) (figura 1). En esa obra se cuenta la historia de la casa E.1027, también conocida como *Maison en bord de mer*, proyectada y construida entre 1924 y 1925 por la diseñadora y arquitecta irlandesa Eileen Gray como casa de veraneo para ella y su pareja, el arquitecto rumano Jean Baldovici.³¹ La casa se ubica en un sitio privilegiado de Roquebrune-Cap-Martin, una localidad francesa en la costa del mar Mediterráneo.

28. Tania Pérez Cano, Brittany Tullis y Ana Merino, «Introducción. El cómic: intertextualidades, discursividades y paratextos en el arte secuencial de América Latina», *Mitologías Hoy* 20 (2019), consultado el 8 de febrero de 2023, <https://revistes.uab.cat/mitologias/issue/view/v20>

29. Laura Vázquez, Pablo Turnes y Amadeo Gandolfo, «La historieta desbordada y estallada. Un lenguaje mutante», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* 155 (2022).

30. Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020).

31. El nombre de la casa «E.1027» es un acrónimo codificado que contiene las iniciales de los nombres y apellidos de la pareja: «E» por Eileen; «10» por J, de Jean; «2» por B, de Badovici; y «7» por G, de Gray.

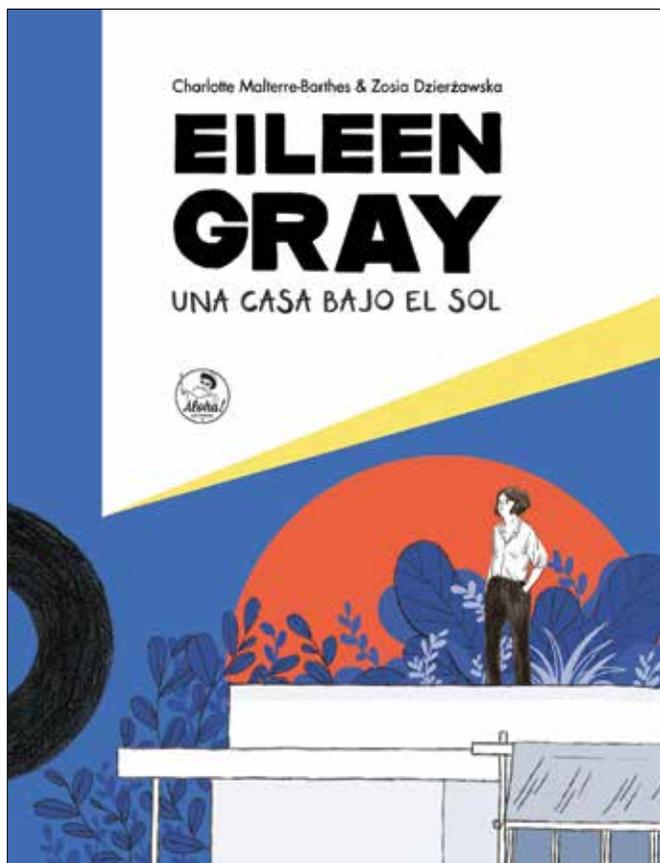


FIGURA 1. CUBIERTA DE LA NOVELA GRÁFICA *EILEEN GRAY: UNA CASA BAJO EL SOL*, DE CHARLOTTE MALTERRE-BARTHES Y ZOSIA DZIERŻAWSKA, 2020.

32. El original dice: «the project fits into pursuing a political agenda of exposing female designers' work and doing justice to their overlooked careers». Charlotte Malterre-Barthes, «A Militant Comic» (2022), consultado el 23 de febrero de 2023, <https://www.charlottesmalterrebarthes.com/practice/eileen-gray/>

Desde finales de la década de 1930 la E.1027 ha estado envuelta en una ardua polémica, generada a partir de que el propio Le Corbusier pintó varios murales en la casa de Gray, sin la autorización de la proyectista. En ese sentido, Malterre-Barthes y Dzierżawska también narran una historia que puede interpretarse como una *batalla por el género*.

En definitiva, tal como manifiesta una de sus autoras (Malterre-Barthes, s/f), *Una casa bajo el sol* se entiende como una acción que «encaja en una agenda política de exponer el trabajo de las diseñadoras y hacer justicia a sus carreras pasadas por alto» [mi

traducción].³² Al utilizarse como vehículo de militancia feminista, el cómic se alinea a una serie de investigaciones recientes que se enfocan en la sistemática desvalorización e invisibilización del trabajo femenino en las disciplinas del diseño y la arquitectura. Este fenómeno se ha dado en llamar *síndrome de Lilly Reich*, en reconocimiento a la diseñadora que compartió la autoría del Pabellón de Barcelona (entre otras obras) con Mies van der Rohe, pero cuya participación autoral no fue registrada por la historiografía sino varias décadas después de su muerte.

No obstante, este tipo de injusticias persiste en casos recientes, como el de la norteamericana Denise Scott Brown, excluida del Pritzker otorgado en 1991 a su socio y esposo, Robert Venturi; o el de la arquitecta británica Paty Hopkins, literalmente *borrada* de una fotografía, tomada en 2014, en la que posaba con Michael Hopkins y otros colegas varones. Estos ejemplos forman parte de una larga serie de mujeres que quedaron a la sombra de sus pares varones, por lo que sistemáticamente fueron opacadas, minimizadas o suprimidas de los relatos oficiales y de la Historia —con mayúscula— de la Arquitectura.

La argumentación de Colomina

A pesar de que la *historia* —con minúscula— que cuenta este cómic es muy conocida³³ y ha sido registrada en numerosos trabajos académicos,³⁴ la autora del guion ha reconocido que la novela gráfica está inspirada en el «polémico»³⁵ artículo académico «*Battle lines: E.1027*»³⁶ de la reconocida historiadora y crítica Beatriz Colomina.³⁷

Ese texto se centra en analizar y denunciar las acciones de Le Corbusier hacia la obra y la persona de Gray. Para conseguir ese objetivo Colomina encadena, en su argumentación, una serie de términos que, por distintas vías, denotan la gravedad del hecho narrado, y de forma elocuente establece una demoledora censura al propio Le Corbusier. Por ello, es necesario hacer una breve interpretación hermenéutica del texto de Colomina, para luego analizar su relación con la novela gráfica.

En primer lugar, Colomina califica la relación de Le Corbusier con la casa proyectada por Gray de «obsesiva» y la evalúa como una «compleja patología».³⁸ A medida que el texto avanza, la autora

33. Incluso existe un largometraje sobre esta historia: *The Price of Desire*, un film irlandés que fue estrenado en 2015 y estuvo dirigido por Mary McGuckian.

34. Antes del artículo de Beatriz Colomina el tema aparece mencionado en la biografía de Eileen Gray: Peter Adam, *Eileen Gray: Architect/Designer* (New York: Harry N. Abrams Inc, 1987). También fue analizado por el mismo autor en el artículo: Peter Adam, «Eileen Gray and Le Corbusier», *9H* (1989): 150–153. Con posterioridad al trabajo de Colomina, cabe destacar los estudios: Carlos Marcos, «Crítica de Género. E.1027: Eileen Gray vs. Le Corbusier en Cap Martin» (2011), consultado el 15 de marzo de 2023, https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/22344/1/Feminismos%2017_12.pdf y Katarina Bonnevier, «Un análisis queer de E.1027 de Eileen Gray», *Bitácora Arquitectura* 33 (2020): 86–97.

35. Si bien el artículo de Colomina no figura en la bibliografía citada en las páginas finales de *Una casa bajo el sol*, dicho trabajo es mencionado en la web oficial de Charlotte Malterre–Barthes como la principal inspiración para la escritura del cómic: «*sparked by a reading of Beatriz Colomina's contentious paper*» (Malterre–Barthes, «A Militant Comic», s/n).

define la intervención lecorbusiana como un «acto de vandalismo», una «mutilación»,³⁹ una «intrusión», una «ocupación»⁴⁰ y un «allanamiento de morada».⁴¹ Para cerrar el artículo culmina juzgándola como una «invasión» y una «acción colonizadora».⁴²

Es decir, en su crítica Colomina utiliza desde vocabulario clínico propio del diagnóstico de trastornos psicológicos, pasando por terminología legal con la que se definen delitos sobre la propiedad, para concluir con palabras que designan acciones bélicas y conquististas territoriales. Sin embargo, el término más contundente del artículo lo aporta el crítico Peter Adam. En una cita –interpolada por la autora– Adam sostiene que «fue una *violación*. Un compañero arquitecto, un hombre a quien ella admiraba, había mutilado su obra *sin su consentimiento*»⁴³ [las cursivas son mías].

En necesario que nos detengamos en el polisémico vocablo «violación», pues es importante entender las resonancias que el término adquiere en el texto analizado. En su última edición, el diccionario de la *Real Academia Española* (RAE) registra cuatro acepciones del verbo *violar*:

1. Infringir o quebrantar una ley, un tratado, un precepto, una promesa;
2. Tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento;
3. Profanar un lugar sagrado, ejecutando en él ciertos actos determinados por el derecho canónico; y
4. Ajar o deslucir algo.⁴⁴

Sin duda, la acción de Le Corbusier no se corresponde con la primera de las acepciones. Si se respeta el sentido literal del término, el significado más adecuado es el de la cuarta acepción, aunque en sentido figurado también podría ser válida la tercera, si la interpretamos como una profanación. Sin embargo, al leer la palabra *violación* es inevitable que relacionemos el accionar de Le Corbusier con el delito sexual por antonomasia. Esta alusión se desprende del contexto discursivo en el que su autor utiliza el término, ya que en la siguiente oración Adam aclara que la «violación» fue cometida por «un hombre» y subraya que el acto se realizó «sin su consentimiento».⁴⁵

A partir de la cita de Adam, Colomina retoma el uso de dicho término cuando se refiere a la «violación de la casa y la identidad»⁴⁶ de Gray, aunque en este caso alude a un significado

36. Beatriz Colomina, «Battle lines: E.1027», *Culture, Theory and Critique* 39.1 (1996): 95–105.

37. Dicho texto posteriormente fue traducido al español por la propia autora, versión de la que proceden todas las citas de este artículo: Beatriz Colomina, «Frentes de batalla E.1027», *Zehar* 44 (2000): 20–25.

38. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

39. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

40. Colomina, «Frentes de batalla», 11.

41. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

42. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

43. Colomina, «Frentes de batalla», 10, citando a Adam, *Eileen Gray*.

44. Diccionario de la Real Academia Española. disponible en <https://www.rae.es/>

45. Colomina, «Frentes de batalla», 10, citando a Adam, *Eileen Gray*.

46. Colomina, «Frentes de batalla», 11.

más neutro, que se correspondería con la tercera acepción. No obstante, una página más adelante la autora reafirma la connotación presente en la cita de Adam, cuando se refiere a «la famosa fotografía de él *desnudo*, pintando uno de los murales»⁴⁷ [las cursivas son mías]. Sobre esa fotografía Colomina comenta, entre paréntesis: «hay que hacer notar que esta es la única imagen nudista de Le Corbusier de la que tenemos noticia. Que sea precisamente en esa *escena* es suficientemente elocuente»⁴⁸ [las cursivas son mías]. En definitiva, del texto podemos inferir que la casa es tratada como la *escena de un crimen* en donde se cometió una *simbólica violación*.

No obstante, el discurso condenatorio de Colomina no se limita a la realización de los murales, sino que se extrapola al *Cabanon*, construido por Le Corbusier en 1952 en un terreno aledaño, ubicado unos metros por encima de la E.1027. Nuevamente, las palabras de Colomina son elocuentes: «al imponer su visión desde arriba, [Le Corbusier] estableció su dominio sobre el lugar de la casa de Gray».⁴⁹ La ubicación elevada del *Cabanon* con respecto a la E.1027 permite interpretarlo como un dispositivo panóptico para vigilar y controlar,⁵⁰ por eso Colomina afirma: «no era más que una plataforma de observación, una especie de *caseta de perro guardián*»⁵¹ [las cursivas son mías].

A pesar de que la denuncia de Colomina está plenamente justificada, hay que señalar que sus persuasivas y elocuentes palabras pueden resultar sorprendentes —e incluso algo desproporcionadas— en ciertos pasajes del artículo. En ese sentido, el crítico Carlos Marcos ha planteado ciertos reparos sobre el exceso de interpretación generado en torno a este episodio (aunque sin referirse directamente al texto de Colomina) señalando la inconveniencia de utilizar

implicaciones psicoanalíticas que poco tienen que ver con la crítica de arquitectura y que —quizás por sus prejuicios ideológicos— caricaturizan la actitud de Le Corbusier y la polémica en torno a los frescos, perdiendo con ello la debida objetividad crítica.⁵²

Como veremos más adelante, uno de los aciertos de la novela gráfica radica en evitar dichos excesos de interpretación. En su lugar, las autoras adoptan una retórica narrativa y un estilo gráfico

47. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

48. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

49. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

50. Michel Foucault, *Vigilar y castigar: en nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 1976).

51. Colomina, «Frentes de batalla», 10.

52. Marcos, «Crítica de género», 271.



FIGURA 2. LA MUERTE DE LE CORBUSIER. VERSIÓN DE VINCENT MAHÉ, 2015.

sugerente pero equilibrado. Eso se manifiesta desde las páginas iniciales, donde incluyen una dedicatoria que define el punto de vista asumido: «este libro está dedicado a las niñas, a las mujeres y a las abuelas, y a los hombres que las apoyan».⁵³ Dado que se trata de un trabajo de divulgación, las autoras adecuan su discurso a un tipo de lector muy distinto del del ámbito disciplinar al que se dirige el artículo académico de Colomina.

La traslación al cómic

Si bien es válido afirmar que la novela gráfica se basa en los mismos hechos que el artículo de Colomina, estos se presentan de manera muy diferente. *Una casa bajo el sol* comienza con un capítulo inicial –a modo de prólogo– llamado «El último baño», en donde se narra un suceso trágico ocurrido el 27 de agosto de 1965: el fallecimiento de Le Corbusier en la playa de Cap-Martin, a los pies de la E.1027. En cambio, Colomina menciona ese episodio al final de su texto –a modo de epílogo– en la segunda posdata: «el 26 [sic] de agosto de 1965 [...] Le Corbusier bajó de la E.1027 al mar y nadó hasta encontrar la muerte».⁵⁴

53. Malterre-Barthes y Dzierżawska, *Una casa bajo el sol*, 4.

54. Colomina, «Frentes de batalla», 12.

En el artículo la muerte de Le Corbusier cierra la historia narrada, en cambio en la novela gráfica es el hecho catalizador para contar la historia de la E.1027. Esta inversión del orden narrativo resulta significativa, pues ofrece una nueva versión de

la historia en la que Eileen Gray pasa a ser la protagonista y Le Corbusier, un personaje secundario (como veremos más adelante).

Para entender mejor este cambio en el punto de vista narrativo resulta esclarecedor comparar el modo en que el mismo episodio es narrado en un cómic precedente; realizado en 2015 por el ilustrador francés Vincent Mahé⁵⁵ en conmemoración de los 50 años del fallecimiento de Le Corbusier (figura 2). En el relato de Mahé el momento trágico no se representa gráficamente, sino que queda datado en el texto y es aludido en el dibujo mediante una insinuante viñeta que muestra a Le Corbusier internándose en un plácido espejo de agua en el que se refleja un sol crepuscular. En definitiva, el dibujante apeló a una evidente simbología que busca romantizar la muerte del *Maestro*.

Tal como establece Alberto Bravo (2019), al igual que sucede con otros cómics sobre la vida y la obra de Le Corbusier, la biografía de Mahé nos ofrece un retrato fundamentalmente laudatorio, apologético –casi hagiográfico–, que adolece de presentar una visión canónica y mitificada en la que

Le Corbusier encarna [...] una alegoría del héroe que asume la responsabilidad de ser el defensor de la esencia de la arquitectura moderna, un visionario adelantado a su tiempo.⁵⁶

En cambio, en *Una casa bajo el sol* (2020) el mismo episodio se narra como la mera desaparición de un hombre que es prácticamente *tragado por el mar* (figura 3). Este rotundo cambio en la forma de referir un hecho histórico permite despojar al relato de toda épica y solemnidad. De ese modo el capítulo inicial funciona como una *declaración de principios* en la que las autoras muestran a Le Corbusier como un simple mortal, lo que contribuye a bajarlo del pedestal de inobjetable héroe y máximo patriarca de la arquitectura moderna.

Para contarnos esa historia las autoras apelan a un dibujo sencillo, caracterizado por blandos trazos de lápiz carbón y leves lavados de acuarela de sosegados tonos pastel. Se trata de una apuesta estética que es propia del estilo de la ilustradora, vinculada a la realización de libros infantiles. La sensibilidad del relato gráfico ha sido resaltada por varios comentaristas de la obra. Como señala Jennifer Goff (comisaria de la colección

55. Vincent Mahé, «Le Corbusier. Le bâtisseur du XXe siècle», *Télérama-hors-série* 195 (2015).

56. Alberto Bravo, «Tebeos sobre Le Corbusier. Cinco historietas gráficas sobre su vida y obra. Sobre el personaje (1/2)», *EGA*, 24–36 (2019), 180.

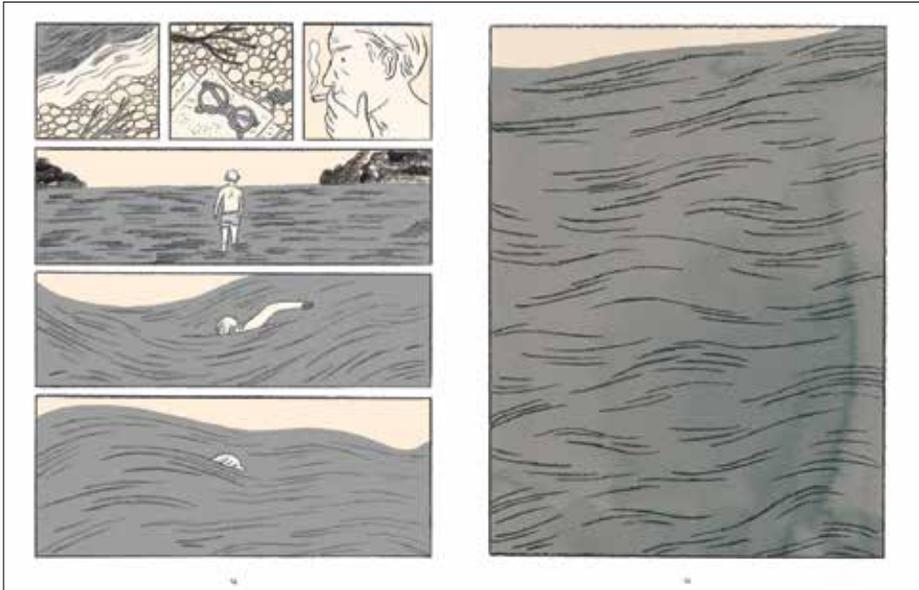


FIGURA 3. LA MUERTE DE LE CORBUSIER. VERSIÓN DE CHARLOTTE MALTERRE-BARTHES Y ZOSIA DZIERŻAWSKA, 2020.

57. Jennifer Goff, «Prólogo» en Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020), 2-3.

58. Nuria Moliner, «Prólogo» en Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020), 9.

59. Filler citado en Malterre-Barthes, «A Militant Comic», s/n). Texto original en inglés: «written with sensitivity and tact by the French architect Charlotte Malterre-Barthes and illustrated with complementary wistfulness by the Polish graphic artist».

Eileen Gray en el Museo Nacional de Irlanda) en el primer prólogo del libro, esta sensibilidad se materializa «a través de sorprendentes y conmovedoras ilustraciones».⁵⁷ Algo similar escribe la arquitecta e investigadora Nuria Moliner, en el segundo prólogo, al referirse a los «trazos sensibles y conmovedores»⁵⁸ de la artista polaca. Por su parte el crítico Martin Filler señala que el cómic fue «escrito con sensibilidad y tacto [...] e ilustrado con melancolía complementaria».⁵⁹

Temporalidad del cómic

La extrema sencillez de los dibujos tiene como contraparte una compleja estructura narrativa, en la que se combinan los diferentes tiempos de la historia. Siguiendo la metodología que el narratólogo Gérard Genette propone en su obra paradigmática *Figuras III*,⁶⁰ podemos establecer que la temporalidad de este cómic



FIGURA 4. PORTADILLAS DE LOS CAPÍTULOS ANALÉPTICOS Y PROLÉPTICOS (PP. 13, 33, 47, 61, 83, 129).

está organizada según una *estructura anacrónica*, en la que existen varios saltos temporales, tanto al pasado (analepsis)⁶¹ como al futuro (prolepsis).⁶²

A partir del capítulo que cuenta la muerte de Le Corbusier, el relato puede ser entendido como un largo *racconto* que se desarrolla durante los meses del verano (de julio a octubre) de 1933. Ese largo *racconto* está rítmicamente pautado por cuatro analepsis que nos transportan a distintos momentos de la vida de la protagonista (figura 4). Las analepsis dan lugar a cuatro capítulos biográficos en los que secuencialmente se evoca: su infancia («La pequeña Eileen», año 1888), su formación en el arte del lacado («Enamorada del lacado», año 1905), su trabajo como diseñadora de muebles («Jean Desert», año 1922) y el comienzo de su relación sentimental con Jean Badovici («Eileen y Jean», año 1923).

No obstante, además de narrar acontecimientos que ocurrieron antes de 1933, la estructura anacrónica permite interpolar

60. Gérard Genette, *Figuras III* (Barcelona: Lumen, 1989).

61. La *analepsis* –también conocida como retrospectiva (en literatura) o *flashback* (en el medio cinematográfico)– es un recurso narrativo que implica una vuelta al pasado. Genette propone dos tipos de analepsis: la interna y la externa. En este caso se trata de una *analepsis externa*, pues la narración se retrotrae a un momento temporal anterior al comienzo del relato.

62. En la terminología de Genette la *prolepsis* (también es conocida como *flashforward*) implica una narración de acontecimientos futuros.



FIGURA 5. LA DOBLE PÁGINA QUE CIERRA EL RELATO:
LA PARTIDA FINAL DE EILEEN GRAY (PP. 148-149).

63. Los conceptos clásicos de *nudo* (complicación) y *desenlace* (resolución) proceden de la *Poética* aristotélica. Aristóteles, *Poética* (Buenos Aires, Editorial Gradifco, 2007), 91-93.

64. Una *apoyatura* (también llamada *cartucho*) consiste en una «cápsula inserta en una viñeta [...] cuyo texto inscrito cumple la función de aclarar o explicar el contenido de la imagen [o el] comentario del narrador». Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del cómic* (Madrid: Cátedra, 1994), 412.

el capítulo «Los murales». Esto se produce mediante un salto temporal que nos lleva a 1938, lo que implica una *prolepsis* con respecto al decurso del verano de 1933. Por lo tanto, en lugar de apelar al clásico esquema aristotélico⁶³ de tres actos —que actualmente se definen como planteamiento, nudo y desenlace—, el episodio de los murales (capítulo en el que se desarrolla el *nudo* de la historia) queda encapsulado y aislado del resto del relato. La estrategia del anacronismo resulta fundamental en este capítulo. Si el relato se desarrollase en orden cronológico, el episodio final sería protagonizado por Le Corbusier y Gray desaparecida de la escena. En cambio, mediante este recurso es Gray quien cierra el relato. En una doble página vemos la casa (en la página izquierda) y un auto que se aleja (en la página derecha) (figura 5). A pie de página una *apoyatura*⁶⁴ con una cita ilustra la capacidad de resiliencia de Gray: «los recuerdos se aferran a las cosas, así que es mejor empezar de cero».⁶⁵



FIGURA 7. LA PERFORMANCE PICTÓRICA DE LE CORBUSIER. CAPÍTULO «LOS MURALES» (PP. 134-135).

67. Aristóteles nos dice que la peripecia «es un cambio en la acción por medio de la cual esta se orienta en el sentido opuesto al que venía desarrollándose». Aristóteles, *Poética*, 71.

68. En la terminología del cómic se denomina *gutters* (o calles) a los espacios interviñetas.

capítulo –que narra la principal peripecia⁶⁷ del relato–, el predominio de una paleta monocromática de grises y azules oscuros nos indica que lo acontecido transcurre durante una noche (figura 6). La inherente oscuridad nocturna aparece aquí subrayada por *gutters*⁶⁸ generados a través de un rayado de trazos negros, gruesos y algo desprolijos –casi lacerantes–realizados mediante lápiz carbón. Esta rústica textura funciona como fondo de unas viñetas en las que vemos cómo el Maestro se desviste y se prepara para pintar los murales. En definitiva, la oscuridad adquiere aquí un significado simbólico que busca reflejar la infausta intervención de Le Corbusier.

No obstante, el color adquiere un nuevo protagonismo en la siguiente escena, donde se narra la *performance* artística de Le Corbusier. El *modus operandi* pictórico se nos presenta en una única ilustración que ocupa una doble página (figura 7). En este díptico la irrupción de los murales cambia abruptamente la austera estética de suaves colores acuarelados utilizada hasta ese momento.

Sin llegar a ser estridente, esta nueva paleta genera un fuerte contraste cromático con los dibujos anteriores. De este modo, la doble página rompe con el sosegado estilo gráfico del cómic para plasmar lo que a la larga supone el momento más traumático de la historia relatada.

Por otro lado, el color es un elemento muy significativo en los murales. Según Carlos Marcos, la agresión proferida por Le Corbusier no radica solamente en el hecho de que los murales se hiciesen sin el consentimiento de la proyectista, sino en que por su carácter figurativo el arte lecorbusiano no comulga con la arquitectura de la casa.

Si se observa el contenido geometrismo del diseño de Gray es evidente que, desde un punto de vista exclusivamente estético, el figurativismo –aun siendo de carácter abstractivo–, el tratamiento cromático y la potencia formal de los frescos poco o nada tienen que ver con la pureza y sencillez formal de la E.1027.⁶⁹

En definitiva, al entender la casa como un mero *lienzo disponible*, Le Corbusier desvirtúa el espacio proyectado por Gray, atentando contra la integralidad de la obra. No obstante, las fotos en blanco y negro (publicadas en revistas de la época en que se pintaron los murales) no permiten apreciar el excesivo contraste cromático generado por la paleta lecorbusiana. Por ello, el uso del color es un vehículo estratégico para expresarlo en el cómic.

La inadecuación de la intervención pictórica con respecto al proyecto arquitectónico se ilustra de manera contundente en dos dobles páginas. En la primera (datada en 1938 mediante una apoyatura) aparece uno de los murales terminados, mientras que en la segunda (datada en octubre de 1933) se restituye el aspecto original de ese espacio mediante una analepsis –que, nuevamente, funciona como una forma de *justicia poética*– (figura 8).

A modo de epílogo

Desde una mirada declaradamente feminista, la novela gráfica *Una casa bajo el sol* pone en evidencia la traición personal y el agravio profesional que supusieron para Eileen Gray los murales realizados por Le Corbusier. Pero sobre todo, este ensayo gráfico propone

69. Marcos, «Crítica de Género», 274.

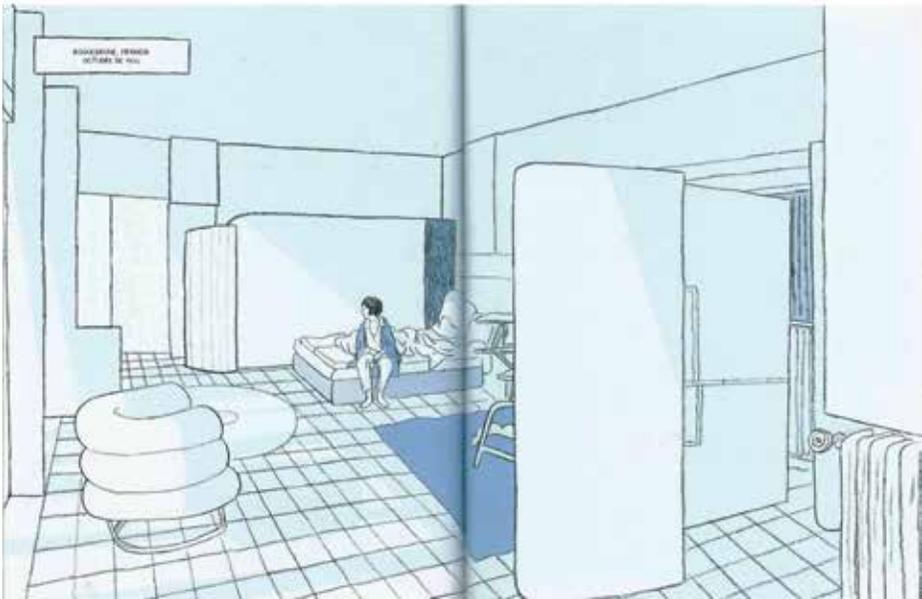


FIGURA 8. DOS DOBLES PÁGINAS DE UNA CASA BAJO EL SOL (PP. 136-137 Y 142-143).

recuperar la figura de Gray, una diseñadora cuya obra arquitectónica permaneció, por muchos años, prácticamente ignorada por la historiografía de la arquitectura moderna. Para ello, las autoras realizan una doble adaptación del artículo de Colomina. Por un lado, se trata de un cambio de *formato* que implica la traslación de un texto a una novela gráfica. Por otro lado, se lleva a cabo un cambio de *género discursivo* que supone la adecuación de una argumentación académica al de una narración de carácter divulgativo, dirigida a un público mucho más amplio.

En relación con la estructura narrativa, el hecho de comenzar por el episodio del ahogamiento permite desplazar el eje de la historia. Si el artículo tiene como protagonista a Le Corbusier y se centra en la realización de los murales, el cómic es protagonizado por Gray y la narración está centrada en el diseño de su casa. Este desplazamiento conlleva un cambio de acento mediante el cual la denuncia del agresor cede espacio a la vindicación de la agredida.

La historia narrada comienza con el «último baño» de Le Corbusier y se cierra con el último día que Eileen Gray pasa en la E.1027. Dicho cierre permite que el nudo del relato se desplace hacia el final de la historia, de modo que el conflicto queda planteado pero no se resuelve. Con ese desplazamiento las autoras eluden el problema de presentar a la protagonista como una víctima, sustituyendo la pasividad de la derrota por una demostración de resiliencia.⁷⁰ Ese cambio da lugar a un retrato intimista, a un drama humano. Por eso la adopción de un tipo de dibujo delicado, inocente –y casi infantil– para plasmarlo. Al igual que los dibujos de la ilustradora polaca, el guion de la arquitecta francesa se define por una mirada de aristas suavizadas. Aunque no minimiza ni perdona el agravio, se distancia notoriamente del tono de denuncia de Beatriz Colomina. Desde una mirada feminista, el cómic apela a un activismo que no peca de fundamentalismo, lo que da lugar a una narración que celebra las ideas creativas y los logros de Gray, sin victimizarla y evitando tratarla con condescendencia.

El cómic, como un lenguaje híbrido que combina imagen y texto, es un medio que *muestra* además de *decir*.⁷¹ Apelando a Gérard Genette⁷², podemos decir que es *mimesis* (*showing*) además de *diégesis* (*telling*). Es por eso que permite sustituir las expresiones retóricas que verbalizan la violencia del acto cometido (recursos que Colomina usa con maestría en su artículo) por imágenes

70. Hay que destacar que en los años que median entre la publicación original del artículo (1996, en la versión en inglés) y la publicación de la novela gráfica (2020) se ha registrado un mayor reconocimiento académico y crítico a la figura de Eileen Gray. También es necesario señalar que se trata de un muy diferente momento histórico y cultural de la continuada lucha del feminismo.

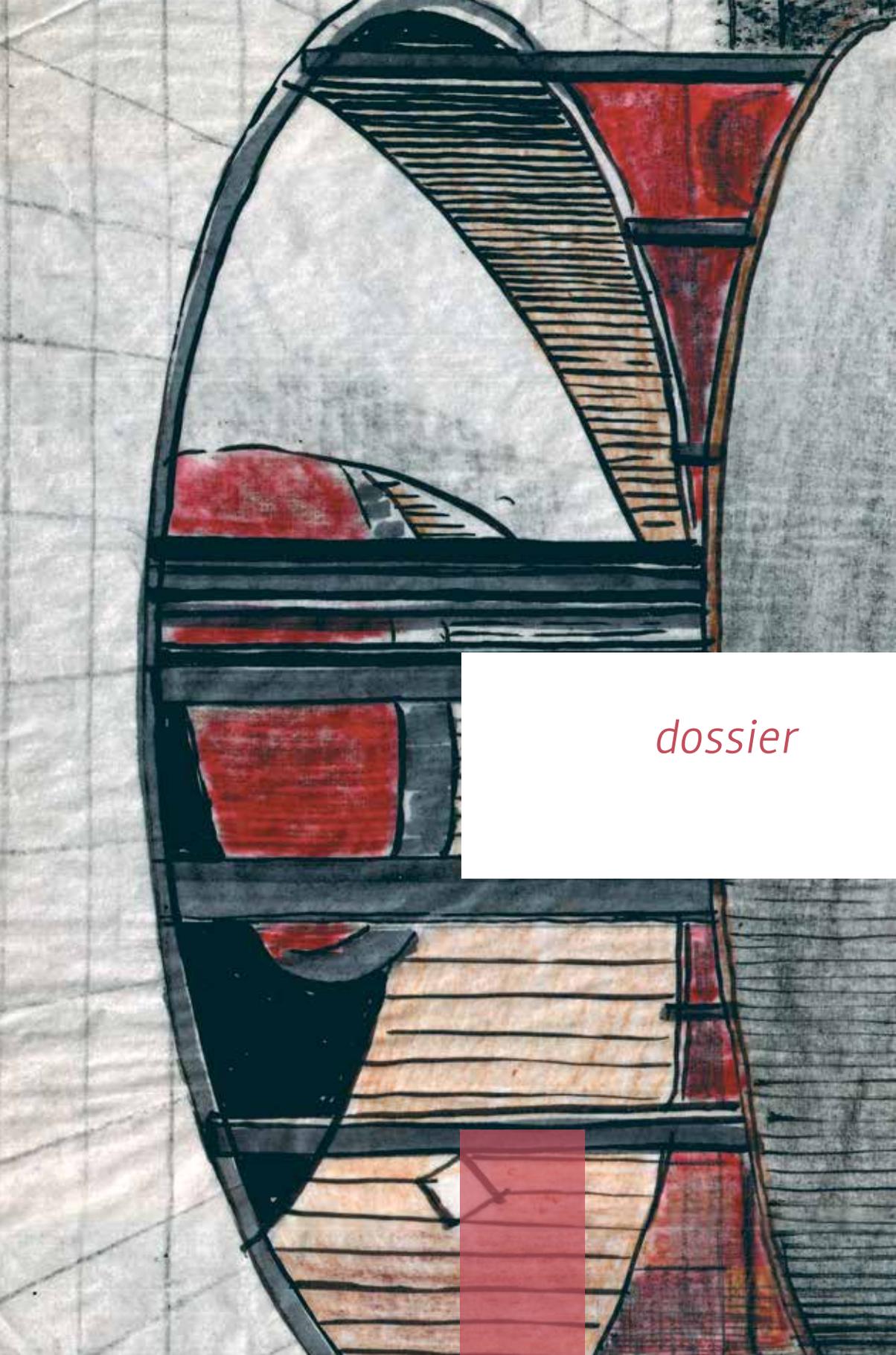
71. Edward Muñoz, «El cómic como lenguaje visual híbrido y su vigencia en la era digital contemporánea», *CuCo, Cuadernos de cómic*, 8 (2017), 7–30.

72. Gérard Genette, *Figuras III*.

que la aluden de forma más o menos directa. En este caso, las autoras consiguen sugerir esa violencia mediante las posibilidades expresivas del dibujo y la estructura gráfica de las páginas (viñetas, fondos, *gutters*), y, sobre todo, a través de un meditado y contenido uso del color.

Fuente de las imágenes

- 1-8. Charlotte Malterre-Barthes y Zosia Dzierżawska, *Eileen Gray: una casa bajo el sol* (Madrid: Aloha, 2020).
2. Vincent Mahé, «Le Corbusier. Le bâtisseur du xxe siècle», Téléramahors-série 195 (2015).



dossier

Este dossier presenta algunas páginas del herbario confeccionado en 1886 por Joseph Paul Adrien Carré (1870-1941), arquitecto francés egresado de la École Nationale Spéciale des Beaux-Arts, que entre 1907 y 1937 fue profesor de Arquitectura y de Composición Decorativa en la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.

Además de documentar el temprano interés de su autor por la botánica, el herbario podría ser interpretado como un indicio del valor pedagógico que Carré atribuiría, un par de décadas más tarde, a la observación y contemplación de la naturaleza y del paisaje en la formación de los estudiantes de arquitectura.

El herbario integra el Fondo Carré del Centro de Documentación del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Todos los ejemplares que se exhiben a continuación fueron colectados en Francia. Los textos al pie de las figuras transcriben la información manuscrita por Carré en el documento original, respetándose incluso sus errores ortográficos; y fue omitida en aquellos casos en que la letra resulta indescifrable. Los datos suelen limitarse al nombre científico de las plantas y en ocasiones a sus nombres vulgares. En la mayoría de las muestras omitió indicar a qué familia botánica pertenecen, los lugares de procedencia y las fechas de recolección. En algunas páginas, los textos definitivos a tinta se superponen a textos taquigráficos a lápiz probablemente usados como borrador. Esta técnica de escritura también fue frecuentemente empleada por Carré para realizar anotaciones en sus dibujos arquitectónicos.

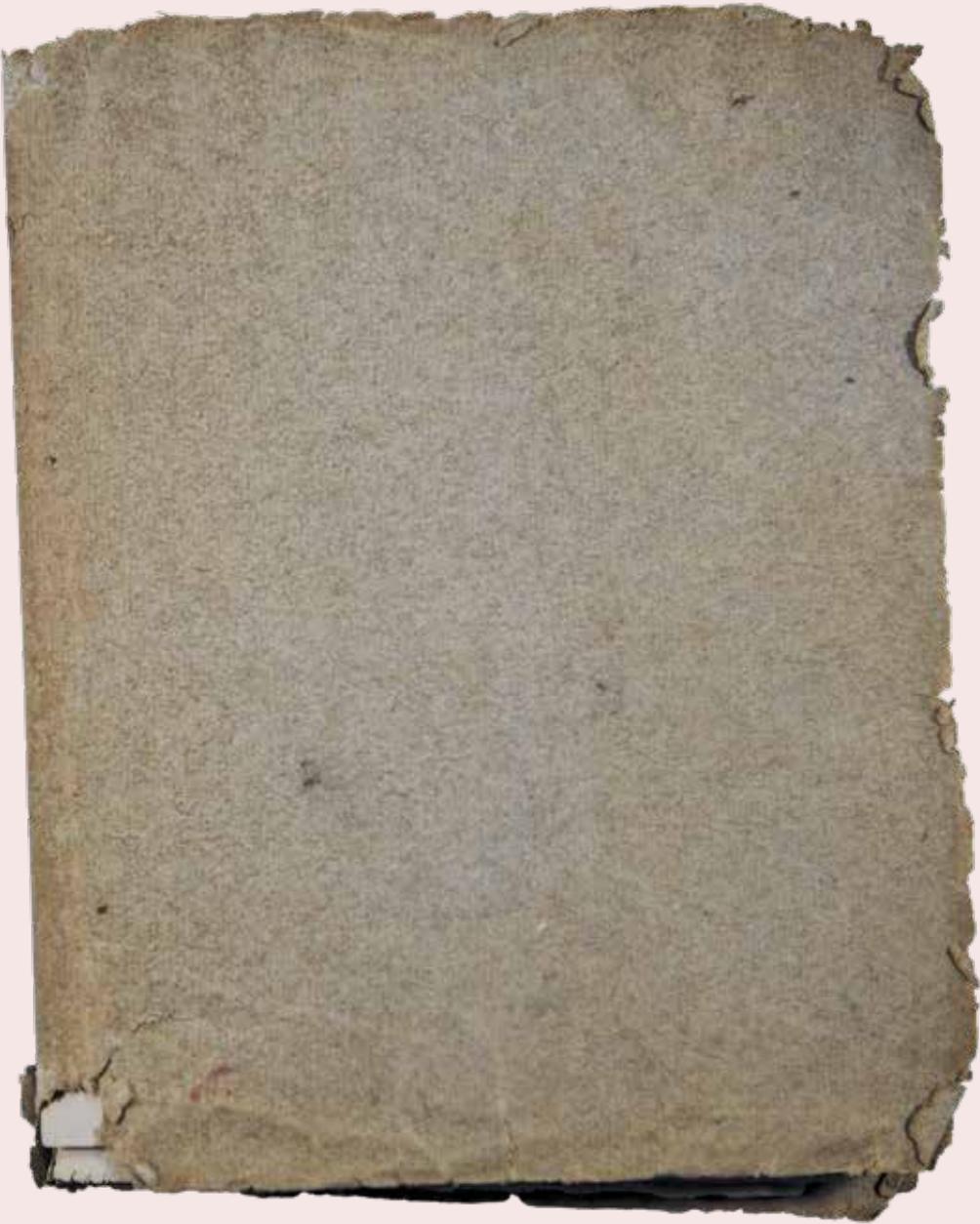


FIGURA 1. TAPA DEL HERBARIO. FORMATO ORIGINAL: ABIERTO, 43 X 26,5 CM; CERRADO, 21 X 26,5 CM.

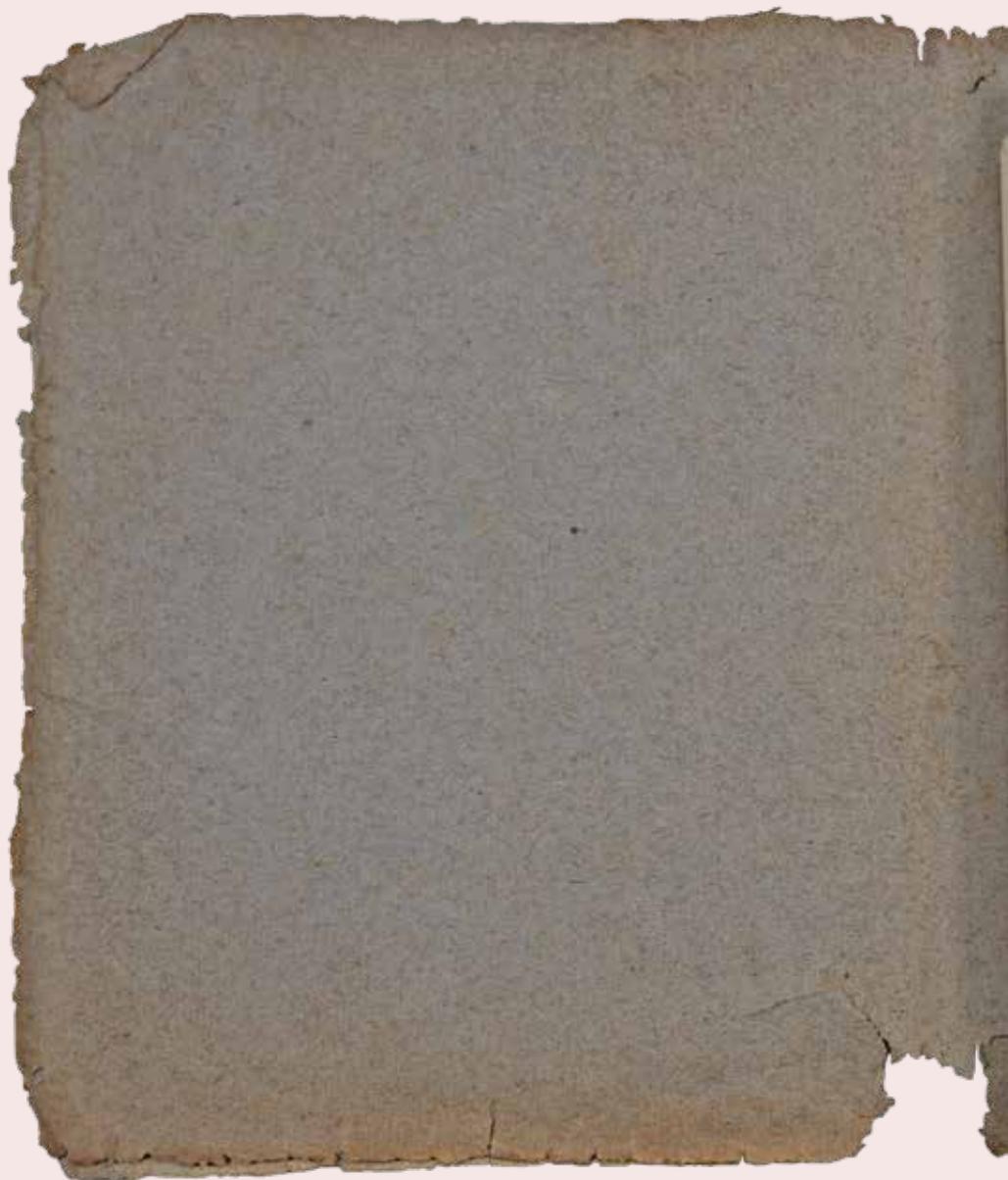




FIGURA 2. FAMILIA: «FAMILLE DES CAPRIFOLIACÉES». NOMBRE CIENTÍFICO: «CHEVREUILLE DES HAIES. LONICERA». PROCEDENCIA: «ENVIRONS DE MONTMORILLON». FECHA: 28/07/1886.

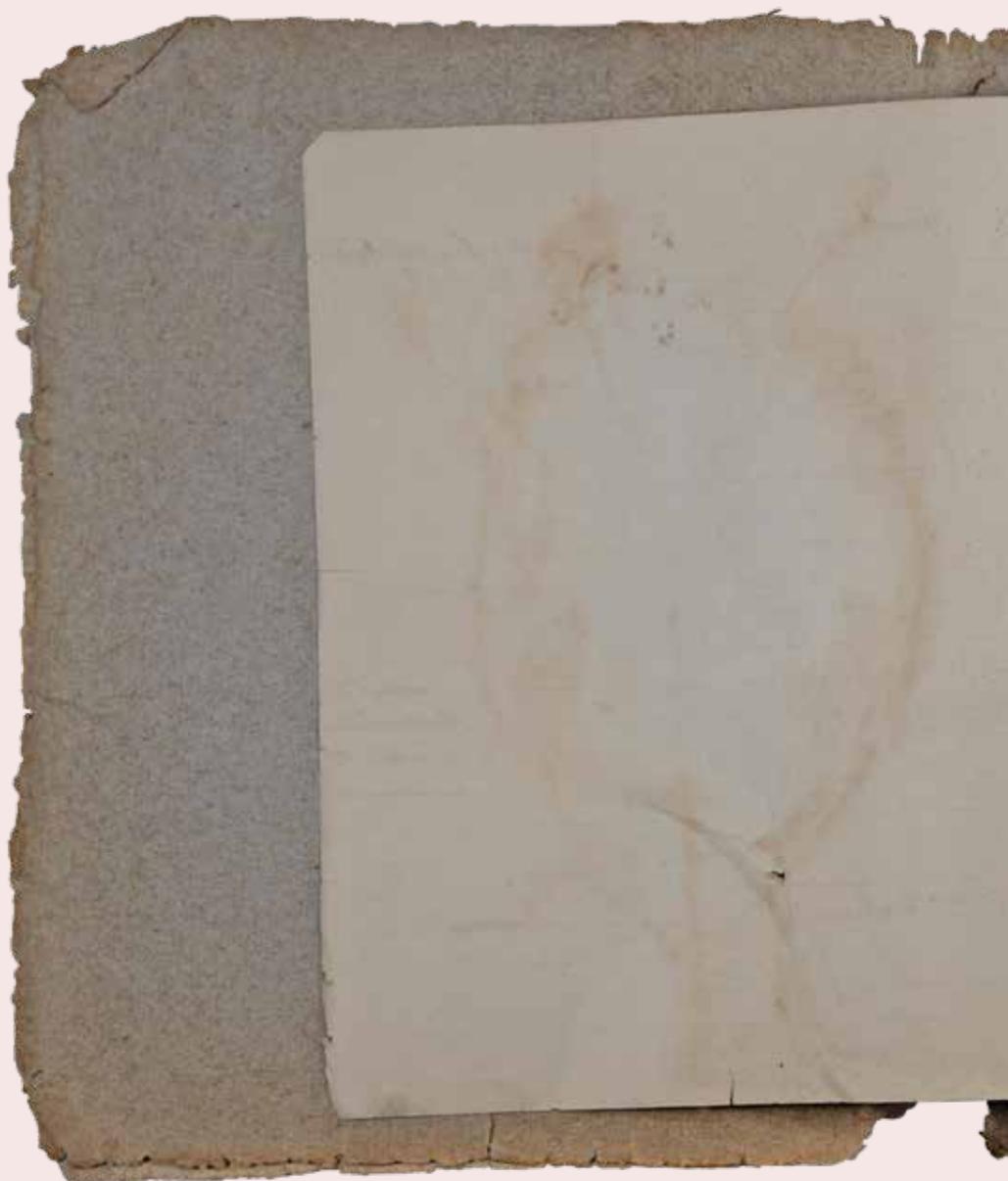




FIGURA 3. FAMILIA: «FAMILLE DES CARYOPHILÉES SOLANÉES». NOMBRE CIENTÍFICO: «BOUILLON LYCHNITE. VERBASCUM LYCHNIS». PROCEDENCIA: «BRASSERIE». FECHA: 18/08/1886.

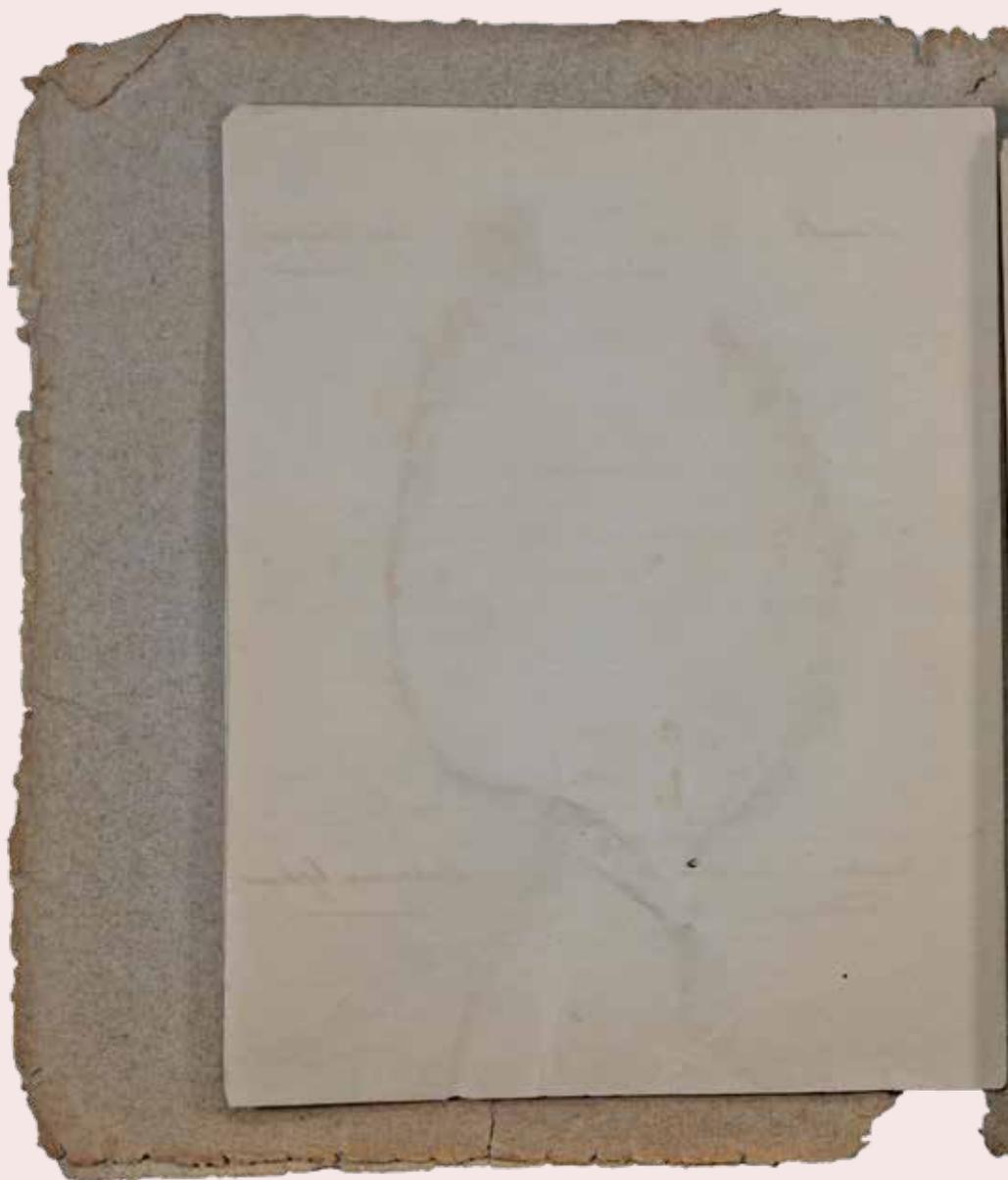




FIGURA 4. FAMILIA: «FAMILLE DES LABIÉES». NOMBRE CIENTÍFICO: «NÉPETA ÉLANCEÉ. NEPETA LANCEOLATA». PROCEDENCIA: «GRANDS MOULINS PRÉS MONTMORILLON». FECHA: 03/08/1886.

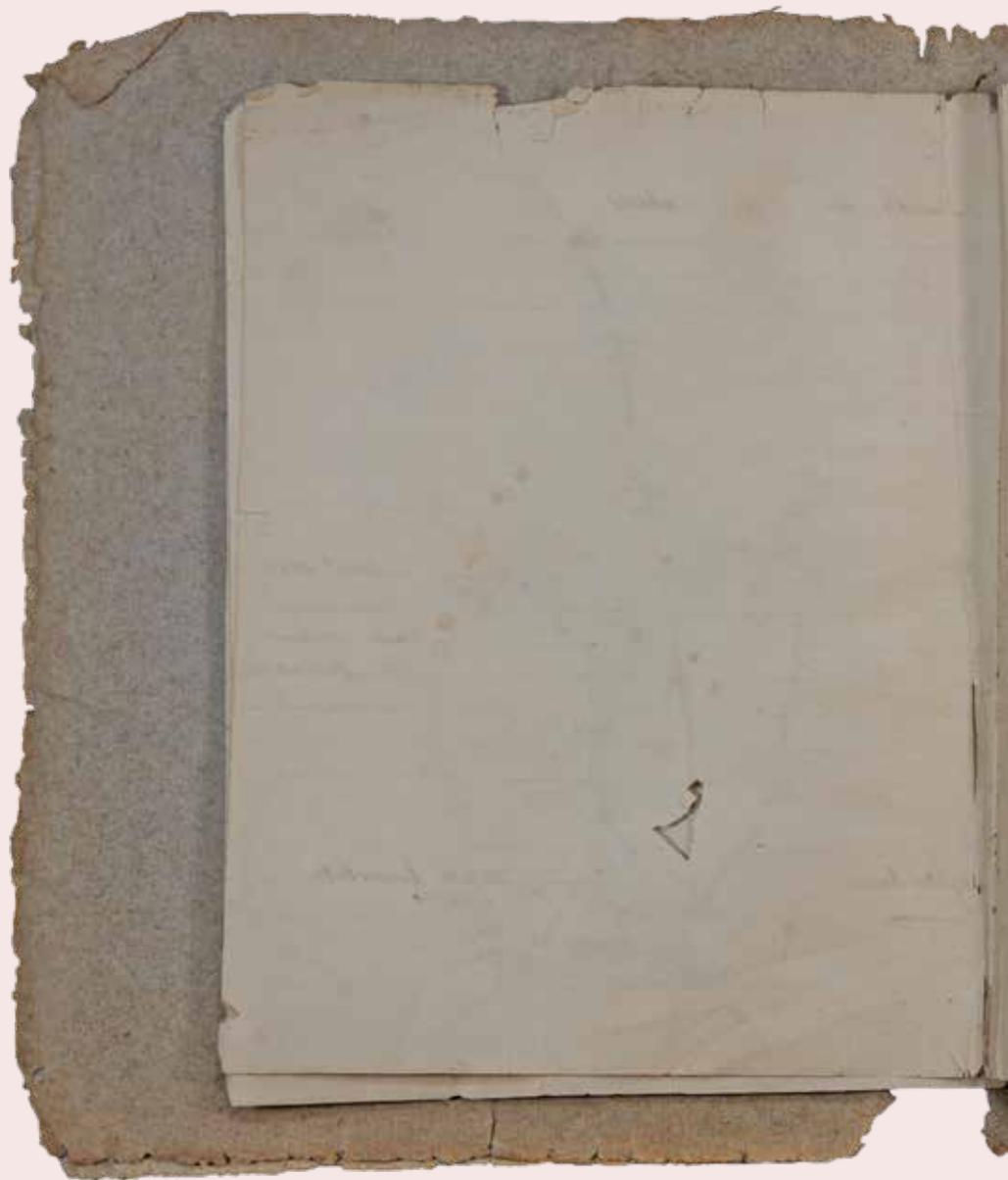




FIGURA 5. FAMILIA: «FAMILLE DES FOUGERES». NOMBRE CIENTÍFICO: «FOUGÈRE MAS». PROCEDENCIA: «CETTE PLANTE SE TROUVE PRINCIPALEMENT AU RIZ-CHAUVRON (LIMOUSIN)». FECHA: 28/07/1886.





FIGURA 6. FAMILIA: «FAMILLE DES ALGUES». NOMBRE CIENTÍFICO: «VARECH DENTÉ. FUCUS FERRATUS LIN». PROCEDENCIA: «ROYAN. ROCHERS DU BORD DE LA MER». FECHA: 27/08/1886.

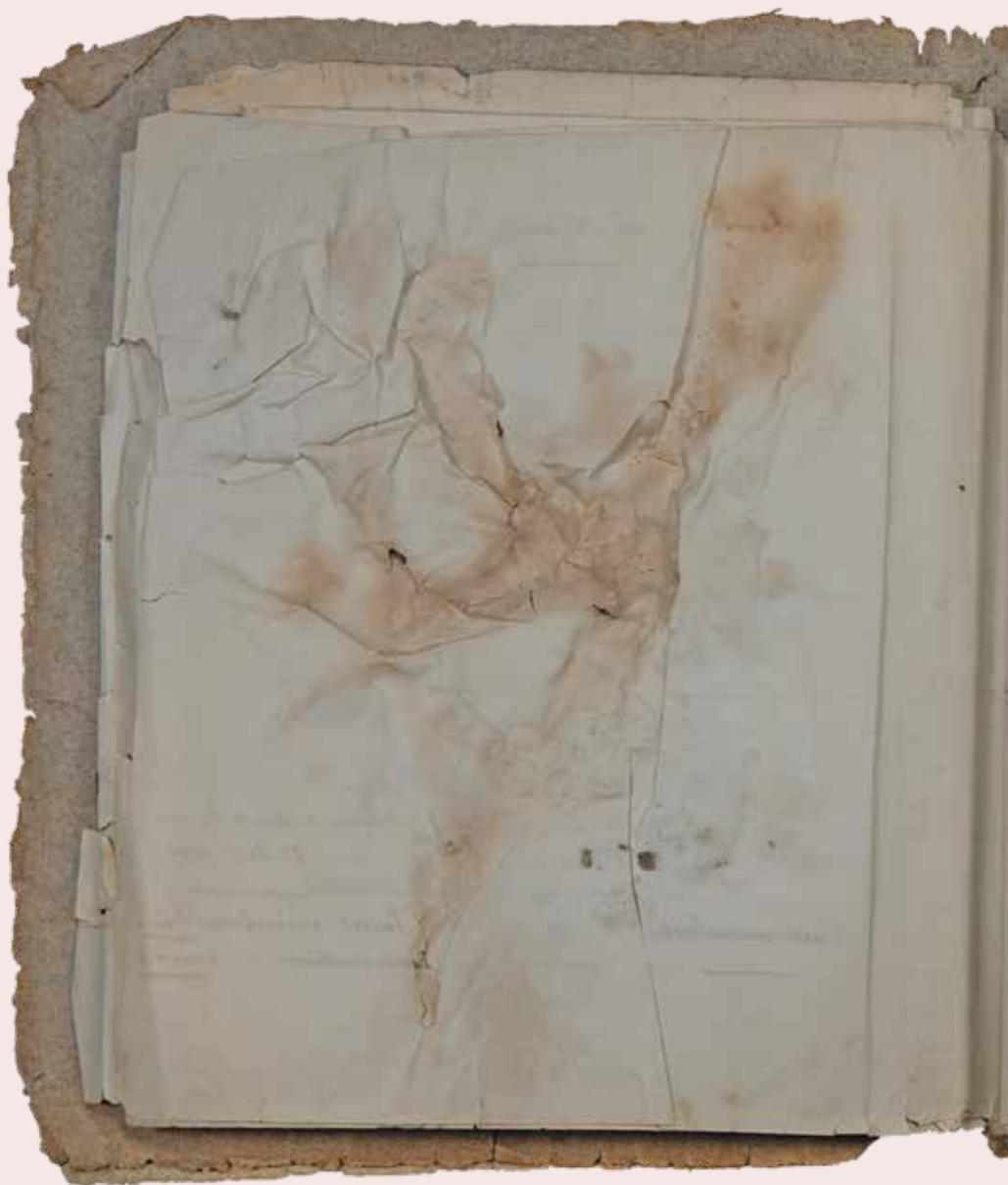




FIGURA 7. FAMILIA: «FAMILLE DES ALGUES». NOMBRE CIENTÍFICO: «VARECH MOUEUX. FUCUS NODOSUS LIN». PROCEDENCIA: «ROHAN. BORDS DE LA MER». FECHA: 28/08/1886.



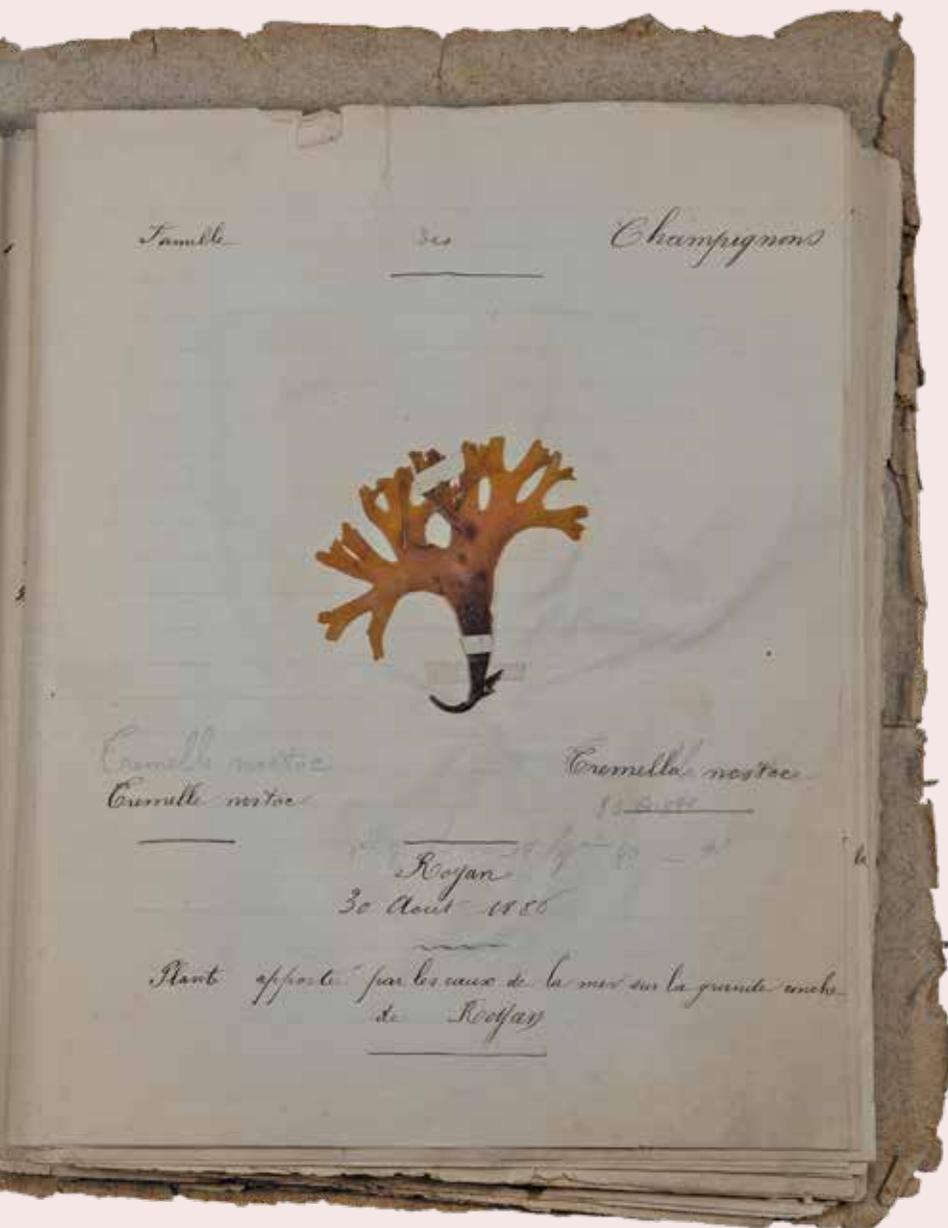


FIGURA 8. FAMILIA: «FAMILLE DES CHAMPIGNONS». NOMBRE CIENTÍFICO: «CREMELLE NOSTOC. CREMELLA NOSTOC». PROCEDENCIA: «ROYAN. PLANTE APPOTEE PAR LES EAUX DE LA MER SUR LA GRANDE CONCHE DE ROYAN». FECHA: 30/08/1886.





FIGURA 9. NOMBRE CIENTÍFICO: «CUCURBITA MELOPEPO L.».





FIGURA 10. NOMBRE CIENTÍFICO: «SCABIOSA ATROPURPUREA L.».

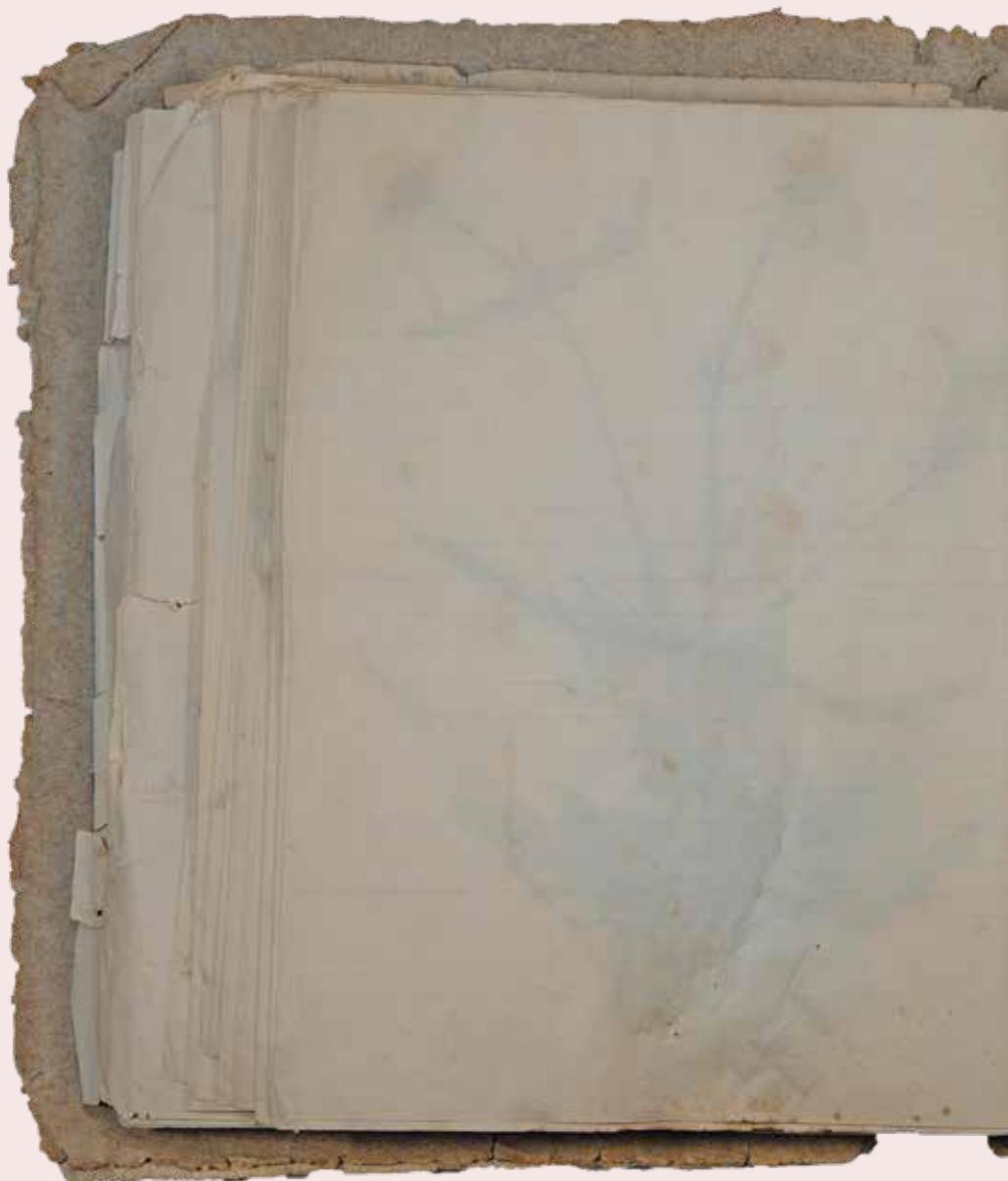




FIGURA 11. NOMBRE CIENTÍFICO: «SCABIOSA SUCCISA L.».





FIGURA 12. NOMBRE CIENTÍFICO: «*THLASPI BURSAPASTORIS*.
THLASPI BOURSE À BERGER OU À JUDAS. CRUCIFERS».





FIGURA 13. NOMBRE CIENTÍFICO: «*THLASPIS ARVENSE* L.».





FIGURA 14. NOMBRE CIENTÍFICO: «HERIS MUDICAULIS».





FIGURA 15. NOMBRE CIENTÍFICO: «HERIS [ILEGIBLE]».





FIGURA 16. NOMBRE CIENTÍFICO: «SCROPHULARIA CANINA L.».





FIGURA 17. NOMBRE CIENTÍFICO: «AJUGA PYRAMIDALIS L.»





FIGURA 18. NOMBRE CIENTÍFICO: «JASTIONE MONTANA.
JASTIONE FAUSSE SCABIEUSE CAMPANULACES».

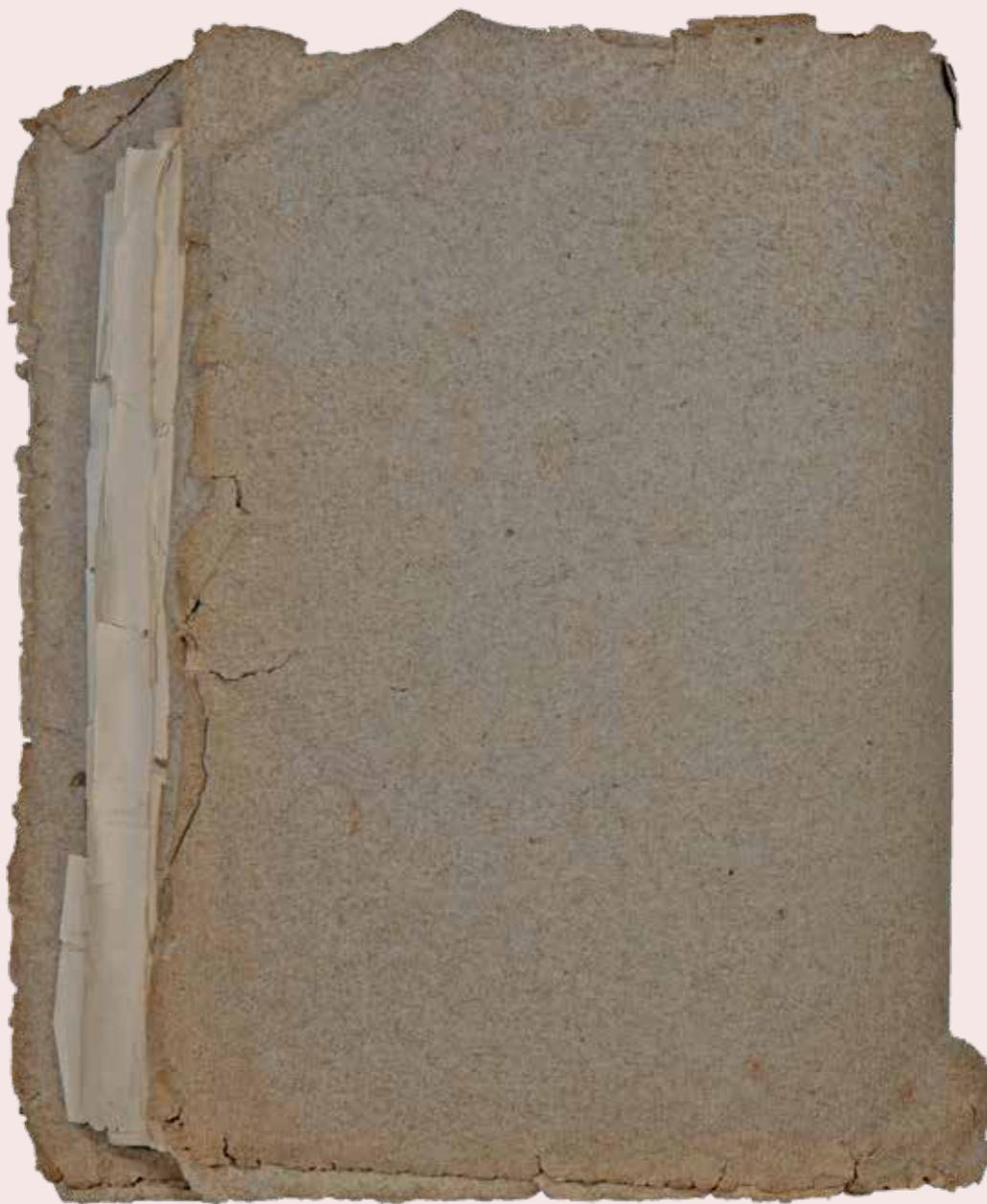


FIGURA 19. TAPA POSTERIOR DEL HERBARIO

EL HERBARIO DE MONSIEUR CARRÉ

De la naturaleza al paisaje (*)

ALICIA TORRES CORRAL

Durante el verano boreal de 1886 un joven de dieciséis años llamado Joseph Paul Adrien Carré,¹ nacido en la comuna de Montmorillon, Francia, creó un herbario compuesto por cincuenta muestras. Con una caligrafía minuciosa y delicada anotó los nombres científicos de las plantas y de la familia a la que cada una pertenece, pero solo indicó las fechas y lugares de recolección de dieciséis de ellas: las colectadas entre el 28 de julio y el 18 de agosto provienen de los alrededores de su ciudad natal, mientras que las demás fueron reunidas durante un viaje a la costa atlántica –las fechadas entre el 27 y el 31 de agosto provienen de las playas de Royan y las fechadas entre el 13 y el 15 de setiembre de Le Sables d'Olonne–. La omisión de la identidad del recolector ofrece una pista acerca del alcance con el que este abordó su tarea de herborizador.

Se trata de una colección de plantas corrientes y silvestres, ampliamente conocidas, que no habrían sido buscadas sino encontradas al azar. El inicio del período de recolección documentado coincide con los meses de receso lectivo, por lo que el herbario no sería un trabajo escolar sino un producto de la afición de Carré por la botánica, en el que demostró conocer las tareas inherentes a una correcta herborización. Su particular habilidad para preparar, prensar y secar las muestras coadyuvó a su preservación, aunque las condiciones de almacenamiento del herbario no hayan sido las más aconsejables. Si bien la conservación de herbáceas no es una tarea sencilla, su pericia se ratifica con el acertado tratamiento

(*) Este dossier se elaboró a partir de una línea lateral del proyecto de investigación «Enseñanza del paisaje: génesis de un hiato» (Alicia Torres Corral y Laura Alonso, FADU-Udelar).

1. Joseph Paul Adrien Carré (1870, Montmorillon – 1941, Montevideo). Alumno de Jean-Louis Pascal en la École Nationale Spéciale des Beaux-Arts (París, 1887–1870). En 1907 fue contratado por la Universidad de la República (Montevideo) para enseñar Arquitectura, donde permaneció en funciones hasta su muerte.

2. Las muestras botánicas más antiguas que se conservan en Uruguay integran la Colección Arechavaleta del Departamento de Botánica de la División Historia Natural del Museo Nacional de Historia Natural. Fueron colectadas en 1837 por el naturalista francés Arsène Isabelle durante la primera excursión científica organizada por dicho museo.

3. Según el acta de nacimiento de Carré su padre era “pintor de edificios” pero no se indica la ocupación de su madre. Existen al menos tres cartas dirigidas al Conseil Supérieur fechadas en 1894, 1895, y 1896 en las que Carré solicitó acceder a la ayuda económica de la fundación Convents Daupeley “para estudiantes de la sección de arquitectura que no son favorecidos por la fortuna, y que merecen un estímulo a través de su trabajo” [«Carré, José P.», INHA, *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800–1968)*, (2016), consultado el 2 de setiembre de 2022, <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/3d1c2916-fbd8-46bf-8a80-4814afb792b>].

4. Curiosamente, la vida de Carré (1870–1941) coincidió con la duración de la Tercera República francesa (1870–1940).

5. Jules Ferry (1832–1893) fue ministro de Instrucción Pública (1879–1881 y 1882) y presidente del Consejo de Ministros (1880–1881 y 1883–1885).

de las algas y los hongos, individuos particularmente cargados de humedad y poseedores de estructuras muy endebles. Todos los ejemplares están correctamente presentados, con el envés de sus hojas hacia arriba y respetando su morfología para facilitar su reconocimiento al compararlos con ejemplares vivos. Varias plantas conservan sus raíces y la mayoría de ellas poseen flores, cualidad esencial para su caracterización sexual y su clasificación según el sistema taxonómico de Linneo. Asimismo, cada planta fue nombrada con su nombre científico en latín, aunque algunas de las denominaciones hayan caído en desuso. Sin embargo, Carré cometió un error importante en la confección del herbario. Empleó hojas de papel dobladas a la mitad a modo de librillo y pegó una planta en cada mitad de la hoja, haciendo inevitable dar vuelta las páginas para contemplar los ejemplares exhibidos en las siguientes. Lo correcto hubiera sido pegar las plantas en hojas sueltas para evitar desprendimientos al manipularlo. Esta condición de fragilidad extrema es de por sí un argumento para la publicación del herbario en este dossier y hacerlo accesible mediante su reproducción fotográfica.

A pesar de su antigüedad,² el herbario carece actualmente de interés científico porque los ejemplares conservados en él y los lugares de donde provienen han sido ampliamente documentados en colecciones realizadas por botánicos profesionales. Es una creación personal, cuya significación reside en la identidad de su autor, en que este lo haya traído desde Francia y en que lo haya conservado consigo durante toda su vida. ¿Se trataba de un *objet d'affection*, un objeto que le permitía transportarse a su lugar de nacimiento, evocar las emociones vividas durante una excursión a la playa, revivir la experiencia física y estética de recorrer y contemplar esos paisajes antes de mudarse a la gran ciudad? Probablemente, pero, además de oficiar como repositorio de sus memorias de juventud, el herbario puede ser interpretado como un signo premonitorio de la importancia que Carré adjudicaría a la observación y contemplación de la naturaleza y del paisaje en la formación de los estudiantes de arquitectura.

Mientras fue estudiante en la sección Arquitectura de la École Nationale Spéciale des Beaux-Arts (1887–1900), en más de una ocasión Carré afirmó ser «fils des parents peu fortunés»,³ lo cual permite suponer que su formación anterior al ingreso a la escuela

haya tenido lugar en instituciones de enseñanza pública. Había nacido en 1870, el mismo año en que se instauró la Tercera República francesa, por lo que su educación primaria transcurrió durante el período en que se definió el modelo educativo republicano francés.⁴ Entre 1879 y 1886 las leyes impulsadas por Jules Ferry⁵ dieron origen a la progresiva implantación de un sistema educativo fundado en los principios de obligatoriedad, gratuidad y laicidad con la intención de afirmar los valores republicanos de igualdad, libertad y fraternidad.⁶

En aquel tiempo la educación primaria se desarrollaba entre los 6 y los 13 años, y su currículo incluía las ciencias naturales y, en particular, la botánica. A tales efectos, los estudiantes de magisterio hacían excursiones al campo donde colectaban hierbas y plantas para confeccionar herbarios, además de cultivarlas en los institutos normales para luego trasplantarlas en los jardines de las escuelas primarias.⁷ Desde el siglo XVIII, el estudio de la historia natural y de la botánica gozaba de un alto interés entre los franceses cautivados por el culto a la naturaleza profesado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Un siglo después, la reforma republicana de la educación adoptó los aportes pedagógicos del filósofo, en particular los referidos a la enseñanza de las ciencias naturales y de la botánica, saberes a los que concedía especial relevancia en la formación moral de los seres humanos: «[...] a cualquier edad, el estudio de la naturaleza debilita el gusto por las diversiones frívolas, previene el tumulto de las pasiones y lleva al alma un alimento que la aprovecha, llenándola del más digno objeto de sus contemplaciones».⁸

Rousseau preconizaba el acercamiento desde edades muy tempranas al conocimiento del «más hermoso y el más rico de los tres reinos de la naturaleza»: el de las plantas. En *Cartas elementales sobre botánica* instruye a una madre para que ella misma pueda iniciar a su hija de apenas cuatro años en su estudio.¹⁰ Con un lenguaje sencillo y coloquial le explica con precisión qué pasos seguir, y reiteradamente insiste con que lo más importante es que la niña aprenda «a ver bien aquello que mira»: «Antes de enseñarles a nombrar lo que ven, comencemos por enseñarles a verlo. Esta ciencia olvidada en todas las enseñanzas debe tener la parte más importante en la suya».¹² Empezar por la contemplación de las plantas y sus flores de manera desinteresada, sin otro objetivo

6. A pesar de su «vocación» republicana, las leyes de Jules Ferry consolidaron la separación entre la «escuela del pueblo» y las instituciones educativas burguesas; no popularizaron la enseñanza secundaria –que continuó restringida a los franceses de mayores recursos–, sino que ampliaron la enseñanza primaria «elemental» permitiendo el acceso de los mejores estudiantes a las «escuelas primarias superiores» orientadas a la formación de los cuerpos docentes que reproducirían el sistema. Por lo tanto, mantenían el orden social existente y no promovían el ascenso social. Acerca de este sistema dual, véase: Claude Lelievre, «Sistema educativo», en *Cuestiones pedagógicas: enciclopedia histórica*, Ed. Jean Houssaye (México: Siglo XXI, 2003), 434–435.

7. Xavier Darcos, *La escuela republicana en Francia: obligatoria, gratuita y laica. La escuela de Jules Ferry (1880–1905)* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008), 66 y 85.

8. Jean-Jacques Rousseau, *Cartas elementales sobre botánica* (Madrid: Abada Editores, 2005), 9.

9. Rousseau, *Cartas elementales sobre botánica*, 10.

10. Entre el 22 de agosto de 1771 y el 11 de abril de 1773 Rousseau escribió ocho cartas a su amiga Madeleine-Catherine Delessert (1747–1816). Fueron publicadas en 1781, luego de la muerte de su autor.

11. Rousseau, *Cartas elementales sobre botánica*, 11.

12. Rousseau, *Cartas elementales sobre botánica*, 46.

que el de admirar su belleza, para que a partir de esa primera experiencia estética pueda surgir el interés científico de estudiarlas y conocerlas, porque la belleza de las plantas no se limita a lo que se ve a simple vista: existe una belleza latente que solo puede ser desvelada con la mediación de la observación y el conocimiento, y eso también atañe a la botánica tal como la entendía Rousseau. Finalmente, dedica una carta a explicar de manera minuciosa cómo confeccionar un herbario, no sin antes advertir a su amiga que «Para reconocer bien una planta, hay que comenzar por verla a los pies de uno. Los herbarios sirven para rememorar las que ya se conocen, pero no para conocer las que no se han visto antes».¹³ Rousseau sabía que la creación de herbarios por aficionados —escolares, maestros o cualquier otra persona— era un instrumento eficaz para la divulgación popular de la botánica, y con ese cometido dedicó muchas horas de su vida a producirlos para regalarlos a sus amigos. La actividad le resultaba además placentera y procuraba realizarla con sentido artístico. Pero en tanto creaciones humanas, la belleza de los herbarios le resultaba imperfecta en comparación con la belleza de la naturaleza creada por Dios, que, decía, debía buscarse fuera de la ciudad, deambulando en lugares salvajes como los bosques.¹⁴

Esta deriva *rousseauiana* apenas permite contextualizar y aventurar por qué Carré confeccionó un herbario, ya que se desconoce dónde, cuándo y con quién adquirió sus conocimientos de botánica, así como los relativos a la herborización.¹⁵ Posiblemente Carré hubiese leído alguna de las obras literarias en las que Rousseau reflexionaba sobre la cultura y la educación —*Julia, o la nueva Eloísa; Emilio; Cartas elementales sobre botánica*—, pero el método de enseñanza que aplicó en la Facultad de Arquitectura de Montevideo replicaba fielmente el de la École Nationale Spéciale des Beaux-Arts de París, un método «consagrado por la experiencia».¹⁶ En 1920 escribió un «Informe sobre la enseñanza del dibujo, modelado, composición del ornato y composición decorativa»,¹⁷ en el que atribuye fundamental importancia al «estudio detenido de la naturaleza, en todas sus manifestaciones»: «Se precisa [...] formar el gusto artístico del alumno, interesarlo en el estudio de la naturaleza, fuente inagotable de todas las inspiraciones. Se precisa enseñar al alumno a ver la naturaleza tal cual es y después a saber interpretarla y adaptarla a un fin determinado».¹⁸

13. Rousseau, *Cartas elementales sobre botánica*, 85.

14. Acerca de este tema, véase: Fernando Calderón y Alfredo Marcos, «El valor pedagógico de las Cartas sobre la Botánica de Jean-Jacques Rousseau» (Universidad de Valladolid, Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría e Historia de la Educación, 2006), <https://es.scribd.com/document/133883754/El-Valor-Pedagogico-de-Las-Cartas-Sobre-La-Botanica-de-J-J-R>

15. Se desconoce si una vez egresado de la enseñanza primaria «elemental» Carré continuó sus estudios en una escuela primaria «superior». En 1886 tenía 16 años, la edad de ingreso exigida por la École Nationale Spéciale des Beaux-Arts, pero ¿cuál fue la formación que le permitió incorporarse como alumno *admissioniste* al *atelier officiel* de Jean-Louis Pascal (1837–1920) para preparar la prueba oficial de ingreso a la escuela que rindió el 1º de marzo de 1888? Pascal fue *patron d'atelier* entre 1872 y 1920.

16. José P. Carré, *Anales de la Facultad de Arquitectura* 1 (Montevideo, 1938).

El estudio de la naturaleza tenía como primer objetivo lograr que los estudiantes adquiriesen destreza en el dibujo. Tenía además otro propósito directamente relacionado con la condición artística de la arquitectura: la ornamentación de los edificios. El estudio de las formas vegetales, animales y humanas, y el desarrollo de la habilidad para dibujarlas y modelarlas, eran indispensables para la creación de ornamentos en los más diversos materiales. Estas premisas de carácter pedagógico son confirmadas por Carré en el ejercicio de la práctica profesional, en particular en su edificio para la sede del Jockey Club, cuyo concurso se realizó en 1920, un año antes de haber escrito el informe. Los gráciles bocetos para las barandas de las escaleras muestran el diseño de la herrería compuesto por figuras de flores y zarcillos y, conjuntamente, los dibujos de las plantas en las que se habría inspirado para su creación, algunas de las cuales recuerdan a ciertos ejemplares de su herbario.

Unas páginas más adelante del mismo informe, Carré señala que «después» de haber sido iniciados en el estudio de la naturaleza, los estudiantes continuarían con el «estudio del paisaje». No se trataba solamente de una estrategia pedagógica para la graduación creciente de las dificultades en el aprendizaje del dibujo y del modelado, sino de un cambio de objeto de estudio: se pasaba de *enseñar a ver* elementos naturales aislados a *enseñar a ver* el paisaje. La clave de ese cambio está en dos verbos: *ver* y *componer*.

Según Carré, los ejercicios de dibujo y modelado realizados durante los primeros años de la carrera tenían como principal finalidad «acostumbrar al estudiante a ver en el espacio» sustituyendo «la visión directa del ojo por la del cerebro». Evidentemente, el estudio de la naturaleza, el ejercicio de ver y representar elementos naturales aislados, también contribuía a ese aprendizaje. Pero ver con «los ojos del cerebro» implicaba además que el estudiante pudiera ser «capaz de imaginar el objeto que representa, en sus verdaderas dimensiones y rodeado de su ambiente»¹⁹. La palabra *ambiente* tendría aquí un significado equivalente a *atmósfera*, por lo que, en definitiva, se trataba de imaginar la arquitectura como un componente del paisaje. En su informe de 1921 afirmaba que el estudio del paisaje permitiría «acostumbrar al alumno a apreciar y representar los objetos del espacio en sus planos respectivos, con los efectos de la luz y proporción debidos a la distancia y perspectiva aérea [sic]».²⁰ Estudiar el paisaje enseñaba a ver en

17. José P. Carré, «Informe sobre la enseñanza del dibujo, modelado, composición del ornato y composición decorativa» (1920), Centro de Documentación del IH-FADU, Archivo Administrativo, Caja 4, Sección A-a, Carpeta 61(e), 4. En la ficha de estudiante de Carré –[INHA, *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts de Paris (1800-1968)*–, «Dessin», «Modelage» y «Composition décorative» aparecen agrupadas bajo la categoría «Enseignement simultané de trois arts», mientras que «Dessin ornemental» no fue incluido en la trilogía. Cuando Carré escribió su informe, en la Facultad de Arquitectura regía el plan de estudios de 1918, que comprendía tres semestres de dibujo de ornato y figura, dos semestres de modelado, un semestre de dibujo del natural y modelado vivo, dos semestres de composición de ornato y tres semestres de composición decorativa. En «Facultad de Arquitectura. Estudios de Arquitectura», *Arquitectura* 36 (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1920): 49.

18. Carré, «Informe sobre la enseñanza del dibujo [...]», 4.

19. José P. Carré. «Estudio de orientación profesional para los aspirantes a la carrera de arquitectura», *Arquitectura* 198 (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1938): 4-9.

20. Carré, «Informe sobre la enseñanza del dibujo [...]», 7.

21. La perspectiva aérea, también llamada atmosférica, es la técnica que permite dar sensación de profundidad en la pintura, en particular en la de paisajes. La misma consiste en imitar el efecto causado por la dispersión de la luz, fenómeno ocasionado por el polvo suspendido en el aire y por la humedad ambiente.

22. «Programa de composición decorativa. Jardines suspendidos», *Arquitectura* 40 (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1921): 12-14.

23. Así presentaba Carré a Cravotto en una carta dirigida a su «cher maître» Jean-Louis Pascal fechada en agosto de 1918. Carta en Fundación Cravotto (Montevideo).

24. «Facultad de Arquitectura. Ficha de servicios. Mauricio Cravotto», Centro de Documentación del IH-FADU, Archivo Administrativo, Caja 1, Carpeta 6 A-a.

25. «Exposición de Urbanismo», *Revista del Instituto de Urbanismo* 1 (Montevideo: Instituto de Urbanismo, Facultad de Arquitectura-Udelar, 1937): 11-12. El texto fue escrito para la exposición de Urbanística y Arquitectura Paisajista – denominación adoptada por el curso Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista a partir de 1936– realizada por la Facultad de Arquitectura en la sede de la Comisión Municipal de Exposiciones y Concursos el 10 de agosto de 1936. Aunque no tiene firma, su autor es Mauricio Cravotto, quien lo compuso en base a fragmentos de otros textos de su autoría.

profundidad a través del espacio con un tipo específico de mirada. La mención de la perspectiva aérea confirma que la mirada de Carré hacia el paisaje provenía del mundo del arte, ya que ese tipo de perspectiva concierne a la pintura de paisajes.²¹ Ese carácter estético se confirma en los ejercicios de composición decorativa propuestos por Carré, desarrollados en lugares imaginarios pero concretos, en los que la arquitectura integra el paisaje con aparente realismo.²²

Aunque Carré no lo haya mencionado en su informe, existía otro argumento de peso para el estudio del paisaje. En 1918 había entrado en vigencia un nuevo plan de estudios que, entre otras innovaciones, incorporaba en el quinto año de la carrera el curso Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, cuyo dictado se inició en 1922, un año después de la publicación del informe de Carré. Mauricio Cravotto –el «meilleur élève»²³ de Carré, su profesor adjunto en Composición Decorativa entre 1921 y 1941, y profesor titular de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista desde 1926–²⁴ escribió un texto del que se deduce la influencia de Carré en la decisión de añadir la enseñanza de la arquitectura paisajista al plan de estudios.²⁵ En él afirma que los dos últimos cursos de composición decorativa «se encaran dentro de los principios de la Arquitectura Paisajista». Estos consistían en «practicar la COMPOSICIÓN de espacios y árboles, superficies florales, captación de los efectos de agua, cielo, lejanías, hasta determinar un conjunto armónico»²⁶. Usando letras mayúsculas, subraya que la arquitectura paisajista se basa en la COMPOSICIÓN. Al igual que la arquitectura, la arquitectura paisajista es «arte-ciencia de componer»; «requiere una técnica basada en un conocimiento primario de los fenómenos físicos y de los elementos de la naturaleza. Pero su finalidad está más ligada a la belleza».²⁷ Como era habitual en sus escritos, aunque esta vez sin nombrarlo, Cravotto rinde tributo a su maestro como precursor del estudio del paisaje en la enseñanza de la arquitectura y como introductor de los principios de la arquitectura paisajista en los cursos de composición decorativa. La enseñanza de la arquitectura paisajista en la carrera de Arquitectura quedaba así validada por el prestigio de Carré.

El herbario de Carré parecería indicar que su interés por la naturaleza y por las plantas fue, inicialmente, científico. Sin embargo, una vez separada de la unidad de la que formaba parte, la

observación cercana de cada ejemplar le habría permitido percibir un tipo particular de belleza, la que se descubre al analizar su estructura. Esto nos habilita a hipotetizar que esa experiencia estética originada en la botánica habría obrado como antecedente en su modo de apreciar la belleza del paisaje; sumando al agrado de su belleza aparente el que resultaba de la comprensión de la articulación armoniosa y equilibrada de sus componentes. Para Carré y sus discípulos más cercanos, la belleza del paisaje y la belleza de la arquitectura tenían el mismo origen, y lo resumían citando constantemente a Platón a través de Julien Guadet (1834-1908): «La belleza es el esplendor de la verdad».²⁸

26. «Exposición de Urbanismo»: 11.

27. «Exposición de Urbanismo»: 11.

28. Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture* (Paris, Libraire de la Construction Moderne, Tome I, 1909), 99.



FIGURA 1. JOSÉ P. CARRÉ. TINTA SOBRE PAPEL, 14 X 21,3 CM, S.F.

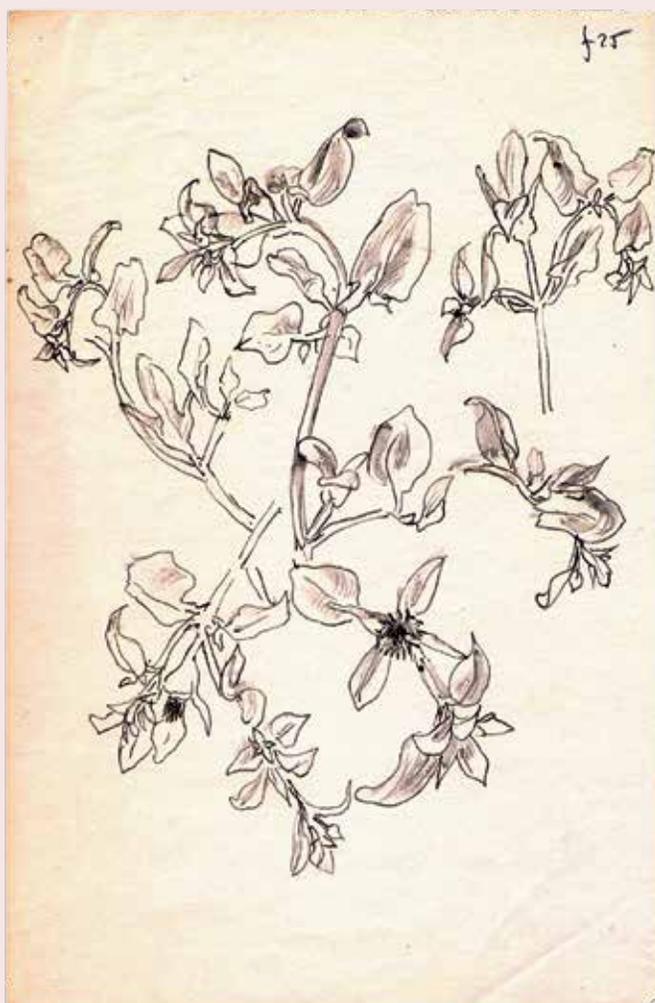


FIGURA 2. JOSÉ P. CARRÉ. TINTA SOBRE PAPEL, 14 X 21,3 CM. S.F.

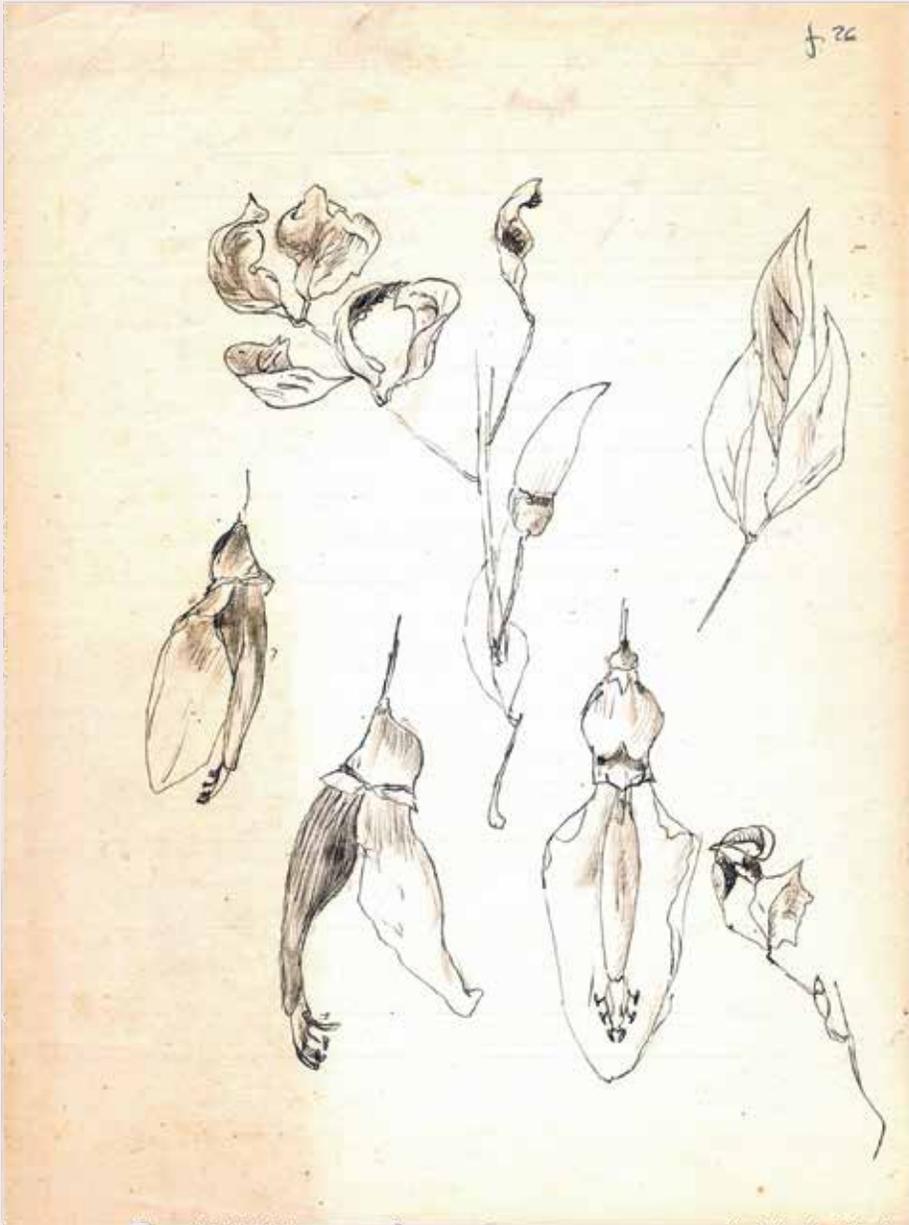


FIGURA 3. JOSÉ P. CARRÉ. TINTA SOBRE PAPEL, 21,3 X 28 CM, S.F.

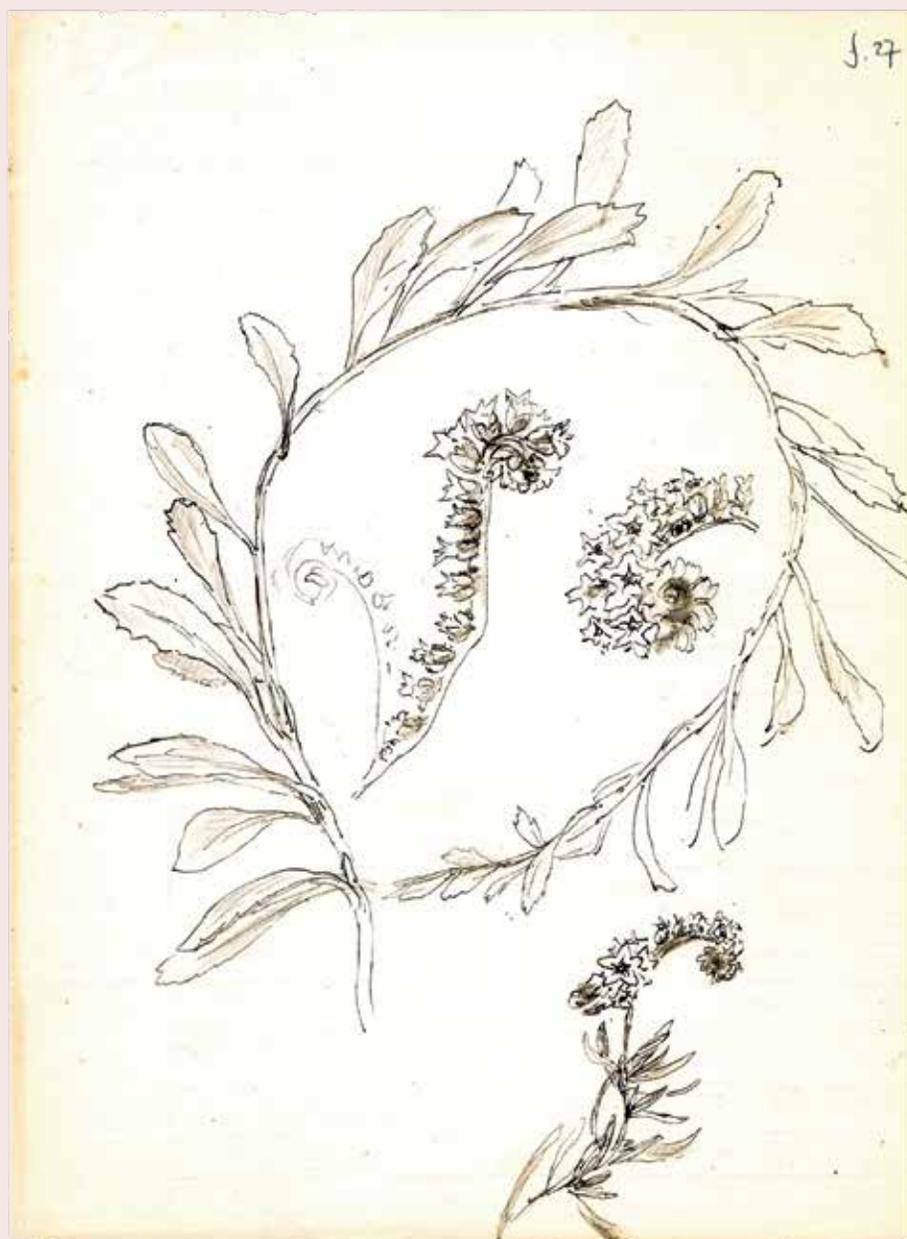


FIGURA 4. JOSÉ P. CARRÉ. ESTUDIO PREPARATORIO PARA EL DISEÑO DE LA BARANDA EN HERRERÍA DE LA ESCALERA DEL EDIFICIO DEL JOCKEY CLUB. TINTA SOBRE PAPEL, 21,3 X 28 CM, S.F. (C. 1920).



FIGURA 5. JOSÉ P. CARRÉ. BOCETO DE LA BARANDA EN HERRERÍA DE LA ESCALERA DEL EDIFICIO DEL JOCKEY CLUB. TINTA SOBRE PAPEL, 21,3 X 14 CM, S.F. (C. 1920).

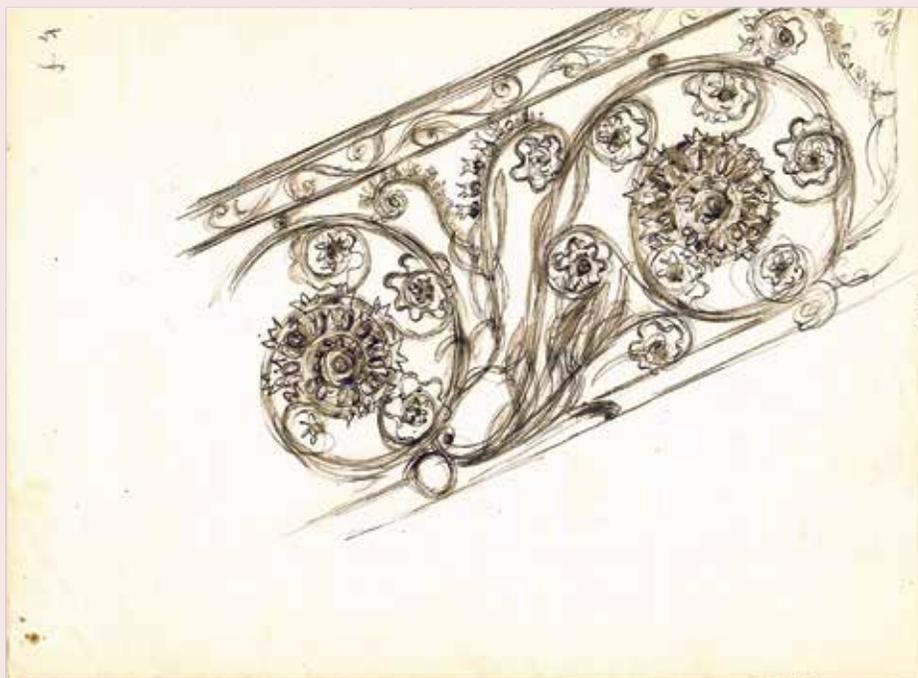
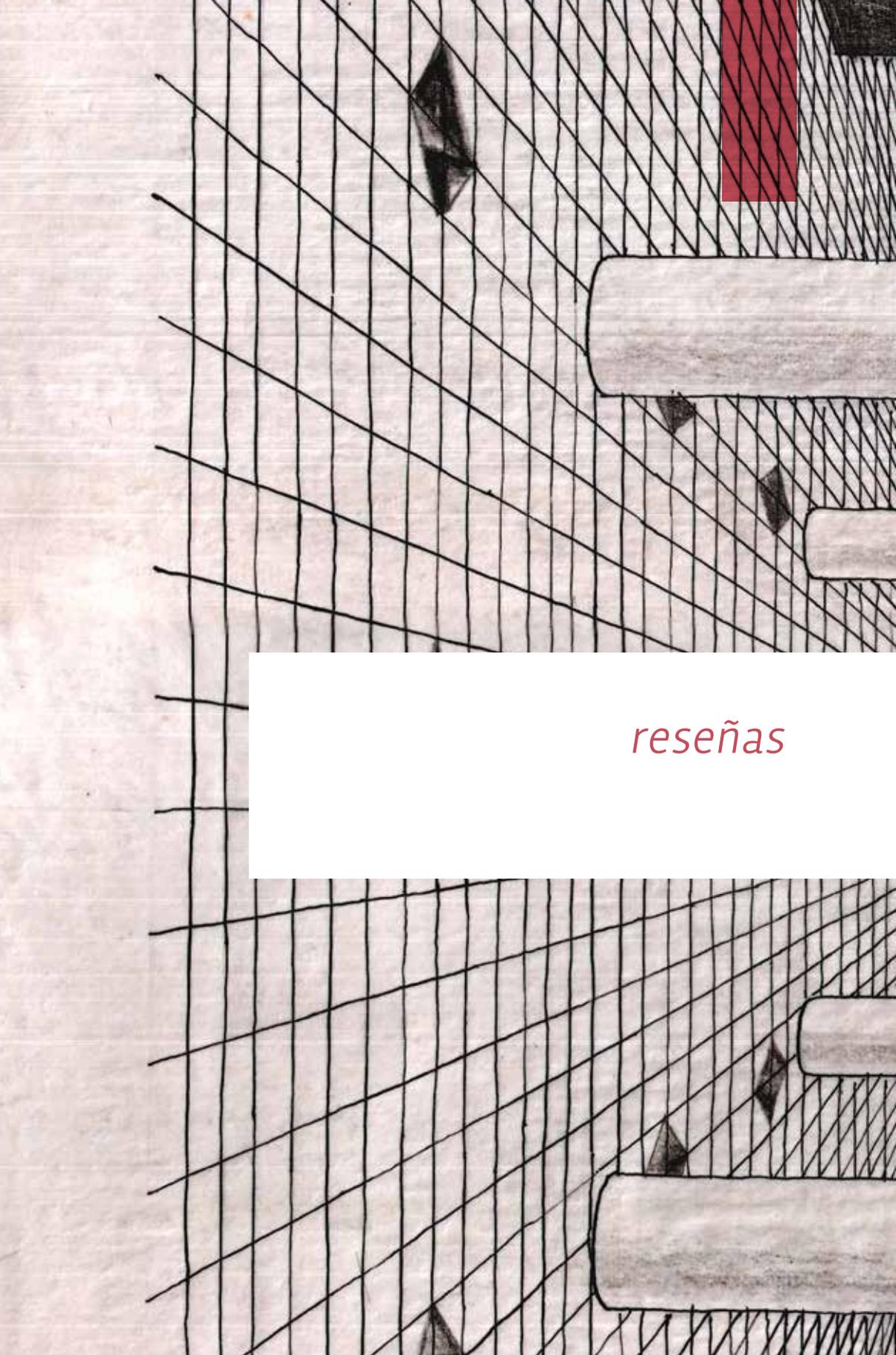


FIGURA 6. JOSÉ P. CARRÉ. BOCETO DE LA BARANDA EN HERRERÍA DE LA ESCALERA DEL EDIFICIO DEL JOCKEY CLUB. TINTA SOBRE PAPEL, 28 X 21,3 CM, S.F. (C. 1920).

Fuente de las imágenes

1-6. Fondo José P. Carré. Centro de Documentación del IH-FADU, Carp. 1052, fls. 24, 25, 26, 27, 29, 31 (respectivamente).



reseñas



RELACIONES ENTRE ESPAÑA Y ESTADOS UNIDOS EN REFERENCIA A AMÉRICA LATINA (1890–1931)

Implicaciones y manifestaciones
del hispanismo y el panamericanismo
en las exposiciones internacionales
coetáneas

Rodríguez Campesino, Aída. *España, Estados Unidos y Latinoamérica. Un triángulo (des)amoroso a través de las exposiciones universales del cambio de siglo*. Alcalá de Henares, Madrid: Instituto Franklin–UAH, 2022.

AMPARO GRACIANI

Dando cumplimiento a su misión de servir de plataforma de unión entre Europa y América del Norte, el Instituto Universitario de Investigación en Estudios Norteamericanos Benjamin Franklin (UAH) publicó en 2022 el libro *España, Estados Unidos y América Latina: un triángulo (des)amoroso a través de las exposiciones universales del cambio de siglo*, de la doctora Aída Rodríguez Campesino, actualmente investigadora posdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid. Un volumen único, de 300 páginas, prologado por el doctor José Luis Neila Hernández, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y director de la tesis doctoral de la autora, de la que esta obra es fruto.¹

Más allá de un estudio descriptivo de la presencia de España y Estados Unidos en las exposiciones internacionales que, vinculadas a la historia de América, se celebraron en este período, el libro ofrece una aproximación socioconstructivista, fundamentada en

1. Aída Rodríguez Campesino, *Hispanoamericanismo vs. panamericanismo. España y Estados Unidos en las exposiciones universales del cambio de siglo (1890–1931)*. Tesis doctoral, dirigida por J. L. Neila Hernández. Universidad Autónoma de Madrid, 2019.

un magnífico estudio crítico de las fuentes historiográficas y los debates intelectuales coetáneos, de las relaciones internacionales de ambos países y sus implicaciones culturales. Para ello, se centra en la dialéctica entre el hispanoamericanismo español y el panamericanismo estadounidense y el efecto que, entre 1890 y 1931, ambos ejercieron sobre América Latina, concluyendo con el análisis de su influencia en el desarrollo de los certámenes celebrados en dicho período.

El libro, de coherente estructura, se organiza en tres partes, cada una de ellas con dos capítulos.

En la primera, «Coordenadas teóricas y bilaterales», en el capítulo 1 se establece el marco teórico e historiográfico del estudio; una aproximación multidisciplinar amplia desde la historia de las relaciones internacionales, el pensamiento decolonial, la historia cultural y los *colonial studies*. El interés de tan denso capítulo estriba en la calidad de la síntesis historiográfica realizada y en aclarar nociones y tesis que fundamentarán o salpicarán la publicación (como *colonialidad del poder*, *Ley de Longfellow*, *Doctrina Monroe*, *Destino Manifiesto*, las *tesis de frontera*...); también en incluir un apartado dedicado a la disputa por el legado de Colón, que, aunque breve y centrado en el caso estadounidense, permite comprender el interés por las exposiciones celebradas así como la producción artística y literaria del momento en torno a su figura.

El segundo capítulo repasa las relaciones bilaterales entre ambos países de 1890 a 1931. Tras un rápido análisis de los principales acontecimientos de los últimos años del siglo XIX, marcados en Estados Unidos por el cierre del Censo de la Frontera y la celebración de la Primera Conferencia Panamericana, y en España por la *política de recogimiento* de Cánovas del Castillo y la *retribución colonial* del 98, la autora aborda estas relaciones a partir de 1898. Lo hace desde una triple perspectiva: político-diplomática, comercial y cultural. Así, deja patente cómo, tras una etapa de sucesivos acuerdos, después de la Gran Guerra, Estados Unidos promovió la expansión del *Destino Manifiesto* para ejercer una política imperialista en América Latina; unos anhelos de prestigio internacional que, ya en la década de 1920, coincidirán con los de España, que –en especial con Primo de Rivera– quiere proyectarse como una nación estable y potente. Aun someramente, la autora aborda las relaciones comerciales producidas en los albores de la americanización económica; en

una primera fase, las implicaciones derivadas de la Gran Guerra, y ya con Primo de Rivera, los intentos de fomentar el comercio bilateral, la instalación en España de empresas estadounidenses y el turismo. El estudio de las conexiones culturales bilaterales (la influencia estadounidense en España y el auge del hispanismo en Estados Unidos) resulta especialmente sugerente y transversal, con referencias a la educación, el turismo, las instituciones, los promotores, la intelectualidad...

Así, respecto de la cuestión educativa, además de la promoción del español analiza los vínculos de las instituciones y centros de enseñanza españoles (por ejemplo, la Junta de Ampliación de Estudios, el Instituto Escuela y la Residencia de Señoritas) y estadounidenses (por ejemplo, el Instituto Internacional), que confluyen en becas, intercambios y programas formativos, a veces específicamente dirigidos a mujeres.

No menos interesantes son las referencias a los contactos bilaterales entre fundaciones y empresas, y el papel que ejercieron algunas personalidades de la cultura y la intelectualidad del momento, como Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society of America; también el apartado que dedica al auge del hispanismo en Estados Unidos, en el que analiza la imagen de España, los agentes propiciadores y sus manifestaciones culturales, tanto literarias como arquitectónicas.

En la segunda parte, «Hispanoamericanismo versus panamericanismo», se abordan dos proyectos de contenido político, ideológico, económico y cultural que, apelando a una supuesta «unidad espiritual» con los países de América Central y del Sur, se desarrollaron, respectivamente, desde España y Estados Unidos, como una suerte de imperialismo informal, carente de control directo, cuando tras ese deseo de crear «comunidades imaginadas» subyacían en realidad intereses comerciales. Sus dos capítulos, de igual estructura metodológica, se dedican a cada tendencia; a las definiciones conceptuales les siguen unas consideraciones evolutivas, completadas con unas reflexiones finales sobre la finalidad de su valor: el hispanoamericanismo como un instrumento ideológico para la reconquista espiritual de España, y el panamericanismo como una vía para la cooperación y como un instrumento imperialista. Ambos van seguidos de un epílogo sobre los encuentros y desencuentros entre dichas corrientes.

El capítulo 3 se centra en las aportaciones de algunas figuras e instituciones clave del hispanismo, la difusión y las críticas al concepto *raza española* y la conmemoración de la Fiesta de la Raza, la potenciación del castellano, el papel otorgado a la religión católica como legado español en América y las visiones del hispanismo ovetense y el hispanismo catalán. La autora pone el foco en el hispanismo durante la dictadura de Primo de Rivera y aborda específicamente algunas de sus manifestaciones (por ejemplo, el vuelo del Plus Ultra y el Iberismo como hermandad peninsular).

El capítulo 4, dedicado al panamericanismo, considera hechos determinantes como sus orígenes en la Primera Conferencia Panamericana (1889-1890), el cierre del Censo de la Frontera en 1890, el nacimiento y las reformulaciones o redefiniciones de la Doctrina Monroe, la idea del *Destino Manifiesto* y la celebración de las diferentes conferencias panamericanas.

La tercera parte, «Releyendo los imperios: las exposiciones universales del cambio de siglo», corresponde a los capítulos 5 y 6, concluyendo ambos con unas reflexiones finales. En el quinto se analizan los relatos imperiales que entran en conflicto en el marco de la Exposición de Filipinas (1887), los eventos celebrados por el Cuarto Centenario del descubrimiento de América en España (como, en 1892, la Exposición Hispano-americana, EHA, en Madrid y, en Huelva, el IX Congreso Internacional de Americanistas) y en Estados Unidos (el proyecto The Three Americas Exposition y la World's Columbian Exposition de Chicago en 1893), sin dejar atrás la Exposición Panamericana de 1901, ya superado el centenario.

En el capítulo 6 la autora aborda la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, impulsada y llevada a término por Primo de Rivera; para ella, el mejor ejemplo de la contradicción entre ambas tendencias. La importancia del certamen y la documentación analizada, y la abundancia de estudios que lo abordan, le permiten ofrecer una visión más detallada que sobre otras exposiciones. Sin embargo, sus aportaciones se limitan a las cuestiones relacionadas con la gestión político-administrativa de la participación. Como historiadora del arte, experta en la participación internacional en la Exposición Iberoamericana, considero que algunas cuestiones relacionadas con las implicaciones estilísticas de esta confrontación podrían haber sido al menos apuntadas; entre ellas, el papel que, en diferentes manifestaciones artísticas del certamen, más allá de

los propios pabellones estadounidenses, tuvo el hispanismo, o las diferencias entre el panamericanismo estadounidense y la visión panamericanista de los arquitectos coloniales latinoamericanos, que dejó una huella patente en Sevilla. Más allá de una crítica, en ello estriba la riqueza de este libro: en su interés para los investigadores de otras áreas de conocimiento que precisan de este tipo de estudios sobre historia cultural, realizados, como es el caso, desde el rigor hacia las fuentes, con objetividad e imparcialidad.

Las reflexiones finales que cierran la obra están seguidas por el correspondiente aparato crítico, con referencias (archivos y bibliotecas donde se desarrolló la investigación, y referencias primarias y secundarias) y notas. Como ya se aludió, la obra se destaca por la rigurosidad en el tratamiento de las fuentes bibliográficas y documentales, que proceden de repositorios diversos, como el Archivo General de la Administración, el Archivo para la Junta de la Ampliación de Estudios (Residencia de Estudiantes), la Columbus Memorial Library, el Foreign Relations of the United States, entre otros.

El Instituto Franklin puede congratularse de sumar a su biblioteca este nuevo volumen cuya rigurosidad, transversalidad de ideas, pluralidad de enfoques y capacidad sugestiva lo hacen imprescindible para los investigadores interesados en las manifestaciones culturales, en todas y no solo en las exposiciones internacionales, en las que Estados Unidos, España y América Latina tomaron parte en el período cronológico objeto de investigación.

ACCIÓN DIRECTA

González, Eugenia y Diego Pérez. *Bajo tierra. Cartografía incompleta de revistas subte y fanzines en el Uruguay de la posdictadura*. Montevideo: Alter Ediciones, 2022.

HORACIO TODESCHINI

Era 1985, el fin de la dictadura cívico-militar. Arrastrados por un impulso que traía consigo esperanza en la salida de tantos años de oscuridad, poco tiempo fue necesario para que una generación golpeada por la represión y la imposibilidad de expresarse sintiera la frustración y el fracaso de un proyecto democrático que no cuajaba. La fuerte inercia de la dictadura y sus prácticas represivas se materializaban en la forma de razias, cuerpos reprimidos explícitamente por normas y bastones, los derechos humanos eran golpeados por la ley de caducidad y la juventud pasó a ser el nuevo enemigo. A esto se sumaban los problemas económicos y el sentimiento de que acá no era posible, no importa qué.

A partir de la constatación del espejismo de esa democracia «tutelada» empezaron a emerger las revistas subte, que dejaban claro su inconformismo con el sistema político, con la represión policial, con las escasas oportunidades laborales y económicas.

¿Quiénes eran los jóvenes que estaban al frente de estas experiencias editoriales? ¿Qué pensaban, sentían, sufrían, expresaban? ¿Eran militantes estudiantiles que se dejaban la barba, usaban boina y curtían candombailes? ¿O uniformizados en vaqueros nevados y buzos de punto inglés?

No pertenecían a espacio canonizado alguno, ni social, ni político, ni cultural, que los atara. Más allá de algunos hechos visibles, o visibilizados por los medios de comunicación hegemónicos de un lado u otro del mostrador, estaban quienes no eran parte de nada de esto.

Se autopercebían, o así lo proclamaba la revista subterránea *GAS*, como una «generación ausente y solitaria», de ahí el acrónimo que dio nombre a la publicación, y fueron construyendo espacios de libertad donde expresarse, principalmente en la música rock –en particular en el subgénero más descarnado e irreverente, el punk–, en las artes, en la literatura, en el teatro, en el grafiti y en publicaciones subterráneas. La búsqueda constante era la liberación de los cuerpos.

Bajo tierra. Cartografía incompleta de revistas subte y fanzines en el Uruguay de la posdictadura es «un archivo provisorio, en construcción», que se enfoca en las publicaciones surgidas entre 1986 y 1990, cuando estas tuvieron su mayor profusión. Llegó a haber unas 80 publicaciones, revistas subte y fanzines, surgidas en el contexto de la escena subcultural y que se distanciaban especialmente de las formas hegemónicas de edición y circulación.

En *Bajo tierra* se ponen en valor producciones subjetivas, disruptivas, que interpelaban a la sociedad uruguaya del momento, que «constituyeron escenarios de yuxtaposición y acción simultáneas donde clase social, género, sexualidad, racialidad, cuerpo, minoridad, represión, exclusión, alimentación, ecosistema y territorio configuraron nuevas geografías de aprendizaje y resistencia» y que han sido invisibilizadas no solo por la cultura hegemónica sino también por los estudios «sobre las resistencias al modelo cívico-militar en el pasado reciente».

La resistencia es a la continuidad del modelo represivo de la dictadura, a los efectos que durante años continuaron de forma tangible, y podemos arriesgar que aún hoy quedan resabios instituidos con mucha fuerza en las representaciones imaginarias sociales en nuestro país.

El primer antecedente directo en el que participan los autores Diego Pérez y Eugenia González es el proyecto *Devenir Otros Cuerpos* (www.devenirotroscuerpos.com). En ese marco hacen foco en las representaciones de las maneras de decir vinculadas al cuerpo, al género, a la sexualidad.

¿*Quién escupió el asado? Subcultura y anarquismos en la posdictadura uruguaya 1985-1989*,¹ de Diego Pérez, es el antecedente inmediato y fermento necesario de *Bajo tierra*. Un ensayo producto de una investigación que explora en expresiones juveniles de resistencia, experiencias sociales y artísticas experimentales, muchas de las cuales son reproducidas en facsimil en *Bajo tierra*.

1. Diego Pérez, *¿Quién escupió el asado? Subcultura y anarquismos en la posdictadura uruguaya 1985-1989* (Montevideo: Alter Ediciones, 2020).

También es relevante la película *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988), un «documental experimental» sobre el Uruguay de la salida de la dictadura, con una juventud que basculaba entre la creatividad y el desencanto, y que tenía varias dudas razonables acerca del futuro. Andy Adler estuvo a cargo de la música original y acuñó una frase que haría historia: «Yo soy músico, me gustaría hacer música acá, donde aprendí a hacer, donde hice mi primera música, pero no puedo pagar el almacén con eso, no tengo forma... Y si tengo suerte, de repente, no me llevan en cana por hacerlo. Así que... yo zafo. ¡Adiós, garra charrúa!».²

El archivo que se presenta «es tan provisorio y frágil como lo que contiene», las propias publicaciones, aunque el hecho editorial abre la oportunidad no solo a la conservación de estos materiales sino también a la posibilidad de continuar el trabajo investigativo y, por sobre todo, deja claro el valor de estas formas de expresión, sus materialidades y sus lógicas de distribución. Es realmente movilizador para aquellos que fueron parte de ese tiempo y para quienes descubren y encuentran sentido en otras formas posibles de expresar la necesaria rebeldía que alienta resistencias a viejas, renovadas y nuevas inequidades y represiones.

Se formulan varias preguntas que resultan claves para entender la relevancia de la investigación y de su publicación, algunas de ellas relacionadas con la producción de publicaciones de naturaleza marginal, provisorias, y si estas están condenadas al olvido. Otra pregunta clave refiere a cómo la emergencia de estos materiales puede afectar los relatos (hegemónicos) sobre el pasado reciente.

En las publicaciones que se investigan hay una lógica distinta de la autoría. Lo individual deja lugar a un fuerte sentimiento de lo colectivo: eran parte de algo mayor donde compartían el aquí y ahora y el «hacelo vos mismo», una urgencia, un grito de rabia por decir lo no dicho. Sumado a esto, los canales de distribución alternativos le otorgan validez y coherencia al material.

La circulación, no solo de los impresos, también de los jóvenes que participaban en la movida, era alternativa. Lugares de reunión como Cabaret Voltaire, la feria de Villa Biarritz, el Molino de Pérez, donde se desarrollaba una movida cultural, manifestación de una subcultura, establecen relaciones entre música, poesía performática y teatro. Esto tiene un momento destacado en el festival Arte en la Lona, que reunió en el ring de Palermo Boxing Club a

2. Andy Adler en *Mamá era punk* (1988). Documental dirigido por Guillermo Casanova. <https://youtu.be/m4HNjdc2Fv0>

un número significativo de expresiones que venían sucediendo desde años anteriores.

En el material se observa una estética de la «copia», una tendencia a parecerse a expresiones contraculturales de otros lugares, y la apropiación de un lenguaje visual y gráfico que permea distintas generaciones y propone un conjunto de sentidos consistentes y en relación directa con todo tipo de resistencias juveniles.

Hoy no es posible reproducir este tipo de experiencias, las urgencias eran otras. Hoy las propuestas son rápidamente institucionalizadas y van a dar a distintos casilleros en donde las formas dominantes de distribución ordenan y sugieren bajo el argumento de una popularidad sospechosa y algoritmos plagados de sesgos y discriminación. Hoy no hay un territorio para lo alternativo; es solo una categoría, el territorio fue comprado.

Los temas que preocupan y que hacen a esta publicación son novedosos en la academia, no por el abordaje del pasado reciente, en el que se puede observar un gran interés en investigaciones de los últimos años, sino especialmente por lo alternativo y marginal de tantas expresiones que dejaron una marca imborrable en quienes vivieron ese tiempo y cuya influencia podemos observar aún hoy.

UN APORTE METODOLÓGICO PARA EL ESTUDIO HISTÓRICO DE LA VIVIENDA POPULAR

Oyón Bañales, José Luis; Manuel Guàrdia Bassols; Maribel Rosselló i Nicolau; David Hernández Falagán y Joan Roger Gonce. *La revolució de l'habitatge a les perifèries obreres i populars. Nou Barris 1939–1980*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. Museu d'Història de Barcelona, 2021.

PABLO CANÉN

La publicación que nos toca reseñar constituye antes que nada un grueso aporte metodológico a la posibilidad de cruzar fuentes documentales para comprender la constitución material de un ámbito espacial vinculado a la vivienda obrera en la posguerra en la Cataluña de la dictadura franquista, con foco en el Nou Barris de Barcelona. Más allá del caso, afirmamos que se trata de un aporte metodológico por tener la vocación de ampliar el confín de nuestros desconocimientos sobre cómo se tejen las relaciones sociales de una comunidad en un marco físico, y en qué medida puede haber lazos de implicancia entre una y otra, aunque no sean determinantes.

En este sentido, la investigación de los autores apela a una exhaustividad de recursos que cruzan desde información estadística espacializada y no espacializada a información de contexto histórico general y de la microhistoria local de las organizaciones barriales, tanto como a la planimetría de la expansión periférica, planos de los conjuntos, fotos de construcción, fotografías aéreas, propaganda de electrodomésticos, y otros varios insumos. Esta diversidad informativa, por momentos avasallante, termina por ordenar un discurso que tiene la capacidad de derribar algunos mitos con evidencia empírica.

Por caso, las periferias obreras en el franquismo no surgen naturalmente de una tabla rasa, sino que estudiar los fenómenos de herencia ha tenido aquí un lugar importante a efectos de coser la narrativa. A su vez, se vuelve determinante diferenciar su construcción física en tramos históricos bien específicos. Así, la política económica de la autarquía –y el extremo proteccionismo– implicó una falta de respuesta del Estado al problema de la vivienda dada la crisis económica generalizada. De todos modos, se marcaron allí, en buena medida, las localizaciones primarias y la morfología catastral de los barrios.

El gran giro se consagra hacia el Plan Nacional de Estabilización de 1959, con la aparición de los ministros tecnócratas y el desplazamiento de la denominada familia falangista a manos de la llamada familia católica. Se da entonces una transición hacia la liberalización de la economía y un paulatino descenso del aislamiento internacional de España con la visita del presidente de Estados Unidos, Dwight Eisenhower –y que no había sido beneficiada por el Plan Marshall–. Para la década de 1960 las políticas desarrollistas quedan instaladas, y a esos años el libro dedica sendas páginas para el análisis del cambio cualitativo de las periferias, que reciben mucha población migrante murciana, valenciana y aragonesa. De hecho, entre 1953 y 1978 en el Nou Barris se multiplicó por diez el parque de viviendas registrado en 1950, con una septuplicación de la población, y amainaron los procesos de tugurización y barraquización de los años 50.

Por otro lado, se demuestra que la autoconstrucción y la densificación de los barrios tienen predominio cuantitativo sobre los polígonos o conjuntos de vivienda colectiva. Asimismo, el análisis territorial del trabajo permite distinguir, hacia dentro de las periferias, entre una corona exterior y otra interior que van llevando procesos diferenciados. En particular, la zona norte del barrio, con gran mayoría de cabezas de hogar de obreros no cualificados, se separa en ciertos aspectos del sector sur, sensiblemente más estructurado. Esto generaba diferencias de tenencia, de acceso a las infraestructuras y también de morfología urbana, aspecto que quizá sea de fácil inducción, pero demostrarlo tiene un valor destacable. Finalmente, el trabajo destaca el rol de la vivienda en propiedad en el Nou Barris como pionero y caballo de Troya de las luchas vecinales en los últimos años del franquismo.

En todo caso, resulta muy interesante observar cómo el trabajo delinea la genealogía de los hechos desde el mencionado período de la autarquía, en el que los párrocos de Santa Engracia de Prosperidad –entre otros actores– ya se preocupaban por la falta de vínculo y conexión de estos habitantes con el ámbito religioso. En 1958 el Plan de Urgencia Social para Barcelona enuncia desde un espacio técnico algunas preocupaciones más precisas sobre el déficit habitacional y crea con ello nuevos polígonos. Estas operaciones de vivienda masiva fueron dadas gracias a la creación, en 1957, del Ministerio de la Vivienda, que ya anunciaba el giro hacia otras políticas en el seno del gobierno de facto. Sin pretender reproducir el índice del libro, resulta relevante la confluencia de aspectos de la vida institucional, de los cambios políticos y de los planes urbanos en torno a la ejecución concreta y específica de cientos de viviendas. Viviendas que, con la recuperación económica de los 60 y la sanción de la Ley de Propiedad Horizontal, incorporarían una serie de nuevos artefactos de consumo que iban desde los electrodomésticos a los automóviles y que, definitivamente, significaron un cambio en los modos de vida de poblaciones migrantes del ámbito barcelonés y español en general.

En este punto, rescatamos con entusiasmo la capacidad del libro de contar, por un lado, el cambio en la dinámica doméstica cotidiana y, por otro, de analizar la evolución del régimen de propiedad a la vez que se explican los procesos de infraestructuración de colectores –con participación popular–, de gas, de vías férreas, de tranvías, de metros, que consolidaron –por momentos de forma accidentada– los atributos de urbanidad de un sector que al día de hoy sigue siendo un distrito de fuerte acogida migratoria, ahora no ya intraespañola sino extranjera.

Esta condición de intentar contar todo a la vez implica un desafío narrativo gráfico y escrito no menor. Pero ese es el precio de intentar un cruce entre los estudios culturales más tradicionales y otro enfoque deliberadamente material, asignando importancia a los objetos y constituciones físicas que ilustran la tensión en el campo de las ideas y de las cosas. Por esa incómoda característica, quienes nos interesamos tanto en la historia urbana como en la transformación de la ciudad podemos llegar a ver en este documento dos aportes potenciales a la política pública: primero, la condición de observatorio, que mira grandes cantidades de datos y los organiza

de modo concienzudo; y, segundo, la virtud de jugar con indicadores que podrían avalar la enunciación de indicadores objetivo para generar nuevos planes y proyectos según horizontes deseables.

En definitiva, estamos ante un trabajo que nos ha resultado titánico y que enseña no solo por el caso de estudio –que lo aleja de toda divagación generalista–, sino también por su sistematicidad, que sería aplicable a ejemplos de nuestra región.

UNA VIDA; DOS (O MÁS) CUERPOS

Coccia, Emanuele. *Metamorphoses*, traducido por Robin Mackay. Cambridge: Polity Press, 2021. Publicado originalmente como *Métamorphoses*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2020.

MARTÍN COBAS

In the beginning we were all the same living creature, sharing the same body and the same experience.

Emanuele Coccia, *Metamorphoses*

¿Cómo sobre-vivimos? Emanuele Coccia articula en la figura de la metamorfosis un modelo según el cual la vida en el planeta es un impulso continuo, diverso y proliferante, cuya heterodoxia y exuberancia formal exceden el puro evolucionismo. «Y es por eso que cambiar de forma suele ser tan doloroso».¹

Metamorphoses se desarrolla como una serie de cámaras mirando un objetivo común; cada viñeta, cada aforismo ofrece un ligero cambio de paralaje. Ocasionalmente, esa superposición de planos puede tender a una suerte de ontología plana, un efecto colateral del esfuerzo antiestructural al que volveré más adelante. Organizado en cinco secciones y una conclusión, precedidos por una introducción, el tono y espíritu exploratorio del texto permiten definirlo como un ensayo extendido. Los títulos de cada sección son indicativos de la relativa homología entre forma y contenido: *Births* (Nacimientos), *Cocoons* (Capullos), *Reincarnations* (Reencarnaciones), *Migrations* (Migraciones), *Associations* (Asociaciones). Esta consistencia puede incluso leerse en los subtítulos de cada sección (o ‘viñeta’), que desde la apertura de la introducción, *The Continuity of Life* (La continuidad de la vida), hasta el cierre de la conclusión, *Planetary Knowledge* (Conocimiento planetario) y *Future* (Futuro), enuncian la vocación metafísica e incluso cósmica del texto.

1. Emanuele Coccia, *Metamorphoses*, Trad. Robin Mackay (Cambridge: Polity Press, 2021), 69. Todas las traducciones al español del texto de Coccia son del autor.

Por momentos las inferencias son también teológicas, en «*Carnival of the Gods* (Carnaval de los Dioses)», por ejemplo, y ciertamente en la cita que abre esta reseña. Es no obstante «*Giving Birth, or the Migration of Life* (Dar a luz, o la migración de la vida)» el subtítulo que ilumina la tesis del ensayo: el mundo metamórfico no es un mundo de nacimientos o emergencias ontológicas –tampoco de fisuras–, sino de migraciones. Y si bien nuestro objeto metamórfico es esencialmente animal (no vegetal), es desde una filosofía vegetal que Coccia se aproxima al fenómeno.

Las páginas de agradecimientos, frecuentemente ilustrativas y explicativas de las ‘constelaciones intelectuales’ (y no tanto) de los autores, ofrecen algunas pistas interesantes: Bruno Latour (recientemente fallecido), Giorgio Agamben, Stefano Boeri, Gilles Clément, los padres y la hija del autor (a quien está dedicado el libro) y, es justo mencionar, Charlotte Casiraghi (la princesa monegasca). Hay ciudades: París, Karlsruhe, Mónaco, Bruselas, Londres, Wellington, Curitiba, Río de Janeiro, Nueva York, Weimar. Y también instituciones, incluida la Fundación Cartier. Otros nombres amplifican esta constelación a lo largo del ensayo; muchos se advierten familiares a la cuestión: Kafka, Darwin, Lamarck, Haeckel, Goethe, Linneo. Otros no tanto: Judith Butler, Donna Haraway, Alexander Braun, Sigmund Freud, Sándor Ferenczi, por nombrar solo algunos y para ilustrar la génesis migrante del ensayo. Además de estar anotado (aunque no rigurosamente), el trabajo incluye una bibliografía anotada para cada una de las secciones que funciona como un apéndice o nuevo circuito de la constelación intelectual.

Devenir (como metamorfosis)

¿Qué es metamorfosis? «Una misma vida compartida por dos cuerpos –dos cuerpos que no tienen nada en común desde un punto de vista anatómico, etológico o ecológico». Estos cuerpos pueden ser incompatibles, pueden residir en mundos incompatibles, pero el «yo» persiste. La metamorfosis, agrega Coccia, es este milagro: «dos cuerpos pero la misma vida».² La metamorfosis permite el milagro de un flujo vital continuo.

Uno de los aspectos más productivos de *Metamorphoses* es concebir una armadura crítica y una herramienta conceptual para

2. Coccia, *Metamorphoses*, 173–174.



OTTO MARSEUS VAN SCHRIECK (1613-1678), *SUELO DE BOSQUE CON CARDO, SERPIENTE, LAGARTO Y MARIPOSAS*, ÓLEO SOBRE LIENZO, 1669. MUSEO DEL ESTADO SCHWERIN, ALEMANIA.

concebir, y operar *en*, un mundo en continuidad, aun cuando el aparato metafísico occidental ha sido en cambio tan eficaz en proveer categorías, taxonomías y fronteras (y el científico, sistemáticas). La metamorfosis es la forma particular –y particularmente lírica– con que Coccia articula este modelo de continuidad. Pero no es la única, y debe inscribirse en un conjunto de reflexiones críticas a propósito de las teorías de las grandes divisiones o, en otras palabras, de las dicotomías ontológicas de la metafísica occidental, de las cuales interesan aquí, especialmente, las definidas

entre naturaleza y cultura, y entre lo animal y lo humano. ¿Qué agregan *Metamorphoses* y la metamorfosis en la formulación de esta *ley de continuidad*?

No es coincidencia que Marshall Sahlins advierta sobre este desplazamiento a una era antiestructural en su prólogo a la versión en inglés de *Par-delà nature et culture (Más allá de la naturaleza y la cultura)* de Philippe Descola.³ Podrían incluirse en esta tradición el vitalismo de Henri Bergson, la filosofía del proceso de Alfred North Whitehead o el *devenir* de Gilles Deleuze (sin olvidar a Heráclito). El problema aquí nunca es el *ser* sino el *devenir* —y quienes trabajan con la naturaleza o con los tiempos del paisaje, como Coccia, bien lo saben—. Pero más importante aún en el contexto de la obra de Coccia es la articulación entre este modelo y el denominado «giro ontológico» en antropología a través de la ontología vegetal y animal, el verdadero fulcro del ensayo. En esencia el giro ontológico plantea una serie de nuevas herramientas conceptuales para articular un mundo en el que humanos y no humanos se han vuelto progresivamente imbricados y cuyos asuntos éticos y políticos ya no se pueden circunscribir al ámbito de la «cultura».⁴ Crucial en esta línea es precisamente la reconceptualización de la distinción entre naturaleza y cultura, advocada por Descola, y sobre la cual operan en definitiva las ontologías vegetales y animales, y, para tomar la expresión de Eduardo Kohn, una «antropología más allá de lo humano».⁵ En este punto el mundo metamórfico (meta-mórfico) de Coccia se hace también polifónico: mineral, vegetal, animal, humano, ambiental.

El interés de introducir la dimensión antropológica en el giro ontológico a propósito del ensayo de Coccia viene dado por las formulaciones radicales que de él han surgido en su vertiente etnográfica, a partir del estudio minucioso de comunidades y sus cosmologías no occidentales y no modernas. Es precisamente en las comunidades nativas amazónicas que el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro descubre un mundo de continuidades y metamorfosis, y define la «interespecificidad metamórfica» como un hecho de la naturaleza en continuidad con lo social. Viveiros de Castro, al cual Coccia refiere brevemente sobre el final de su ensayo, es tal vez quien más ha contribuido a definir esta continuidad ontológica de modo sistemático en conceptos como «perspectivismo» o «multinaturalismo» (contracara de

3. Marshall Sahlins, «Prólogo» a Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, Trad. Janet Lloyd (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), xi–xiv.

4. Para una formulación introductoria al giro ontológico véase Eduardo Kohn, «Anthropology of Ontologies», en *Annual Review of Anthropology*, vol. 44 (octubre 2015), 311–327.

5. Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley: University of California Press, 2013).

multiculturalismo), definidos dentro de una «antropología reversa» imaginada desde «el otro».⁶ Una de las consecuencias más importantes de esta inversión, latente en Coccia, es la comprensión de la naturaleza no como un «decorado» continuo y universal sobre el cual transita el teatro de nuestras vidas y cultura, sino como una sustancia igualmente variable y tópica, e inextricablemente ligada a estas. *Metamorphoses* contribuye a articular esta *ley de continuidad*: el devenir metamórfico ocurre en todos los niveles, y «el otro» (natural o cultural) nunca es «el otro» porque ya está implicado en el devenir. Coccia ofrece un argumento importante en favor de una «ecología de los otros».⁷

Metamorphoses provee no obstante una particularidad bio-tópica para estas formas de continuidad. La metamorfosis como metáfora sugiere en este sentido que el amplio festival formal que emerge del mundo metamórfico responde a distintas presentaciones de un mismo núcleo (recuérdese que «al principio éramos todos la misma criatura viviente»). La extrema exacerbación y amplificación de este núcleo metamórfico es analizada en «*Planetary Knowledge* (Conocimiento planetario)» a partir de una lectura de Eduardo Viveiros de Castro. Coccia aventura una ontología interespecífica según la cual la propia conciencia es siempre una cuestión de interespecies, lo que resulta en una forma de totemismo. Todo autoconocimiento, agrega Coccia, «es siempre conocimiento de otras formas de vida, porque cada forma de vida es un collage de muchas especies».⁸ Todas las especies marchan en continuidad metamórfica.

Esta suerte de ontología o de *Ur*-forma genética común (el «núcleo metamórfico») encontraría diferentes epistemologías en sus diversas manifestaciones. Las varias metamorfosis del ensayo alternan argumentos sólidamente científicos con otros metafóricos, poéticos e, incluso, líricos. Entre los primeros –en la mejor tradición de la historia de la ciencia– Coccia se detiene en detalles minúsculos, botánicos o zoológicos, que ilustran las muchas variantes y adscripciones del término. Entre ellos, la reversibilidad de la medusa, un fascinante descubrimiento comparable a «un hipotético insecto imago que puede revertirse a su estado larval después de su reproducción».⁹ Esta multiplicidad de registros amplía ciertamente el campo de experimentación del modelo crítico (y también retórico), pero, ocasionalmente, su redundancia dificulta su estabilización.

6. Viveiros de Castro toma el concepto de «antropología reversa» de Roy Wagner y lo explora en especial en su *Métaphysiques cannibales* (2009), formulando una metafísica no moderna y no occidental caracterizada por el «perspectivismo» y el «multinaturalismo», conceptos formulados anteriormente y reunidos en una serie de ensayos en el volumen *The Relative Native*. Véase Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales* (Paris: Presses Universitaires de France, 2009).

7. Véase Philippe Descola, *The Ecology of Others*, Trad. Geneviève Godbout y Benjamin P. Luley (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2013).

8. Coccia, *Metamorphoses*, 176.

9. Coccia, *Metamorphoses*, 69.

¡Al bosque!

11. La noción de «retorno a la naturaleza» es frecuentemente utilizada en escuelas de arquitectura y paisaje para indicar la necesidad de re-calibrar las relaciones entre cultura y naturaleza, y la propia idea de naturaleza. Véase, en este sentido, el reciente número de *Log*. Sanford Kwinter, Gökhan Kodlak, Eds. «The Return of Nature», en *Log*, n.º 49 (verano 2020). Coccia es un invitado frecuente en estas escuelas y ha contribuido, casi sin excepción, a todas sus variaciones editoriales.

Como ejemplos cabe mencionar sus conferencias en la Architectural Association School of Architecture (Londres) o el número *Into the Woods* del *Harvard Design Magazine* de 2018.

12. Emanuele Coccia (1976) es profesor asociado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París.

13. Emanuele Coccia, *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*, Trad. Dylan J. Montanari (Cambridge: Polity Press, 2019), xi.

14. Emanuele Coccia, «L'expérience du monde», en *Nous les Arbres*, editado por Pierre-Édouard Couston (París: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2019).

15. Coccia, *Metamorphoses*, 74-75.

16. Coccia, *The Life of Plants*, 5. Traducción del autor.

El reino vegetal representa el 82,5% de la masa total de organismos vivos de nuestro planeta. El segundo lugar lo ocupan las bacterias (12,8%), luego los animales con 0,4% y solo entonces los seres humanos: 0,01%.¹⁰ Ir al bosque, o «el retorno a la naturaleza», parece más una necesidad que una opción, y una práctica solo abandonada en pos de una racionalidad mecánica que ubicó al bosque y la naturaleza bajo la sospecha de una melancolía romántica.¹¹ Después de todo, las plantas son el origen de la vida en nuestro planeta. Coccia fue un estudiante de escuela agrícola entre los 14 y los 19 años.¹² Pasó su adolescencia, recuerda, entre libros de botánica, química agrícola, jardines y entomología: «esta exposición diaria y prolongada a seres que en un principio estaban tan lejos de mí dejaron una huella indeleble en mi perspectiva del mundo». ¹³ El autor también ha contribuido con importantes exposiciones, entre las que se destaca *Nous les arbres*, desarrollada en la Fundación Cartier (París, 2019). Para ella, en su ensayo *L'expérience du monde*, Coccia provee una exquisita introducción cultural del árbol en la historia que incluye un pasaje por *Histoire de l'habitation humaine*, de Eugène Viollet-le-Duc.¹⁴ Esta mirada desde el arte –o a través del arte– es uno de los corolarios más recientes de la filosofía u ontología vegetal, y ciertamente uno de los más seductores y visualmente impactantes. No sería inoportuno comprender a *Metamorphoses* como parte de esta expresión.

Algunas de las formulaciones más elocuentes en *Metamorphoses* giran efectivamente en torno a la cuestión de la ontología vegetal. En «*The Metamorphosis of Plants* (La metamorfosis de las plantas)» Coccia se detiene en la caracterización metamórfica de las plantas, en donde el énfasis se desplaza desde la forma, y la forma del cuerpo en particular, a la ontogénesis y la biología del desarrollo. Es en las plantas en donde el «núcleo metamórfico» se hace más evidente, en las flores y en las hojas.¹⁵ Pero también es en ellas en donde la proliferación es más evidente.

En el trabajo de Coccia que precede a *Metamorphoses*, *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture* (La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura), el autor sugiere que «la vida de las plantas es vida como completa exposición, en absoluta continuidad y total comunión con el entorno». ¹⁶ Esta completa exposición, a diferencia

de la de los mamíferos –que sabemos, a través de la biosemiótica de Jakob von Uexküll y las nociones de «*Umwelt*» e «isla de sentidos», definen *clusters* o núcleos de significado basados en diversos criterios de selectividad–, habla de una completa y casi anárquica receptividad hacia el otro, sea este entorno o animal. Coccia propone de hecho una consideración filosófica de la vida vegetal, en buena medida sustentada en las complejas relaciones que las plantas sostienen con su entorno. El autor incluso va más lejos y afirma que la planta «se disuelve» en el mundo «al punto de coincidir con su mismísima sustancia», y lee el fenómeno como una suerte de «canibalismo universal», como una «inmensa tautología cósmica». ¹⁷ Esta «tautología cósmica» es el germen argumental de *Metamorphoses*. Y está en las plantas.

Raíz: red (retórica)

El mundo vegetal es, por tanto, un mundo sensible y comunicativo; este orden de la ontología vegetal, central en *La vida de las plantas*, es también el subtexto de *Metamorphoses*. ¹⁸ Aquí, el universo comunicativo no es solo el vegetal, sino que la metamorfosis es la forma expresiva de la comunicación dentro y entre todos los reinos de la naturaleza. Esta constatación, hoy incluso explorada en el reino fungi o en las raíces que, frecuentemente en compañía de los hongos, construyen un mundo subterráneo de mutualismos, comunidades y asociaciones vitales, es clave para comprender el sentido de *Metamorphoses*. En algunos trabajos recientes esta retórica vegetal encuentra incluso una expresión o filón político. ¹⁹ El mundo sensible excede al humano; plantas, animales y hongos son capaces de adquirir, procesar y compartir información a través de formas específicas de sensibilidad. Es en esta dirección, y bajo una matriz etno-antropológica, que Eduardo Kohn propone una forma de «pensamiento selvático» ²⁰ que, descubierto en la Amazonia ecuatoriana y practicado entre las comunidades indígenas y la selva, extiende como una posible aproximación ética y política a un pensamiento propiamente ecológico más allá de lo humano.

Sin la exaltación motora de animales y humanos, la vida vegetal discurre en tiempos y modos más discretos y, por qué no,

17. Coccia, *The Life of Plants*, 6–7. Traducción del autor.

18. Entre los varios autores que trabajan actualmente en el campo de la ontología vegetal puede mencionarse a Stefano Mancuso y Michael Marder. Mancuso es autor, entre otros, de *The Revolutionary Genius of Plants* (2018), *The Incredible Journey of Plants* (2020) y *The Nation of Plants* (2023). De Marder se puede mencionar un texto publicado en conjunto con Luce Irigaray, *Through Vegetal Thinking: Two Philosophical Perspectives* (2016).

19. Véase, por ejemplo, Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015).

20. La noción de «sylvan thinking (pensamiento selvático)» en Kohn, recientemente desarrollada en entrevistas y publicaciones, tiene su origen en *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Véase, por ejemplo, Eduardo Kohn y Prathima Muniyappa, «Dream-work as Form-work», en *Into the Woods*, *Harvard Design Magazine*, n.º 45 (primavera 2018).

sofisticados. Todo en las plantas parece ser «micro», hasta su sensibilidad opera en registros sutilísimos de microvariación (de humedad, de resistencia, de permeabilidad), y sus formas comunicativas también son igualmente sutiles. Existe una forma de comunicación o retórica no lingüística presente en la figura de la metamorfosis y en la creación de la forma en general, y ese es otro subtexto que hace que el trabajo de Coccia sea bastante más que un gesto o una operación formal a secas.

Es la economía metamórfica la que regula y modula el discurso de la Tierra; la metamorfosis vendría a ser una fuerza vital (trans) formativa. La vida y su evolución transformativa son inconcebibles sin comunicación. La noción de metamorfosis aparece por tanto como una estructura formal (¿un ligero gesto estructuralista?) para esta retórica no lingüística presente en el mundo sensible. En esta economía metamórfica los objetos y sus propiedades no existen en independencia sino como parte de procesos y redes comunicativas: la juventud no es una «edad en la vida» sino una «fuerza de rejuvenecimiento».²¹ Coccia provee una definición de metamorfosis particularmente ilustrativa de esta aproximación:

La metamorfosis es tanto la fuerza que permite que todo ser vivo se presente simultánea y sucesivamente en varias formas, como el aliento de vida que conecta esas formas entre sí, permitiéndoles pasar de la una a la otra.²²

Podría decirse incluso que la metamorfosis es más fuerza y comunicación que forma, aunque es precisamente esta constitución múltiple de la figura de metamorfosis uno de los hallazgos más importantes del ensayo de Coccia.

Contra la naturaleza

Por supuesto que *Metamorphoses* ofrece una elegante articulación de los poderes inherentes a la naturaleza, pero en el devenir de la metamorfosis la naturaleza deja de ser una provincia ontológica y, por tanto, se hace improbable su constitución como fuente de moral o imagen de «orden», e incluso se consolida la imposibilidad crítica de su separación. Esta transición de una naturaleza

²¹ Coccia, *Metamorphoses*, 67.

²² Coccia, *Metamorphoses*, 10.

«a distancia» a otra concebida como impulso coevolutivo o ensamblaje bloquea esta posibilidad, por otra parte dominante en diferentes culturas y épocas. En *Against Nature* Lorraine Daston analiza esta tradición y propone, en una línea semejante, una consideración tópica de la naturaleza que abandone la razón transcendental y de aplicabilidad universal (Daston habla de la «falacia naturalista») que ha sido en buena medida el cimiento crítico del cisma naturaleza-cultura.²³ Al mismo tiempo, *Metamorphoses* supone un imperativo político: un régimen metamórfico es esencialmente no acumulativo y presenta, por tanto, un obstáculo implícito para un régimen de acumulación capitalista.²⁴

En otras palabras, la «falacia naturalista» es incompatible con un mundo metamórfico: este no solo elimina la distancia transcendente sino también la estabilidad e inmanencia de cualquier orden moral. El mundo metamórfico desarticula, por tanto, la dimensión moral y política de la naturaleza. Esta requiere un mundo no metamórfico, amputado de ciertas relaciones, conexiones y proliferaciones. Y, por extensión, en la línea argumental de Coccia, un mundo no ecológico, siendo que lo ecológico es, primero y ante todo, una cuestión de relaciones.

En este punto emerge otra cuestión interesante: la continuidad metamórfica y su consecuente desarticulación del orden moral parecen clausurar la emergencia de lo accidental o catastrófico. La plasticidad metamórfica no es destructiva; su proliferación es exuberante, sus emergencias formales son catalizadores formativos. La metamorfosis es siempre constructiva, garantiza formas *de* y *en* continuidad. ¿Cuál es el espacio para lo que autores como Catherine Malabou llaman «plasticidad destructiva»?²⁵ ¿Cuál es, en esta proliferación lírica, el orden del accidente? *Metamorphoses* no propone respuestas en este sentido, y pareciera que por el momento en el orden metamórfico el accidente no tiene lugar.

Todos en la casa (hospitalidad intensa y expresiva)

«*Everybody in the House* (Todos en la casa)» es tal vez el más propiamente arquitectónico de los aforismos propuestos por Coccia. El animal-humano se siente confortable en los límites reconocibles; prefiere «el adentro, la cueva, las entrañas de la Tierra» que

23. Lorraine Daston, *Against Nature* (Cambridge: The MIT Press, 2019).

24. Véase nota 19.

25. Catherine Malabou, *Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*, Trad. Carolyn Shread (Cambridge: Polity Press, 2012).

la exposición al «mundo».²⁶ La casa es naturalmente el arquetipo de ese límite. Pero la introducción del tema de la casa lejos está de ser casual o estrictamente «arquitectónica»: la noción de ecología proviene exactamente de la predilección por lo doméstico y es una variación del término «economía natural».²⁷ Coccia continúa: y la ecología no es un sistema de relaciones biológicas, físicas, químicas o geológicas, sino sociales y, originalmente, de sociedades no humanas.

La casa a la que refiere Coccia es pura hospitalidad, recepción y coparticipación (como lo es la «antropología más allá de lo humano» de Kohn). La casa de *Metamorphoses*, o la arquitectura de *Metamorphoses*, es una «arquitectura más allá de lo humano», y es claro que está habitada por otras especies y todos los reinos (Archaea, Bacteria, Protozoa, Chromista, Fungi, Plantae, Animalia). Coccia desarrolla este concepto en otras dos secciones: «*The Multispecies City* (La ciudad multiespecies)» e «*Interspecies Architecture* (Arquitectura interespecies)». Esta localización asociativa de la metamorfosis provee importantes observaciones para las disciplinas de la arquitectura y el paisaje, y para la necesaria y urgente articulación de futuros más hospitalarios y receptivos. Las respuestas han sido diversas: desde las obsesiones termodinámicas de Philippe Rahm a las nuevas territorialidades de François Roche con R&Sie Architects o, más recientemente, el Bosco Verticale de Stefano Boeri con Boeri Studio en Milán, ingenuamente promocionado como la primera «selva vertical» y el lugar en donde los árboles y humanos coexisten. No parece el Bosco Verticale un ejemplo de arquitectura interespecies sino su mera enunciación retórica.

Próximo a la conclusión, en una sección simplemente titulada «*Contemporary Nature* (Naturaleza contemporánea)», Coccia incorpora una nueva variación a su ya rica matriz conceptual, una que, posiblemente, ofrece una elegante coartada para algunos de los momentos más heterodoxos del ensayo y, a la vez, constituye la proposición más radical (aunque no necesariamente más novedosa) del ensayo. «La Tierra misma debe ser considerada un experimento artístico».²⁸ Esta observación, lejos de ser tangencial, es central al argumento de Coccia: la naturaleza es devenir-metamorfosis, la naturaleza es comunicación, y ahora también la naturaleza es expresión. Coccia intenta aquí reconstituir la dimensión estética

26. Coccia, *Metamorphoses*, 129.

27. El término aparece por primera vez en una monografía de 1866 de Ernst Haeckel, en donde el autor la define como «la fisiología de las relaciones recíprocas de los organismos entre sí y con su entorno». Véase Coccia, *Metamorphoses*, 130.

28. Coccia, *Metamorphoses*, 168.

y plástica en la génesis misma del planeta, ubicando en la metamorfosis la fuerza capaz de hacerla proliferar incansablemente. Nuevamente, algunos antecedentes deben ser mencionados. Gilles Deleuze y Félix Guattari formularon esta noción en *Mil mesetas*, en «Del Ritornelo», en donde la naturaleza como música, el ritmo que emerge del caos, determina el milieu y, finalmente, también el territorio es definido por la emergencia de cuestiones de expresión. La territorialización «es un acto de ritmo que se ha vuelto expresivo».²⁹ El territorio también es lírico, y su devenir puede llamarse Arte. Deleuze y Guattari famosamente ilustran este fenómeno con una elaborada secuencia de ejemplos musicales que incluye, por ejemplo, *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra), de Gustav Mahler. Elizabeth Grosz, por su parte, en *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, partiendo del trabajo de Deleuze y Guattari localiza el arte en el animal: «el arte comienza con el animal, que es en sí mismo una conjunción de cuerpos y fuerzas corporales con territorios».³⁰ Creo que no sería muy aventurado sugerir que las «fuerzas corporales» que invoca Grosz son razonablemente equivalentes a las fuerzas metamórficas de Coccia. Si la evolución, como sugiere Coccia, se desacopla de la belleza al igual que el «arte contemporáneo», la metamorfosis es también un antídoto y una reparación para retornar a un encantamiento del mundo.

El riesgo que asume Coccia, sin embargo, y que trasvasa los tres subtextos que esta reseña reconoce como cruciales en el ensayo (del devenir, de la comunicación y de la expresión-arte), que podría ser tangencial y excusable en pos de la exuberancia retórica argumentativa y la urgencia de algunas cuestiones (notablemente la continuidad vegetal-animal-humano), por momentos parece incontenible. Las metáforas a veces se apilan y, aunque exquisitas en su formulación, pueden resultar agobiantes; el encantamiento se hace autorreferencial. Uno de mis ejemplos se ubica pronto en la lectura: «Cada ser es un vehículo para la Tierra, un buque que permite al planeta viajar sin moverse».³¹ Tal vez la intensidad expresiva del texto, análoga a la del mundo que describe, lo justifique.

Metamorphoses evoca un mundo intensamente lírico, abierto a las fuerzas del gusto, el placer y el deseo, un mundo creativo que es pura intensificación y proliferación. Coccia acordaría con

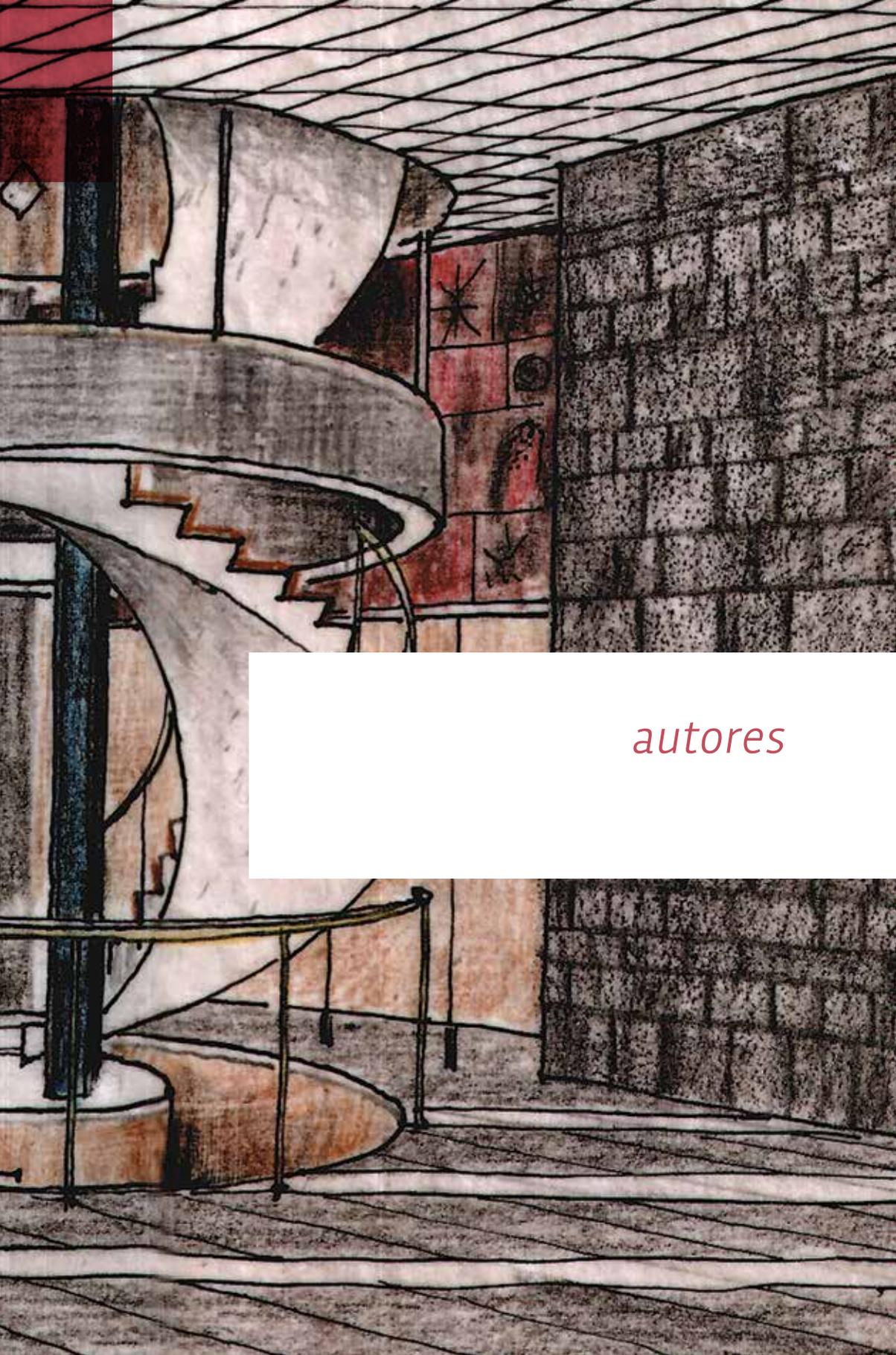
29. Gilles Deleuze y Félix Guattari, «1837: Of the Refrain», en *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Trad. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 310-350, 315.

30. Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (Nueva York: Columbia University Press, 2008), 35. Traducción del autor.

31. Coccia, *Metamorphoses*, 6.

un mundo «más allá de lo humano» (para volver a Kohn) más que con uno poshumano; este no ofrecería la resistencia necesaria de los cuerpos metamórficos. Son necesarios dos (o más) cuerpos. En este mundo, «la naturaleza no es solo la prehistoria inmemorial de la cultura, sino su futuro no realizado».³² Tengo la impresión de que el ensayo de Coccia es, por momentos, como un Darwin barroco: un darwinismo tropical y exuberante, abarrotado de insectos, crisálidas, larvas, hongos, humedad, y raíces infinitas...

32. Coccia, *Metamorphoses*, 169.



autores



PABLO CANÉN

Arquitecto (FARQ-Udelar, 2013). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FADU-Udelar, 2022). Profesor adjunto subrogante del Instituto de Historia y del Instituto de Proyecto (FADU-Udelar). Es miembro del grupo CSIC n.º 1082 «Arquitectura y producción. Estudios sobre arquitectura moderna en Uruguay». Es coautor de *Vivienda colectiva en Uruguay 1993–2020* (2020), *100 años de la Liga de la Construcción del Uruguay* (2019), *Moleskine/1. Metalecturas de viaje* (2015) y coeditor de *El libro del centenario* (2015). Ha integrado el Equipo Docente Director del Grupo de Viaje en 2015, 2018 y 2023.



MARTÍN COBAS

Arquitecto (FADU-Udelar, 2004), MDesS (Harvard Graduate School of Design, 2009), Ph.D. (Princeton University, 2021). Profesor titular del Instituto de Historia (FADU-Udelar). Profesor adjunto del Instituto de Proyecto (IP-Udelar). Director del Departamento de Historia de la Arquitectura (DHA-Udelar). Investiga las historias y teorías de la modernización en América Latina, con particular énfasis en Brasil, y explora las intersecciones entre la arquitectura, la naturaleza, y una variedad de disciplinas (estudios visuales, etno-antropología, bio-humanidades). Ha contribuido con diversas publicaciones especializadas (*PLOT*, *-NESS*, *Pidgin, Architecture & Culture*, *gta papers*) y ha dictado clases y conferencias en Argentina, Brasil, Estados Unidos, Reino Unido y Suiza. Actualmente trabaja en un capítulo para el libro *The Architect and the Animal: 20th Century Encounters* (The MIT Press). En 2007 cofundó la oficina Fábrica de Paisaje, cuyo trabajo ha sido expuesto y premiado internacionalmente..



NICOLÁS DUFFAU

Doctor en Filosofía y Letras, mención Historia (UBA). Magíster en Ciencias Humanas, opción Historia Rioplatense, y licenciado en Ciencias Históricas, opción Investigación (FHCE-Udelar). Actualmente se desempeña como profesor titular (en Régimen de Dedicación Total) de Historia Americana en el Instituto de Ciencias Históricas (FHCE-Udelar). Junto con Ana Frega, es coordinador académico del grupo de investigación financiado «Crisis revolucionaria y procesos de construcción estatal en el Río de la Plata». Integra el nivel II del Sistema Nacional de Investigadores (ANII).



ANA MARÍA DURÁN CALISTO

Arquitecta (Universidad San Francisco de Quito, USFQ). Máster en Arquitectura (Universidad de Pennsylvania). Candidata doctoral (UCLA). Actualmente es Visiting Assistant Professor en Yale School of Architecture. Ha dedicado la mayor parte de su carrera profesional y académica a analizar, estudiar y reimaginar los urbanismos que decantan de las actividades extractivistas, especialmente en la Amazonia. Es cofundadora de Estudio A0 junto con Jaskran Kalirai. Con Estudio A0 ha organizado diversas exposiciones y contribuido a la Bienal de Arquitectura de Venecia 2023. Ha coeditado, entre otros, los libros *Ecological Urbanism in Latin America* (2019) y publicado en revistas académicas especializadas como *Domus*, *Casabella* y *Harvard Design Magazine*. Ha impartido cursos de diseño y seminarios de investigación en la Universidad Católica de Ecuador, Harvard GSD, Columbia GSAPP, IAAC, y en el Taubman College de la Universidad de Michigan, entre otras instituciones.



AMPARO FERNÁNDEZ GUERRA

Licenciada en Lingüística opción Investigación (FHCE-Udelar). Magíster en Ciencias Humanas opción Lenguaje, Cultura y Sociedad (FHCE-Udelar). Doctora en Lingüística (FHCE-Udelar). Docente del Departamento de Estudios Sociales del Lenguaje, Instituto de Lingüística (FHCE-Udelar). Integra el Sistema Nacional de Investigadores (ANII) en la categoría Iniciación a la Investigación. Su trabajo de investigación se desarrolla en el área de estudios del discurso y se enfoca en la relación entre el discurso y los procesos sociales, que aborda desde una perspectiva transdisciplinar.



ALEJANDRO FOLGA

Arquitecto (FARQ, 2001). Diplomado en Investigación proyectual (FARQ, 2012). Magíster en Arquitectura (FADU, 2020). Actualmente cursa el Doctorado en Arquitectura (FADU). Profesor agregado del Instituto de Proyecto (FADU-Udelar). Desarrolla actividades de investigación y de extensión universitaria. Realiza enseñanza de grado en el Taller Artcardi (DePAU), en el Departamento de Representación (DR) y en la Licenciatura en Paisaje (CURE-Udelar). Actualmente ejerce la dirección del Departamento de Representación. Ha desarrollado varios proyectos de investigación y ha publicado libros y artículos científicos.



AMPARO GRACIANI GARCÍA

Doctora en Historia del Arte. Catedrática de Historia de la Construcción en la Universidad de Sevilla. Cuenta con una amplia y dilatada trayectoria de investigación y divulgación sobre la historia y el legado de la Exposición Iberoamericana de 1929, en especial de su participación internacional, habiendo dirigido los Congresos Internacionales sobre la Exposición Iberoamericana (CIEIA 2018 y CIEIA 2020). Entre otros reconocimientos, es Bandera de Andalucía de las Ciencias Sociales y las Letras 2023, Medalla de Oro de Sevilla 2022 y académica correspondiente por Bogotá en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla.



SANTIAGO MEDERO

Arquitecto (FARQ-Udelar, 2009). Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT, 2016). Doctorando en Arquitectura (FAPyD-UNR). Profesor agregado en el Instituto de Historia y en el de Teoría de la Arquitectura (FADU-Udelar) en Régimen de Dedicación Total. Es autor de *Monumentalidad y transparencia. La Caja Nacional de Ahorros y Descuentos de Ildefonso Aroztegui, 1946-1957* (2018), *Luis García Pardo* (2012) y compilador de *Arquitectura en Marcha: la crítica arquitectónica en el semanario Marcha, 1950-1956* (2014). Es autor de artículos académicos, capítulos en trabajos colectivos y coautor de libros que han sido publicados en Uruguay, Argentina y España.



MARÍA FERNANDA MORALES CABALLERO

Tecnóloga en Cartografía (Udelar), especializada en Calidad de la Información Geográfica. En la actualidad se desempeña como consultora para la Infraestructura de Datos Espaciales de Uruguay (IDEuy), en Presidencia de la República. En este rol lleva a cabo tareas como la gestión y el control de calidad de la información geográfica, la coordinación de grupos de trabajo técnicos y la articulación interinstitucional. Ha participado en proyectos de alto impacto a nivel nacional, entre ellos «Producción y control de ortoimágenes, modelos digitales de elevación y cartografía del territorio nacional» (IDEuy), así como en proyectos educativos, entre los que se destaca «Cartoteca digital colaborativa de mapas históricos. Nuevos recursos para la enseñanza de la Historia» (FHCE-Udelar).



HORACIO TODESCHINI

Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Udelar, 2007). Docente en la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual desde 2011 en las áreas Projectual y Sociocultural. Diseñador de comunicación visual. Cantante y actor. Papá de Olivia y Violeta.



ALICIA TORRES CORRAL

Profesora adjunta responsable de Historia del Paisaje I y II (Licenciatura en Diseño de Paisaje, CURE, Udelar). Profesora adjunta de Iniciación a la Arquitectura (Arquitectura, FADU, Udelar). Directora del Departamento de Historia del Paisaje (Instituto de Historia, FADU, Udelar). Encargada del curso «La sensibilidad paisajista en la cultura occidental: interpretaciones, representaciones y construcciones» (Diploma de Especialización en Proyecto de Paisaje, FARQ, Udelar, 2012). Autora de *El paisaje y la mirada. Historia del Parque Rodó. 1896–1930* (Montevideo: Cal y Canto, 2000), que recibió una mención en el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura en 2001 en la categoría Ensayo en Historia, biografías y temas afines edito; y de *La mirada horizontal. El paisaje costero de Montevideo* (Montevideo: Facultad de Arquitectura y Ediciones de la Banda Oriental, 2007).



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
UDELAR



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Participan en este número:

**PABLO CANÉN, MARTÍN COBAS, NICOLÁS DUFFAU, ANA
MARÍA DURÁN CALISTO, AMPARO FERNÁNDEZ GUERRA,
ALEJANDRO FOLGA, AMPARO GRACIANI, SANTIAGO
MEDERO, MARÍA FERNANDA MORALES CABALLERO,
HORACIO TODESCHINI, ALICIA TORRES CORRAL.**

