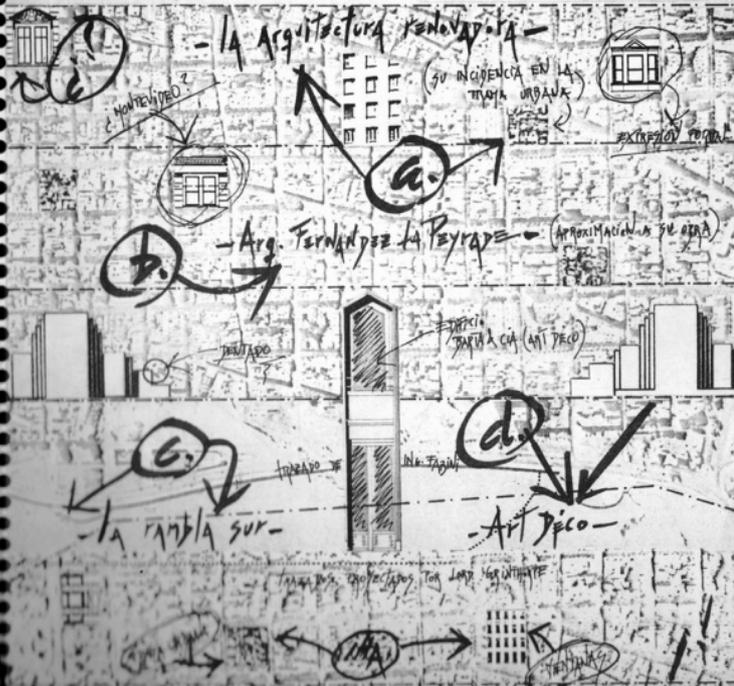


U. 1.

CUADERNOS DE FACULTAD - SERIE: INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA.

CLAS: LA MESA DE LA HISTORIA EN LA MITOLOGÍA GRIEGA



INTRODUCCIÓN.

La indagación sobre este tema se encuadra en el marco de una propuesta de trabajo coordinado de un equipo de investigadores uruguayos con un grupo de profesores y alumnos del Post-Grado de Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires. -

El proyecto se puso en marcha en el mes de junio de 1987, y la presentación que hoy hacemos (diciembre de 1987) tiene el sentido de dar cuenta del estado actual del mismo. -

Se entiende pertinente abordar un tema como el Art Déco en un encuentro sobre la modernidad en el Río de la Plata en el

entorno de los años 30, dada la relevancia de la modalidad en el contexto de la producción arquitectónica del país a fines de los años 20 y en los años 30. Relevancia tanto en lo cuantitativo (cantidad de obras, profusión en algunos barrios de Montevideo, presencia en ciudades del interior y balnearios), como en lo cualitativo (con frecuentes ejemplos de un buen nivel de diseño y construcción). -

A esto se suma, paradójicamente, una total ausencia de investigación previa sobre el tema en nuestro medio. Se intenta con este trabajo una contribución a un mayor modo conocimiento y discusión de nuestra realidad construida, como modo de obtener pautas que nos permitan una mejor comprensión conceptual e instrumental y una visión más auténtica de nuestra identidad cultural, constituida por aportes adicionales, muchas veces contradictorias. -

SERVICIO COORDINADOR DE PUBLICACIONES
Responsable docente: Arq. Rubens Stagno.
Ayudante: Br. Gustavo Navas.

FACULTAD DE ARQUITECTURA
Br. Artigas 1031-MONTEVIDEO URUGUAY

ART DECO EN URUGUAY

PONENCIA PRESENTADA A LAS:

"PRIMERAS JORNADAS RIOPLATENSES DE INVESTIGADORES DE HISTORIA DE LA
ARQUITECTURA"

Montevideo, 1987

Arq. Mariano ARANA
Arq. Pola GLIKBERG
Arq. Olga LARNAUDIE
Arq. Juan Pedro MARGENAT
Mario SAGRADINI
Arq. Salvador SCHELOTTO

Esta ponencia constituye el avance de un trabajo de investigación mas amplio del I.H.A. a cargo de:

Arq. Mariano ARANA
Arq. Salvador SCHELOTTO
Colaboradores: Bach. Grisel CAMPÓN
Arq. Andrés MAZZINI
Arq. Mara MOYA

**CUADERNOS DEL INSTITUTO
DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**

CLIO N.º 1

MONTEVIDEO, JULIO DE 1991

- ART DECO EN URUGUAY.

*Arq. Mariano ARANA
Arq. Pola GLIKBERG
Arq. Olga LARNAUDIE
Arq. Juan Pedro MARGENAT
Mario SAGRADINI
Arq. Salvador SCHELOTTO*

- LA ARQUITECTURA RENOVADORA.

SU INCIDENCIA EN EL TEJIDO URBANO DE MONTEVIDEO.

*Arq. Lorenzo GARABELLI
Arq. Ruben Garcia MIRANDA
Arq. Mariella Russi PODESTÀ*

- LA RAMBLA SUR DE MONTEVIDEO.

Arq. Margarita MONTAÑEZ

- ARQ. R. FERNÁNDEZ LAPEYRADE.

APROXIMACIÓN A SU OBRA.

Arq. Eduardo FOLLE CHAVANNES

DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Frente a un objeto de estudio que presenta un importante grado de indefinición y volumen de información extremadamente profuso y sin aportes previos de investigación, se debió implementar, con flexibilidad metodológica, un camino inicial que va del trabajo de campo (reconocimiento de ejemplos en la ciudad) a la información bibliográfica y documental y viceversa.

Esta reelimentación entre la información y al apreciación directa y crítica de ejemplos ha permitido avanzar en el tema, formar un criterio selectivo y, a su vez, plantear una serie de preguntas con repuestas que aparecen muchas veces provisorias y parciales.

1. - SOBRE LA DENOMINACIÓN Y ORIGEN DE LA MODALIDAD.

La dificultad de caracterizar al Déco con relativa precisión ya sea como "movimiento", "estilo", "corriente", "modalidad" o bien "sistema formal", tiene causalidad múltiple. Debe recordarse que su propia denominación "Art-Déco" no es contemporánea con el fenómeno sino que se concreta en la exposición "Les années 25" de 1966. Los propios protagonistas usaban indistintamente "arte decorativo", "arte moderno" o "arte decorativo moderno" para distinguirlo.

2. - SOBRE LA CARACTERIZACIÓN DEL DÉCO Y SU NATURALEZA.

En muchos casos los hacedores del Déco no se asumieron a sí mismos como "distintos" del resto de los arquitectos modernos, a sí como tampoco portadores de una identidad propia en la relación con otras vertientes. Quizás porque eran precisamente eso: hacedores. El hecho que haya realizadores que "hablen el lenguaje" Déco alternadamente con otras modalidades y la ausencia de teoría, manifiestos u otros sustentos doctrinarios que tanto abundaron en otras vertientes de la arquitectura de la época, confluyen en hacer difícil la determinación precisa del objeto de estudio, volviendo necesaria una gran amplitud de criterio al enfocarlo.

3. - CRITERIOS DE CARACTERIZACIÓN DEL DÉCO.

Para precisar algunos conceptos, es pertinente enumerar los rasgos que caracterizan al Déco.

En ese sentido, en un artículo publicado en la revista "Trazo" No. 19 por parte de dos de los integrantes del equipo (Juan Pedro Margenat y Salvador Schelotto) se enumeran algunos de los elementos del lenguaje formal que permiten identificar al Déco, en el plano internacional, siendo ellos:

- énfasis en la componente vertical de la composición dramatizando su encuentro con las horizontales;
- en relación con lo anterior, marcada simetrización de los volúmenes frecuentemente acusando los accesos y tratándolos en forma preferencial tanto en lo que se refiere a los espacios interiores como en su proyección exterior, localizando la decoración en los mismos;
- Volumetría escalonada y ascendente que muchas veces traduce en una jerarquización en el tejido urbano;
- evidenciación de un marcado decorativismo, franco y sin rubores, abarcando una amplia temática figurativa o no (que va de los motivos abstractos a las formulaciones clásicas, de la temática maya, azteca o egipcia, a la alusión náutica o aeronáutica, de la producción fabril y el automóvil a la fauna y flora tropical);
- uso escenográfico de la luz, en coherencia con la imaginería del cine y el teatro de la época;

- intención claramente comunicante y didáctica, concretada usualmente a escala del peatón;
 - uso de técnicas artesanales y tradicionales, con desprecupación de los problemas relacionados con la producción en serie; uso de materiales costosos o exóticos, así como también de los nuevos materiales como el aluminio y la bakelita;

- preocupación por el detalle y el buen diseño en todos los niveles y escalas ambientales; desde los pequeños objetos y el mueble hasta la arquitectura con fuerte incidencia urbana;

- en la mayoría de los casos, adecuada inserción en el tejido urbano.

Complementariamente, y dentro de esta tendencia decorativista, se puede distinguir también la existencia de casos en los que el elemento Art Déco es aplicado en obras de índole diversa (friso o detalles) de aquellas en que la decoración Déco asume un carácter protagónico en la definición del espacio arquitectónico. El análisis del Art Déco implica de manera dominante, consideraciones en el campo de lo formal si bien complementariamente aparecen rasgos distintivos de tipo espacial-distributivo.

Así también, debe destacarse que dentro de esa actitud de aceptación natural de la modernidad y esa aspiración a reflejarla y expresarla, se incluye un espíritu ecléctico de aceptación, incorporación y síntesis de las influencias más diversas.

En este panorama, merece ser enfatizado el abandono de los aspectos doctrinales expresos, la desprecupación con respecto a la formulación de una teoría y, en consecuencia, una actitud claramente antivanguardista e "integrada" en el marco de un sentimiento internacionalista que implicó una difusión probablemente mayor que otras corrientes renovadoras.

Para nuestro país, el desarrollo de la investigación deberá aparejar una adecuación de esta caracterización aplicable al medio social que permita calibrar la incidencia del Déco en el panorama de la temprana arquitectura renovadora.

4. - ALGUNAS PECULIARIDADES DE LA MODALIDAD EN EL URUGUAY.

Avanzado ya un relevamiento primario de las obras y de las fuentes éditas, puede adelantarse un primer listado de peculiaridades en la adopción del Déco en el Uruguay, que podría ser contrastado en el marco regional.

En primer lugar, como ya fuera señalado, la relevancia y peso cuantitativo de la modalidad en el contexto de la producción arquitectónica en el país desde fines de los 20 hasta avanzados los años 30.

En segundo lugar, la participación de la mayor parte de los arquitectos de notoriedad con algún tramo de su obra encuadrado en la modalidad.

Esta participación se da en un cuadro de coexistencia con otras modalidades y tolerancia hacia las mismas, muy propia del Déco. Situación verificable tanto en el contexto del ámbito profesional como en el de la enseñanza.

Las modalidades Déco se concreta en el país por asimilación selectiva de algunos rasgos caracterizantes ya reseñados. Situación que puede tener relación con las vías de transmisión de las formas.

En cuanto a los arquitectos, se puede distinguir entre ellos los que realizan obra enteramente Déco y quienes lo hacen alternada o parcialmente. Un estudio detallado confirmará si efectivamente existe un clivaje generacional en los técnicos que proyectan en Déco desde una generación de "viejos arquitectos" que lo practican en un primer momento, hasta una "nueva" generación que lo asume con entusiasmo.

Importa asimismo la participación (con diferente énfasis) en la modalidad de los más significativos arquitectos nacionales: Surraco, Vilamajó y Cravotto, entre otros. Quedan pocos "por fuera" comprometidos más claramente con las corrientes de vanguardia.

Se verifica, también, una importante participación artesanal y de varios oficios: escultura, bajo relieves, yesería, mayólicas, vitraux, herrería, marmolería, equipamiento interior, etc.

Existe, también, acompañado el desarrollo "culto" propio de los técnicos, una apropiación popular del código Déco, que resulta en una masiva difusión -muchas veces de discutible calidad- en las áreas de mayor expansión urbana del Montevideo de la época.

En cuanto a los comitentes de obra Déco, estos surgen fundamentalmente de las pujantes capas medias; desde los programas de vivienda ya sea propia o de renta, medianos, locales comerciales, etc.

Por último, en cuanto a referencias temporales, podemos ubicar las primeras obras Déco en el país en la segunda mitad de los años 20 con un desarrollo que se muestra declinante hasta alcanzar los 40.

Algunos de estos aspectos reseñados, en lo que tiene que ver con la realidad de nuestro país serán estudiados en trabajos complementarios.

5.- A PARTIR DE LO EXPRESADO, SE ESBOZAN ALGUNAS LÍNEAS DE TRABAJO E INVESTIGACIÓN, Y POSIBLES CAMPOS TENTATIVOS DE PROFUNDIZACIÓN:

* Determinación de la incidencia del modo Déco en los tipos de vivienda y en la configuración urbana.

* Análisis de realizadores y obras relevantes de modalidad Déco.

* Algunos estudios particulares:

- programas arquitectónicos específicos, particularmente cinematográficos y edificios de renta;
 - el Art Déco en las diferentes áreas del diseño (equipamiento, artes aplicadas, diseño gráfico, tipografía, el espectáculo: cinematografía, tabladros callejeros);

* "la arquitectura de los constructores" y el Art Déco, su incidencia en la ciudad;

* Art Déco y modernidad.

SOBRE LAS FORMAS DE ENTENDER LA MODERNIDAD:

UN DEBATE TEORICO

Arq. Salvador Schelotto.

LA EXPOSICIÓN DE 1925 EN PARÍS Y SU REPERCUSIÓN EN EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO NACIONAL.-

Como ya fue reseñado precedentemente, la introducción y el desarrollo de una arquitectura renovadora en el país constituyó un proceso sumamente complejo, cuya cabal comprensión solamente podrá ser consecuencia de multiplicidad de aproximaciones al problema.-

En particular, una modalidad como el "Art Déco", que se implantó con fuerza en el medio arquitectónico nacional y que adquirió un perfil propio en ese contexto, reconoce como evento difusor por excelencia la "Exposición des Arts Décoratifs et Industriels Moderns" de París (Arts Déco) en 1925 (1).-

Uno de los aspectos particularmente interesantes del objeto en estudio es el que se vincula con la noción de "modernidad" -y claramente de una "modernidad" en arquitectura- y su vigencia en los años 20 y 30, a partir de las diferentes experiencias desarrolladas en el ámbito arquitectónico y la reflexión crítica producida en el mismo.-

Una aproximación a esta cuestión y a las diferentes formas de entender la "modernidad" arquitectónica (noción que a nuestro juicio se asocia fuertemente con la adopción de códigos formales propios del Art Déco en el medio nacional) puede realizarse a través del seguimiento sistemático de lo publicado en "Arquitectura", revista de la Sociedad de Arquitectos, por aquellos años, así como en otras publicaciones especializadas aunque de menor prestigio en ámbitos profesionales. (3)

Del análisis de lo publicado por "Arquitectura" en aquel momento, emerge con claridad la preocupación por lo "moderno" en el ámbito profesional y académico, preocupación que se canaliza en una serie de aportes recogidos de publicaciones extranjeras y de la propia reflexión de profesionales y docentes nacionales. Sin embargo, el universo formal que se asume como moderno incluye un variado muestrario de corrientes arquitectónicas -frecuentemente europeas- que son puestas en discusión.-

Una primera conclusión que se puede extraer de esta lectura, y que procuraremos mostrar en el presente trabajo, es que los elementos formales del Art Déco y su misma actitud irreverente y ecléctica constituyeron una de las vías de la adopción de un lenguaje "moderno" en arquitectura de corte más racional y depurado. No obstante, debemos señalar que este proceso se verificó con el telón de fondo de un debate que fue progresivamente tomando cuerpo, y que derivó finalmente en la descalificación de la modalidad Art Déco como canal válido de expresión de la modernidad por parte de quienes se afiliaron explícitamente a las tesis del racionalismo arquitectónico.-

Resulta particularmente significativa -en relación con este último problema- la desigual valoración realizada en el país con respecto a la Exposición de 1925 en París.-

Valoración que, desgraciada por sus principales protagonistas, devela en buena parte los términos del debate a que hicimos referencia.-

LA SIGNIFICACIÓN DE UN EVENTO.

La circunstancia de la Exposición de 1925 y su vinculación con la conformación de una corriente arquitectónica internacional como el Art Déco, es un punto fuertemente debatido (4). No obstante ello, entendemos que es innegable su incidencia en cuanto a la difusión internacional de toda la imaginaria formal del Déco al punto que las nociones de la Exposición y la del propio Art Déco están indisolublemente ligadas. Ya sea que se interprete a la Exposición como una reafirmación nacional francesa o bien como una expresión de una vocación internacionalista, ya se vea a 1925 como culminación de un proceso largamente incubado desde las experiencias del Art Nouveau o bien como punto de salida de un nuevo estilo, asociada mundialmente (y esto vale para nuestro país) con la peripetia del Déco.

A la Exposición y su arquitectura "de arpillera" (5) concurrieron los aportes de numerosos arquitectos, diseñadores de interiores, artistas decoradores y numerosas empresas de producción de objetos de arte y utensilios de diverso tipo, fundamentalmente del medio francés. No toda la Exposición, pese a ello, respondió a los cánones formales que reconocemos como encuadrados en el Déco. Baste recordar los pabellones de "L'Esprit Nouveau" y la Unión Soviética (de Le Corbusier y Melnikov, respectivamente), los que para la abrumadora mayoría de historiadores de la arquitectura constituyeron los únicos episodios rescatables en la Exposición.

Con relación al ambiente parisiano de 1925, resultan de interés las observaciones de un historiador de la arquitectura como Reyner Banham que dan la pauta de la profundidad del impacto del evento: "a diferencia de la situación reinante en Alemania, donde los arquitectos modernos podían, al menos después de 1925, contar prácticamente con empleo en los cuerpos oficiales progresistas para realizar trabajos tales como la erección de grandes barrios de vivienda, proyectos de esta índole y en esta escala fueron poco comunes en Francia durante esa década. Fuera de la "ciudad nueva" de Villeurbanne y de un barrio construido por iniciativa privada en Pessac, sobre la base de un proyecto de Le Corbusier, muy poco es lo que puede compararse con la actividad alemana. Michel Roux Spitz es quien más se aproxima al ideal del joven modernista a quien se encomienda algún trabajo oficial, y él sucede sólo a fines de la década; por otra parte, el edificio de departamentos construido por Henri Sauvage en la Rue des Amiraux, es desusado no solo por tratarse de una gran casa moderna de departamentos, sino por derivar a todas luces de la casa a gradiente de Saint-Ella."

Pero las fuentes de influencia extranjera se extendían en París mucho más allá de la presencia de Loos. Como capital artística del mundo, la ciudad estaba llena de estudiantes y artistas procedentes de otros países, y muchas de sus figuras de mayor importancia poseían formación internacional. Limitándonos a los arquitectos, ya hemos mencionado las vinculaciones no francesas de Le Corbusier, quien además había viajado hasta Turquía; por parte, Robert Mallet-Stevens, de ascendencia belga, poseía de antiguo vinculaciones con Inglaterra y admiraba a Mackintosh. Con todo, la mayor fuente de influencia exterior sobre los jóvenes arquitectos de París fue en esa época sin duda, la Exposición des Arts Décoratifs realizada en 1925. Esta Exposición tiene su lugar en la historia del gusto occidental como fuente del estilo moderno "jazzístico" que rivalizó durante cierto tiempo con el estilo internacional; pero también estuvieron vinculados a ella Mallet-Stevens y los puristas, el primero de ellos con su diseño de una entrada y algunos "árboles" cubistas de hormigón; los segundos, después de numerosas intrigas entre bambalinas, con la creación del Pavillon de l'Esprit Nouveau (5). La extensión de la cita se justifica por la agudeza de la caracterización del ámbito arquitectónico parisino del momento -no exenta, sin embargo, de ciertos prejuicios- y el papel jugado por la Exposición.

Pese a estos aciertos Banham estima que el pabellón "que parece haber ejercido el impacto mayor" fue el de la URSS. Como veremos, la opinión de los contemporáneos parece desmentir a Banham, ya que tanto los elogios encendidos como las polémicas y cuestionamientos se centraron -aquí y allí- en los pabellones y expresiones de estilo Déco, mientras que los pabellones de Le Corbusier y Melnikov quedaron para ser recogidos por la historia de la arquitectura que se escribiría más de dos décadas después.

El impacto de 1925 recorrió el mundo, y la oleada se generalizó a varios países europeos y a los Estados Unidos. En nuestro país es indudable que el evento parisino impresionó tanto a quienes pudieron tomar contacto directo con el mismo como a los que accedieron por vía indirecta o el testimonio de los viajeros.

Es por esta razón que los comentarios, juicios y valoraciones relacionados con 1925 pueden ser un canal de aproximación particularmente preciso y de rara virtualidad interpretativa en cuanto a la adopción y generalización de la modernidad arquitectónica en el país.

FILAS Y FOBIAS.

MAURICIO CRAVOTTO, UNA POSICIÓN REFLEXIVA.

El arquitecto Mauricio Cravotto es quien primero arriesga una opinión en relación con la Exposición su vinculación con lo "moderno" en arquitectura.

En su conferencia pronunciada en el "Salón de Primavera" de 1925, Cravotto efectuó una prolija revisión de las tendencias contemporáneas en la arquitectura, buscando desentrañar la esencia de la modernidad. En la enumeración aparecen entonces Tony Garnier, la "Sezession" Vienaesa, Dudok, Van de Velde, Taut, Perret, Oud, Behrens, Berlage, Mendelssohn, Saarinen, F.Lloyd Wright, Patout, Sauvage y otros, encuadrados todos en la búsqueda -unos desde antes de 1900 y otros más tarde- de una expresión moderna en arquitectura. A partir de ellos, Cravotto ubica a la Exposición de París en el contexto del "esfuerzo cooperativo" de artistas de su producción, en lo que valora como la construcción de un "espíritu actual".

Concluye Cravotto que "el significado artístico de la Exposición, sin que revele de un modo definitivo el valor de la arquitectura y la decoración modernas, nos hace un camino, es de índole educativa, por cuanto la inmensidad del esfuerzo moderno hace pensar, y hace comprender con simpatía las directivas del arte viviente". Antes, destacó a la nueva decoración, señalando que esta "no es un aditivo, es una forma refinada, simple, gentil, está diseminada como acentos en el edificio, pero mucho más, diseminada en los ambientes en forma de innumerables objetos que acompañan al hombre en su vida individual y colectiva, íntima, o exterior" (6).

De espíritu crítico y reflexivo, Cravotto discrimina entre los aportes del nuevo estilo y ciertamente incorpora mucho de ellos en su propia obra posterior, como o es el caso del edificio de "Frugoni" en el Av. Uruguay y detalles de algunas otras obras, (en particular en las que intervienen el escultor Severino Pose), incorporando elementos con un espíritu.

SURRACO, UNA APARENTE CONTRADICCIÓN.

Dentro del Plantel de arquitectos renovadores que actúan en los años 20 y 30, destaca el perfil del arquitecto Carlos A. Surrao, quien en su obra editada en colaboración con el Ing. Topolansky primero, y luego individualmente -incursión en modalidades expresivas que derivaron desde las más ligadas a una sensibilidad Déco hasta el más ortodoxo racionalismo realizado con un sello de indiscutida solvencia y personalidad (7)-.

Es por ello que llaman poderosamente la atención los juicios que vierte en su escrito titulado "La pseudo arquitectura moderna" de mayo de 1927 (8) donde en la revisión de los aportes para la conformación de una expresión moderna de la arquitectura no cita a los arquitectos de la Exposición de 1925, sino para denotarlos: "Que la ignorancia del verdadero valor de nuestra arquitectura en lo que conduce a ese nuevo academicismo lamentable, nutrido directamente en la Exposición de París de 1925", sostiene, añadiendo que se trata de una "estética sin consistencia, de obras provisionarias, de estructuras de saff y arpillera enharinada".

Para este Surraço, "esa arquitectura llamada "Poliédrica" por los literarios críticos improvisados de la Exposición, no aporta más que el descrédito y fuerza la incomprensión de la gentes hacia la verdadera esencia de los temas nuevos". Probablemente este Surraço negaba al "otro" de la Agencia Ford o del comercio construido para la firma "E. Barby y Cia.", que bien podrían definirse estéticamente por lo que el propio Surraço ubica como "la complicación fastidiosa de planos y cañales, que se fueron motivos frescos para dos o tres temas ligeros no constituyen de ninguna manera tesis consistente".

Autonegación?, evaluación negativa de una práctica anterior? intento de deslindar los campos de una arquitectura trivial y frívola con respecto a una más depurada y consecuente? Este escrito de Surraço nos está mostrando la dificultad de encuadrar a la arquitectura renovadora, a lo "moderno" ya avanzada la década del 20 en encorsetados compartimientos estilísticos. La propia historia individual de un hacedor lo está desmintiendo.

CARRÉ Y UNA INFLEXIÓN REVELADORA

Uno de los elementos de referencia de la cultura arquitectónica de la época lo fue sin duda el propio José P. Carré, maestro de generaciones de arquitectos. Vale la pena pues, explorar su pensamiento con relación a estas cuestiones.

En 1926, en el VI Salón de Arquitectura -apenas un año después de la Exposición- reflexionaba sobre lo moderno en arquitectura explicando una prevención genérica con respecto a los nuevos aportes. En este sentido afirmaba: "estamos en presencia de este dilema: o respetar absolutamente los estilos del pasado, si queremos hacer forzosamente estilos, porque ellos no se pueden cambiar sin desnatuar el carácter de la época, o abandonar esas formas que no pueden adaptarse a la exigencias modernas".

Su formación académica claramente lo colocaba a la defensiva con relación a un torrente de nuevos aportes y modalidades como las que en ese entonces irrumpían en el panorama arquitectónico.

No obstante, el espíritu crítico y la amplitud de criterios de Carré -característica personal subrayada invariablemente por quienes fueron sus alumnos (9)- incidían en la incorporación de estos nuevos aportes, situación que se verifica claramente a su regreso de Europa. Dice entonces -en su artículo "Montevideo de Arquitectura Moderna" presentado como informe a la Facultad, en 1928- que encontró que Francia "tiene un adelanto notable para la arquitectura de interiores. Los artistas decoradores hicieron un gran esfuerzo, y sus exposiciones últimas fueron una manifestación imponente en ideas nueva, adentro de un buen gusto incontestable". Carré había recorrido varios países europeos y recogió de su visita distintos elementos destacables, entre los que resalta las habitaciones obreras de Bélgica, los "barrios nuevos" de Amsterdam, y viviendas en Alemania y Austria. Es evidente que en el caso de Francia las realizaciones que privilegia Carré son las que se inscriben en una línea Déco.

Siguiendo esta línea de razonamiento, en su exposición del VII Salón de Arquitectura, en ese mismo año, advierte la existencia de tendencias que confluirían en la fijación definitiva del estilo moderno: los "constructores puros", el grupo de arquitectos "que tienen visión exterior de la forma independientemente del sistema de construcción", y en tercer lugar, los "artistas decoradores, que buscan más bien en el detalle y la calidad de la materia los efectos decorativos capaces de dar un aspecto nuevo al arte moderno" (10).

Carré creía que se podía lograr una síntesis de esas tres vertientes de lo moderno, como lo creían seguramente muchos de los contemporáneos. Una aplicación, quizás tardía, de estas ideas puede apreciarse en su obra para el Jockey Club (1932), donde el tratamiento del espacio interior sigue claramente los criterios de los "artistas decoradores" franceses.

GÓMEZ GAVAZZO Y LA VISIÓN RACIONALISTA DE LO MODERNO.

El panorama de la cultura arquitectónica del país y el debate sobre las corrientes renovadoras, el año 1929 -visita de Le Corbusier mediante- es un hito clave. La presencia de uno de los más eficaces propagandistas de la modernidad y la fuerza de sus propuestas inyectaron entusiasmo a muchos arquitectos que ya se encontraban embarcados en una práctica de diseño más racional y de ruptura neta con relación a los criterios académicos.

Ya señalamos el caso de Carlos A. Surraço, al que contemporáneamente acompañarían muchos arquitectos de relevancia entre los que cabe destacar el estudio de arquitectos de De los Campos. Puento y Tournier.

Sin embargo, las modalidades más cercanas a las experiencias del racionalismo europeo, pioneras muchas veces en cuanto a realización de obra en el país, no tuvieron una expresión doctrinal acabada. Será recién con la formulación que exprese Gómez Gavazzo que esta vertiente de lo moderno encontrará un programa explícito.

Carlos Gómez Gavazzo egresó de la Facultad en 1931, y en 1932 estudió en París con Le Corbusier unos ocho meses. A su regreso, expuso con claridad un programa racionalista en materia de arquitectura y urbanismo, con un discurso claramente contrapuesto con respecto al de los "artistas decoradores" y la Exposición de 1925. Para ese entonces, las modalidades vinculadas con el Déco ya declinaban en el ámbito de la cultura arquitectónica "oficial" y en la enseñanza de la Facultad (11).

Resulta oportuno citar algunas expresiones de Gómez, expuestas con su claridad característica en una conferencia radial pronunciada en el año 1935 y titulada "La arquitectura Moderna en nuestro medio" (12).

"Cada época-cada sociedad-construyó, no como un juego, la plástica de sus monumentos, sino que construyó para resolver sus necesidades, simples desde luego, pero simples eran sus medios y sus relaciones. Factores extraños tampoco mezclaban su influencia en el concepción de sus obras y levantaban de esta manera, bien alto, como pendón representativo de su civilización, esa expresión particular que hemos bautizado con el nombre de "estilo" (...)

"¿Como se desarrolla la arquitectura moderna en nuestro país?"

Si se organizara una encuesta con la base de esta pregunta, no llegaríamos quizás a encontrar una forma de expresión que pudiera precisar las distintas soluciones dadas al tema tan debatido de aquello que se ha dado en llamar y algunas veces DESPECTIVAMENTE Modernismo." (...)

"La evolución de nuestra arquitectura hacia el pseudo modernismo (y digo "muestra" por ciertos caracteres que trataré de definir), es incipiente -apenas data su comienzo desde unos 8 años atrás- después que las comparsas de la Exposición de Arte Decorativo de París, del año 1925, repercutieran en todo el mundo, anunciando una nueva creación de Dominique, la última palabra de Patou y alguna otra originalidad decorativa: los árboles de cemento. Sí, señores que me escucháis- ésta es la base de nuestra arquitectura moderna, base que por lo atractiva, hubo de ser mundial y nefasta, pero que gracias a unos cuantos incrédulos que fueron, vieron y tocaron, se dieron cuenta que aquello no era nada más que un reclame comercial, que las construcciones eran de cartón y que los árboles eran raquíticos, no purificaban el aire, no daban sombra y no crecían... los que se costearon para tan grande desilusión, se contentaron con volver la vista hacia aquellos estilos, tan conocidos como su antigüedad, y forjaron sus elementos, de manera que se adaptaran a sus ansias de renovación, sustituyeron la copia fiel o simplificada de los constructores italianos que supieron en su tiempo imprimir una unidad especial a nuestro centro de población, por otras, que no importando cual fuera su valor utilitario ni estilístico, satisficieran la vanidad personal del propietario, significando algo nuevo y mostrando en sus fachadas hasta donde llegaba su "propiedad."

Luego de estos clarificadores conceptos, Gómez termina su alocución con sendas exhortaciones a los comitentes de nuevas viviendas.

"Sustituya materiales costosos y suprima las decoraciones que obligó poner a su arquitecto, en la fachada, para hacer creer que vive bien, y viva bien en realidad."

"El dintel quebrado de su ventana, es una guiñada coqueta con pretensiones al ridículo con que su dibujante pretendió darle a su casa un sello de distinción."

Usted necesita la decoración?"

TAMBIÉN LOS CONSTRUCTORES.

Debe advertirse, sin embargo, que prácticamente todas las referencias recogidas precedentemente se originan en el ámbito de la enseñanza universitaria o bien en el ámbito profesional de los arquitectos. Es muy diferente el panorama que por ese entonces presentaba la arquitectura anónima, donde tenemos razones fundadas para creer que la modalidad Art Déco se implantó y perdura en forma vigorosa y masiva, algo que es constatable aún hoy en los barrios de Montevideo. Es por ello que revisten gran interés los testimonios de estos protagonistas.

Las referencias a 1925 no se agotan en los registros de la cultura "oficial" en materia arquitectónica (Facultad de Arquitectura, Sociedad de Arquitectos). De una manera u otra, el conjunto de la actividad constructiva se vio conmocionada por la Exposición y su aureola de modernidad. No es de extrañar que los propios especuladores inmobiliarios (que a la vez construyeron buena parte de la producción de vivienda de la época) también recurrieran al lenguaje Déco. El caso de Bello y Borarati es paradigmático, pero no el único. Es posible rastrear, varios años después, el testimonio de la fuerza que aún mantenían las imágenes de París en 1925 sobre los protagonistas del quehacer constructivo en el medio nacional.

En el número especial de la "Revista del Centro de Empresarios de BGR" dedicado al "año 100 de la independencia", de julio-agosto de 1930, encontramos esta pervivencia de imágenes con una frescura sin igual "después de algunas incertidumbres y de grandes esfuerzos interrumpidos por la guerra europea, se llegó al triunfo de las nuevas ideas hace diez años, triunfo que ha podido comprobarse por el éxito obtenido por la Exposición Internacional de Arte Decorativo en París, en 1925", y más adelante: "La boga del actual arte moderno en Europa confirma que se ha hallado una forma de arte que satisface todas las exigencias del 'confort', de higiene y de buen gusto del hombre moderno. La Exposición Internacional de Arte Decorativo, realizada en París en 1925, ha permitido confortar las modificaciones de un mismo concepto estético interpretado por países de culturas diferentes" (13).

No en balde Gómez Gavazzo la emprendió -en su disfrutable alocución radial- contra los dinteles quebrados y la decoración en las fachadas.

Detrás de todo esto estaba el fantasma de 1925.

NOTAS

1) Para una descripción del contexto de la Exposición y los múltiples elementos confluyentes en la conformación estilística del Art Déco, ver nuestro artículo, en conjunto con Juan P. Margenat: "Pioneros de una arquitectura moldita (y una introducción al Art Déco en nuestro país)", Revista "Trazo" No. 19 Pág. 36 a 46. Mdo., 1987.

2) A la fecha están avanzados los contactos entre el IHA y la facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, con el objetivo de instrumentar un estudio comparativo de esta modalidad arquitectónica.

3) "Arquitectura", revista de la Sociedad de Arquitectos, aparece por primera vez en el año 1914. Será en el período que estamos estudiando cuando tenga una mayor regularidad en su frecuencia (mensual); en los años 1925 a 1928 aparecen 12 números en cada año; en 1929 aparecen 10; en 1930, 12; en 1931, 11; en 1932, 8.

A partir de 1933, su frecuencia comienza a espaciarse: en ese año saldrán 3 números así como en 1934 y 1935; en 1936 aparece 1 número y en los años 1937, 1938, 1939 y 1940, 6, 5, 4 y 2, respectivamente. No volverá a publicarse hasta 1942, con oportunidad del V Congreso

Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo.

En particular, en el año 1925 "Arquitectura" refleja el impacto que causó la Exposición de París por la publicación, entre otros artículos de: "La Exposición Internacional de Arte Decorativo e Industrial Moderno de París, Fragmentos de un artículo de Gustavo Khan", texto tomado de "The Architectural Review" (en el No. 92,

Julio de 1925, pág. 151 a 156); "La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Las Construcciones", de Guillaume Janneau, texto tomado de la "Revista de Beaux Arts" (en el No. 93, octubre de 1925, pág. 219 a 227); y la "Arquitectura Moderna y la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París", reproducción de una conferencia del arquitecto uruguayo Mauricio Crovatto, profusamente ilustrada con fotografías de la exposición (No. 97, diciembre de 1925, pág. 266 a 278).

En los años siguientes, "Arquitectura" continuó publicando notas y comentarios sobre la Exposición, la arquitectura "moderna" y el nuevo estilo, difundiéndolo a partir de dicho evento: 4) Martin Bettersby, en su artículo "The Triumph of 1925", enfoca el problema desde la óptica de un conjunto de experiencias desarrolladas en Europa -y en particular en Francia- a partir del agotamiento del Art Nouveau período en que los artistas decoradores habían estado trabajando "en la sombra" conformando el estilo y llega a plantear que 1925 es el "canto del cisne" (al mismo tiempo que la apoteosis) del Art Déco. Más allá de ello, es claro que en el plano de la arquitectura, la traducción del estilo se generaliza a partir de 1925 y no antes.

5) Precisamente el hecho que las construcciones de la Exposición de 1925 fueran provisorias determinó lo efímero de su existencia y no pocas críticas. Crovatto en su artículo señala que "habiera sido grandiosa la Exposición de artes decorativas e industriales modernas de París si se hubiera enfatizado en sus alrededores en forma de ciudad modelo" (op. cit., pág. 273).

5) BANHAM, Reyner, "Teoría y Diseño Arquitectónico en la era de la Máquina", Bs. As., 1977, ed Nueva Visión, Pp. 212-213.

5) BANHAM, Reyner, OP. CIT., Pág. 213.

6) CRAVOTTO, Mauricio, Op. Cit., Pág. 278.

7) Con respecto al primer grupo, podemos ubicar varias viviendas así como dos destacables edificios: el garage para la agencia Ford en 18 de Julio y E. Acevedo (hoy alterado), del año 1926, y en 1907 el comercio para la firma Barth en la calle 25 de mayo, notoriamente influenciado este último por elementos del lenguaje Déco. Posteriormente construyeron edificios como el Hospital de Clínicas y el Instituto de Higiene (ambos concursados en el año 1929) con un manejo de la forma mucho más racional y despojada.

8) "Arquitectura" No. 114, mayo de 1927, Pág. 101.

9) Al respecto, vale como testimonio el recuerdo que de Carré hace al Arq. Leopoldo C. Artucio, entrevistado en el año 1975 por Mariano Arana y Lorenzo Garabelli. Artucio subraya la capacidad de Carré de recibir a la arquitectura renovadora y de conducir a sus alumnos dentro de su cauce. (Ver "Documentos para una historia de la arquitectura nacional" en "Arquitectura" No. 254, Pág. 12 a 17).

10) Ver las conferencias de Carré pronunciadas en el V Salón, en "Arquitectura" No. 104, julio de 1926, pág. 148 a 155 y en el VII Salón en "Arquitectura" No. 130, septiembre de 1928, pág. 197 a 204. Para el informe presentado a la Facultad a su regreso de Europa, en el IHA, carp. No. 1157, Fs. 103 a 109.

11) Esto se evidencia en las reproducciones de trabajos de alumnos por parte de "Arquitectura". No obstante, en la cátedra de Composición Decorativa parece haberse desarrollado durante más tiempo una enseñanza que permitía y estimulaba diseños de línea Déco.

12) GÓMEZ GAVAZZO, Carlos, "La Arquitectura Moderna en nuestro medio", conferencia radial pronunciada en el marco del ciclo de divulgación cultural con oportunidad de la Primera Reunión Anual de Arquitectos Nacionales.

* "Arquitectura" No. 184, 1935, Pág. 35 a 40.

66-9.

13) Del artículo "La Decoración Moderna", en: "Revistas del Centro de Empresarios de Obras", Mdeo., Tipografía "Atlántida", Julio-agosto de 1930. Pág. 71-72.-

LA ARQUITECTURA DE LOS CONSTRUCTORES

PROPUESTA DE TRABAJO A DESARROLLAR.

Arq. Pola Glikberg

GUIÓN:

Comenzar a indagar sobre la realidad construida de la ciudad que habitamos, parece hoy un tema insoslayable si queremos conocer la arquitectura 'cotidiana', su proceso de producción y en definitiva comprender de manera mas integral el proceso de formación urbana que es causa y efecto de nuestras idiosincrasia nacional.-

Como forma de instrumentar dicha indagación nos planteamos las siguientes hipótesis de trabajo:

- Hubo una apropiación de códigos internacionales Art Déco (via publicaciones, viajes, información) en las obras realizadas en nuestro país.-
- Paralelamente, una apropiación por parte de la arquitectura "anónima" de los códigos de la arquitectura "cultura".-
- El lenguaje Art Déco, se adecuó a nuestras necesidades programáticas y a las posibilidades técnicas y económicas del medio.-
- Expresó asimismo significados y valores de "modernidad" en la cultura urbana de la época.-
- Los ejemplos construidos se insertan armoniosamente en el tejido urbano preexistente.-
- Los grupos sociales que constituyeron "la clientela" Art Déco pertenecen mayoritariamente a las clases medias uruguayas en expansión durante el período.-

LA PRESENCIA DEL ART DECO EN LA REALIDAD CONSTRUIDA EN MONTEVIDEO.- A MODO DE AVANCE.

A poco que se camine por Montevideo con ojos avezados en el repertorio formal Art Déco, llama la atención la profusión cuantitativa y muchas veces cualitativa que esta modalidad ha tenido en nuestro país.-

Es significativo también que junto a ejemplos cultos, proyectados por arquitectos de renombre, como ya pudimos apreciar coexisten innumerables ejemplos anónimos, realizados por constructores, que configuran porciones de ciudad homogénea, dando cuenta de una apropiación de la modalidad Art Déco, por parte fundamentalmente de sectores de la clase media uruguayana, de distinto nivel económico, que gozaban en la época de un período de expansión, insertándose en el desarrollo del país desde lo político, lo económico y lo cultural.-

Insertación que marca el ambiente urbano del momento, y da cuenta a través de instalaciones recreativas y culturales (Palacio de la Cerveza, Parque Rodó, Tablados de Carnaval) de su capacidad económica y voluntad de autofirmación.-

61. 1.

Una de las preguntas que nos formulamos, frente a este fenómeno, es porqué, estas clases medias uruguayas, ligadas a la inmigración europea, aceptan este código para la construcción de sus viviendas, sus inversiones especulativas (propiedades de renta), sus lugares de recreación. Se encaran también bajo esta modalidad, programas nuevos para la ciudad, como garages, cinematógrafos, instalaciones recreativas, etc..-

En este rastreo de motivaciones no deben estar ajenas, las influencias que, vía publicaciones (diarios, revistas, afiches), cine y propaganda comercial llegaban al país usando el código Art Déco como paradigma de "lo moderno".-

Ofertas estilísticas que fueron objeto de mimesis pero también de apropiaciones y reinterpretaciones tanto de formas como de significados.-

La modernidad atemperada que proponía el código Art Déco tomaba de la vanguardia los aspectos más epiteliales, dejando de lado los más contestatarios y cuestionadores de la sociedad en su conjunto. Actitud ésta, que permitió a sus cultores la formulación de un lenguaje decorativo "inclusivista" y sincrético, donde coexisten muchas veces por ejemplo, motivos de fauna y flora exótica, con trazados geométricos de claras referencias cubistas o futuristas.-

Este doble mensaje del Art Déco una tradición tipológica y constructiva, a un repertorio formal que recoge las propuestas vanguardistas, lo habilita a convertirse en una modalidad de amplia difusión entre las clases medias de nuestro país, identificadas con una actitud "modernizadora" pero no rupturista.-

En síntesis, frente a la austeridad formal, marcadamente abstracta de la arquitectura racionalista, con una carga moral rigurosa, y las propuestas académicas, de corte classicista, el Art Déco se abre paso en la ciudad, atendiendo en sus realizaciones concretas los contenidos y connotaciones más habituales del público consumidor de la época: una búsqueda de la modernidad, que no supusiera una ruptura drástica con las tradiciones herederas.-

Avalando estos supuestos, veremos como tipologías tradicionales en nuestro medio, casa de patio o casa de chorro, se revisten con el ropaje Art Déco así como también lo hacen, propuestas tipológicas o espaciales, más audaces o renovadoras (cines, garages, etc.).-

Para tener una idea más precisa de la dimensión y entidad del fenómeno Déco en nuestro país, debemos investigar las áreas de mayor crecimiento en el momento de expansión del Código Art Déco, e indagar sobre el impacto que produjo en la conformación urbana de Montevideo y muchas capitales de departamentos.-

Si tenemos en cuenta, por un lado, la ausencia sistemática, hasta hace pocos años, de reconocimiento del Déco como variable o presencia alternativa de la "modernidad" en Arquitectura y por otro, la cantidad y calidad de lo construido en nuestro medio, esta investigación parece ineludible para comprender la ciudad a partir de su condición de existencia real.-

EL DISEÑO DECO EN EL URUGUAY

APROXIMACIONES E HIPÓTESIS.

Arq. Olga Larrañudo

Con el fin de precisar en todo su alcance en fenómeno Art Déco en nuestro medio, una de las líneas de trabajo planteadas fue rastrearlo y analizarlo en las distintas áreas del diseño, desde las artes plásticas y artesanías -integradas o no a la arquitectura- hasta la producción local de objetos, pasando por el diseño gráfico y las artes de espectáculo.-

La necesidad de ubicar a los productores de esos diseños, nos llevó a iniciar la búsqueda en los centros de formación (Círculo de Bellas Artes, y fundamentalmente Escuelas Industriales). Conociendo ya el peso que continuaba teniendo, en el período considerado, el aporte inmigratorio para la producción artesanal, el primer objetivo fue aquilatar la presencia de artesanos nacionales por su origen y formación, y definir las características de su trabajo.-

Al análisis de programas de estudio, y de aportes conceptuales den los numerosos informes, notas, discursos y también publicaciones que abordan el tema de la enseñanza artística desde las primeras décadas del siglo -se sumó la posibilidad de conocer esa producción, no solo a través de los objetos conservados, sino también por la documentación gráfica de los trabajos realizados en los centros de formación industrial.-

Con estos puntos de apoyo es que podemos formular la hipótesis de que la adopción, a fines de los años 20, de un diseño "Art Déco", se apoya en nuestro medio en un concepto de "modernidad", que incide en la formación técnica (nos referimos a la de artistas y artesanos) desde las primeras décadas del siglo, y que evoluciona formalmente, no sólo por impulsos llegados del exterior, sino también por un proceso de afirmación cultural local, de acentos singulares. En tanto que la solvencia en la realización, tiene que ver no sólo con el aporte de realizadores extranjeros, sino también con el acento que se puso en la formación artística y artesanal, en el Uruguay de principios de siglo.-

ANTECEDENTES TEORICO Y PRACTICOS. 1900-1920.

La influencia de los movimientos renovadores europeos, en las artes visuales y el diseño industrial, se tradujo en nuestro medio, entre los 1900 y 1920, en un proceso de discusión acerca de la enseñanza artística. Participaron de esta discusión, tanto los sectores más afines a la tradición académica, en la enseñanza y la creación, como los sectores más "progresistas", entre los que cabe incluir al incipiente medio empresarial, que ha tomado conciencia de las ventajas que una formación técnica en el campo del diseño, puede aportar a sus actividades industriales.-

En un trabajo de ubicación de los antecedentes históricos de la artesanía uruguayana (1), señalámbamos: "En nuestro medio, la única referencia para una jerarquización del papel creativo de la artesanía que podía surgir del contexto cultural, era su relación con el mundo de las Bellas Artes, a través de la Arquitectura, en una realidad artesanal en la cual, junto al trabajo del cuero y la platería, primaban en el manejo del hierro, del mármol y la madera, y en particular sus aplicaciones a la práctica constructiva. Diferentes esfuerzos provenientes de los medios industriales tendieron, en ese marco conceptual, a mejorar por un lado la formación técnica y por otro las bases teóricas del artesanado, en particular el vínculo con la producción arquitectónica. Surgieron iniciativas de la Unión Industrial Uruguaya, un proyecto de Ley elaborado por Pedro Figari en 1901 para la fundación de una Escuela de Bellas Artes, así como la creación, en 1905,

U. 9.

de un organismo privado, el Círculo Fomento de las Bellas Artes, cuya sesión inaugural, realizada en la sede de la Unión Industrial, da la pauta de esta circunstancial conjunción de inquietudes e intereses, surgidos de distintos ámbitos."

A la formación tradicional de las Bellas Artes, el Círculo sumaba una incipiente atención al diseño gráfico, surgida de las necesidades publicitarias de comerciantes e industriales. La idea no era que allí se formaran "Artistas solamente, sino también obreros hábiles" señala en 1915 el Presidente del Círculo, Martín Lasala, que había sido secretario de la Cámara de Comercio del Uruguay (2). Esta voluntad se había traducido, desde 1908 en la formulación y aplicación de un "programa de arte aplicado a la industria". Las organizaciones artesanales fueron también centros de impulso de una política de formación, en la que el dominio del dibujo aparece confundido con la capacidad de expresión, y con el concepto de diseño que manejamos. Es así como la "Sociedad de Carpinteros de obra blanca" envía en 1907 una nota al Círculo de Bellas Artes, en la que informa que "ha resuelto la creación de una escuela de dibujo lineal, que forme para el futuro verdaderos artistas, puesto que arte y no oficio debe considerarse la carpintería." (2)

Estas concepciones se acompañan de un proceso no necesariamente paralelo, ni coincidente, en los demás centros de formación artística, la Facultad de Matemáticas, sector Arquitectura, y la entonces llamada Escuela de Artes y Oficios. La ubicación del centro de formación de arquitectos, es parte de otro estudio. Para situar el proceso del centro de formación de los oficios, volvemos a citar un trabajo ya mencionado (1): "El Dr. Pedro Figari (abogado, político, docente y teórico de primera línea, y pintor de proyección internacional) fue en nuestro medio un adelantado de esa renovación conceptual que nos llegaba desde Europa a través de viajeros y publicaciones, pero en la cual él solo innovó adecuándose a nuestras particulares circunstancias".

"En la fundamentación del Proyecto de Ley insistente en los beneficios sociales y culturales de la enseñanza artística muy especialmente cuando se dedique a difundir sus formas de aplicación de la industria. En 1910 Figari ingresa al Consejo Directivo de la Escuela de Artes y Oficios y allí presenta un Proyecto de Reorganización tendiente a crear la Escuela Pública de Arte Industrial. Si bien mantiene en su pensamiento una valoración jerárquica de las llamadas Artes Mayores, abre un camino renovador en nuestro medio, al papel de las Artes Aplicadas, dando así un aval artístico, acompañado de un adecuado fundamento técnico, a la producción de objetos." (3)

"Establece en el programa que propone para esta nueva escuela que su fin es la "enseñanza de las ciencias y del arte en sus aplicaciones industriales" y más adelante "dar instrucción práctica, más bien que teórica, adoptando, en cuanto fuera posible, procedimientos experimentales, de modo que el alumno consiga por sí mismo la verdad o el resultado de busca".

Por todas las vías señaladas, puede afirmarse que a fines de los años 10, se define con claridad en nuestro medio, en el campo del diseño artesanal, una concepción decorativa "de fundamento racional e inspiración naturalista... mostrando un manifiesto compromiso con los motivos "localistas" y en lo formal con los principios geométricos de la composición" (2).

Sobre estas bases se apoya Figari para fomentar, en la Escuela de Artes y Oficios, al ser designado Director General den 1915, una concepción regionalista de la artes aplicadas. Durante poco más de un año y medio impulsa el trabajo de los veinte talleres, aplicados a "enseñar la manera de construir e idear objetos integrales, de valor práctico". Sin entrar a considerar la oportunidad histórica de la prédica de Figari, no hay duda de que esta coincide, como un aporte peculiar, por la sencillez constructiva y la practicidad que propugna, así como en la simplificación formal que deriva del acento americanista, con algunos planteos de las corrientes renovadoras europeas.

Figari dejó la realidad de unos 2000 objetos producidos, de cerámica y mimbre, de metal y madera, vitrales, alfombras y bordados. Cerrado su ciclo, en 1917, por obra de un Consejo Superior de la Enseñanza Industrial, que en su integración respondía a los intereses de un sector industrial que aprobaba a la formación de cuadros técnicos para la industria, no de artesanos independientes, es indudable que su dirección se prolonga en aportes técnicos y formales.

U. 9.

Sin hablar de esa aspiración tantas veces postergada en nuestra historia, de alcanzar, en este caso a través de la producción de objetos, con criterios y respuestas nacionales, la difícil conquista de la identidad.

APROXIMACIONES AL DISEÑO EN LOS AÑOS 20 Y 30.

En la institución que pasó a llamarse en 1917 Escuela de Enseñanza Industrial, funcionaban tres escuelas en Montevideo. La No. 1, Escuela de Artes aplicadas, como continuación de las de Artes y Oficios, la No. 2, que fuera Escuela de Escultura y Arte Decorativo, y pasa a ser Escuela de Artes Industriales Edificias, la No. 3, Escuela Industrial Femenina. Desde principios del 20, cuando en Círculo abandona los cursos destinados a obreros y artesanos, para dedicarse exclusivamente a la formación de pintores y escultores, la enseñanza industrial pasó a ser el único centro de formación artesanal.

Un grupo de jóvenes pintores, muchos de ellos formados, primero en el Círculo y luego en Europa, en uso de la "Ley de Becas" promulgada en 1907, desarrollaron en la década del 20 una corriente pictórica "el planismo" en la que hacen una decorativa síntesis de caminos abiertos por Cézanne y Gauguin, geometría y colores planos. Entre estos pintores, que también se integran por las artes gráficas, se encuentra Guillermo Laborde, profesor de dibujo y pintura decorativa de la Escuela No. 1.

Cuando en Inspector Nacional Pedro Blanes fundamenta la participación de las Escuelas Industriales en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, en 1925, señala destacando la condición de originalidad y modernidad que se exige en la misma: "Place a esta Inspección hacer resaltar este hecho, por cuanto si alguna preocupación constante ha tenido desde la iniciación de su misión dirigir en la Enseñanza Industrial, ha sido precisamente la de que su profesorado tendiera en su enseñanza al desarrollo de las facultades creadoras y de iniciativa del alumno, a desvincularlo de todo procedimiento copista y de imitación, y de todo método empírico y rutinario, a inculcarle la necesidad de tener en vista, como única fuente de inspiración, la naturaleza y sus infinitos elementos -de los que es tan rico nuestro país en se flora y su fauna- y la aplicación de sus variadísimas formas y colores a la producción decorativa, ayudada por el elemento geométrico para la distribución armónica y para su estilización artística, tanto en lo que se refiere a las industrias puramente de adorno, como en las que tiene una utilidad práctica inmediata..." (4)

En este contexto es que la revista "Trabajo", publicada por el Consejo de Enseñanza Industrial entre 1918 y 1942, al documentar las exposiciones anuales de los trabajos realizados en la institución, nos permite comprobar la permanencia del enfoque americanista impulsado por Figari, así como el paulatino desplazamiento de los manjeres formales "Art Nouveau", por opciones decorativas del repertorio "Déco" que aparecen desde 1927. Los alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas son los encargados de realizar los diseños que aplicarán en tapices y bordados, las alumnas de la Escuela Industrial Femenina. La Escuela de Artes Aplicadas brinda en ese período, cursos de dibujo y pintura decorativa, tecnología, modelado y moldeado, Taracea, Carpintería y Mueblería, Cestería, Cerámica, Tipografía y Linotipia, y Encuadernación, al frente de los cuales están artesanos y artistas plásticos de valiosa presencia en el medio como el escultor Luis Falcini, y el grabador Federico Lanau, junto a Guillermo Laborde y Blanes Viale.

Los trabajos realizados en las escuelas industriales tienen una documentada clientela, tanto en empresas públicas como privadas, hasta allí llegan organizaciones industriales en busca de operarios, como constata también en notas enviadas a la institución.

La presencia de una formación local reconocida en el campo artesanal nos explica la abundancia y calidad de las realizaciones, los proyectos publicados en Trabajo documentan la existencia de diseñadores. Las concepciones decorativas, desde Figari hasta el planismo, pasando por Blanes Viale, nos muestran un terreno fértil para el "Art Déco", que ya es una de las opciones formales dominantes en la Exposición de las Industrias Nacionales del Palacio Salvo, en 1928, tanto en el diseño de stands, como en objetos de producción nacional.

NOTAS

1) Relevamiento del Sector Artesanal en la República Oriental del Uruguay. Vicepresidencia para América Latina del Consejo Mundial de Artes y Oficios. 1985.

2) Informaciones y citas obtenidas en un trabajo inédito del Arq. Gabriel Peluffo, acerca de las artes e industrias del 900.

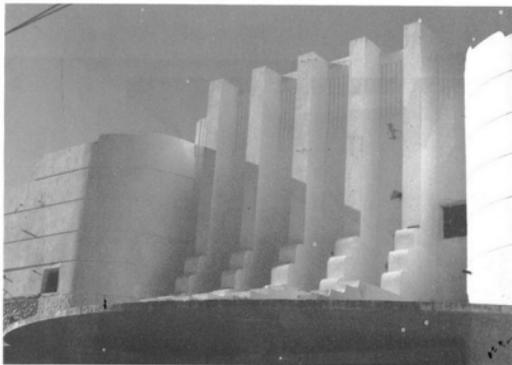
3) Martínez Moreno, A. - Villegas Suárez, E. "Historia de la Universidad del Trabajo del Uruguay, Montevideo 1967."

4) Revista Trabajo. Órgano Oficial del Consejo Superior de la Enseñanza Industrial. Mdeo., enero a junio 1924. Nos. 24-25.



1
Comercio casa
"Barth". Arq. Carlos
Surraco, 1927.
25 de mayo 737.
Ciudad Vieja.
Montevideo.

Fotografía: J.A.Urrusola.



2
Garage "Modelo", con estacionamiento para 100 coches y estación de Servicio. Anexo al Hotel Kopaña, 1934.
Punta del Este, Maldonado.
Detalle sobre el acceso principal.



3
Edificio Tapié. Hall
de ingreso. Arq. F.
Vázquez Echevente,
1934.
Sgo. de Chile 1336
esq. 18 de Julio.
Centro.
Montevideo.



4
Edificio Tapié: vista
lateral del hall de
ingreso.

Fotografías: J. A. Urruzola.



5
Vivienda de renta y
comercio "Palacio
Piria". Arqs. Inola y
Armas, C.1930.
Treinta y Tres 1334-
36.
Ciudad Vieja.
Montevideo.



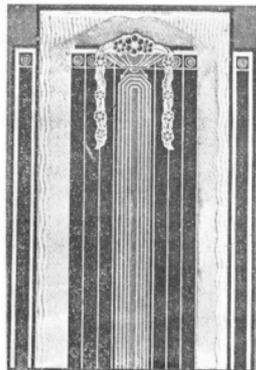
6
Palacio Piria:
corredor en Planta
Baja.

Fotografías: J. A. Urruzola.



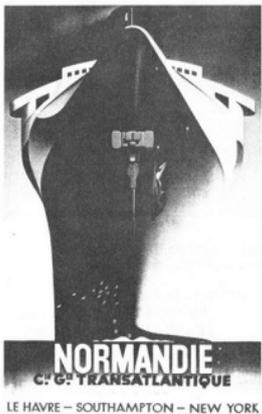
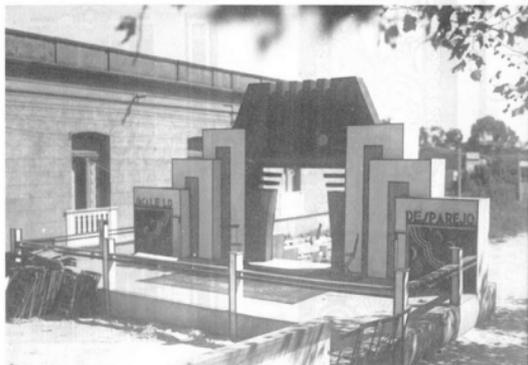
7
 "ATENEOPOPULAR", hoy TEATRO "LA MASCARA", 1930.
 Río Negro 1180, Barrio Sur. Montevideo.

Fotografía: J.A. Urruzola.



8
 Trabajos de estudiantes de la Escuela Industrial, publicados en la revista "Trabajo", No 36 de junio de 1927.





9
Tablado montevidiano
"sacale lo desparejo".
Barrio Villa Dolores,
c.1930.

10
"Afiche" de A.U. Cas-
sandre promocionando
al emblemático
"Normandie".



11-12
"Esemble" realizado para la vivienda del banquero Máximo
Arana, 1937, realizado por la mueblería "Caviglia".

Foto de archivo de la propia empresa.



LA ARQUITECTURA RENOVADORA

SU INCIDENCIA EN EL TEJIDO URBANO DE MONTEVIDEO.*

Arq. Lorenzo GARABELLI
Arq. Ruben GARCIA MIRANDA
Arq. Mariella RUSSI PODESTA

* Ponencia a las "Primeras Jornadas Rioplatenses de Investigadores de Historia de la Arquitectura", Montevideo, 1987

U. 1.

1. EL MARCO CONCEPTUAL

Son frecuentes en las últimas décadas las críticas a la Arquitectura Renovadora en múltiples aspectos y muy especialmente en los relativo a su actitud hacia la ciudad preexistente.

Se plantea con justicia que sus propuestas arquitectónicas y urbanísticas, parten de la negación de la ciudad decimonónica y de la calle, desconociendo la trama urbana tradicional.

Se detecta que el enfoque "racional" con que se encaró el problema urbano -partiendo del estudio de células habitacionales repetibles, del agrupamiento de las mismas en edificios prototípicos, los que a su vez se organizaban entre sí conformando una ciudad, atendiendo prioritariamente a preocupaciones higienistas- desembocó en propuestas que oponían al caos de la ciudad existente, producto en gran medida de la especulación, una ciudad ordenada, saludable y diferente: una ciudad alternativa que se alejaba voluntariamente de la imagen tradicional.

Este proceso "racional" se evidencia con claridad analizando las sucesivas temáticas de los Congresos de los CIAM, que culminaron con la formulación de la Carta de Atenas, documento que proporciona la imagen de la ciudad deseada por el sector más difundido de la Arquitectura Renovadora: "...que se prohíba el alineamiento de viviendas a lo largo de las vías de comunicación... que se tengan en cuenta los recursos de las técnicas modernas para elevar altas construcciones... que, implantadas a gran distancia una de otra, dejen el suelo libre para amplias superficies verdes".

Llegados a este punto, parece justo formular una serie de precisiones.

En primer lugar resulta claro que las vanguardias europeas de los años 20 que más incidieron en la consolidación de lo que hoy se denomina Movimiento Moderno, no se preocuparon por lograr que sus propuestas se integraran a la ciudad, por el contrario en su búsqueda fundamentalmente propagandística construyeron "manifiestos" que contrastaran con ella.

Ese mismo Movimiento Moderno, una vez consolidado, no resolvió el problema de su inserción urbana, entre otras cosas, porque no se lo planteó, como tampoco se lo planteó la crítica arquitectónica ni la historiografía durante mucho tiempo. Negó la trama de la ciudad tradicional porque no la consideraba apta para el nuevo modo de vida que se pretendía, un modo de vida que surgiría de "la ruptura con las estructuras sociales anteriores". Este contenido ideológico, este contenido utópico del Movimiento Moderno ha sido olvidado o dejado de lado por gran parte de la historiografía más reciente.

Parece sintomático además, que esa historiografía haya difundido durante décadas la propuesta renovadora mayoritariamente a través de ejemplos "paradigmáticos" pero con escasos compromisos con una trama urbana fuerte: Villa Savoye, Pabellón de Barcelona, Casa Tugendhat, Sede del Bauhaus en Dessau, Casa de la Cascada...

Resulta claro actualmente, que la Arquitectura Renovadora que se divulgó y se promocionó fue una versión parcializada de la misma que no incluyó o relegó a un segundo plano figuras y obras que plantaban actitudes muy diferentes en relación con la ciudad preexistente: obras del expresionismo alemán, de la Escuela de Amsterdam, los Hoffe vieneses, las propuestas de excelente inserción urbana de un Asplund o un Williams e incluso las intervenciones de escala menor de May en Frankfurt.

Así, la Arquitectura Renovadora pasó a convertirse -amputadas su ideología y gran parte de sus expresiones más fermentales- en el "Estilo Internacional" o en el "Movimiento Moderno" esencialmente sólido y universal, al que le hace responsable del deterioro urbano a lo largo y ancho del mundo.

Para irnos aproximando al centro de nuestro tema digamos que también en el Uruguay -salvo excepciones que mencionaremos oportunamente- la Arquitectura Renovadora llegó despojada de sus contenidos ideológicos.

61. 1.

Las potencialidades de renovación arquitectónica en el país estaban ya presentes en la segunda década de nuestro siglo. A la de la creación de la Facultad de Arquitectura en 1915 y a la fundación de la Sociedad de Arquitectos y de su órgano oficial -la revista "Arquitectura"- un año antes, se sumará la renovación de la Facultad, auspiciada por la figura clave del profesor francés J.P. Carré y concretada durante el decanato del arquitecto Leopoldo C. Agorio que abarca el período 1928-1934.

Los contactos directos de varios de los jóvenes arquitectos uruguayos con las obras renovadoras europeas, la influencia de publicaciones especializadas del exterior -entre la que debe señalarse la revista holandesa "Wendingen" como la más influyente- y la difusión de las nuevas posturas por la revista "Arquitectura", coadyuvaron en la conformación de un nuevo lenguaje.

Nuevo lenguaje, despojado en general de contenidos utópicos, de un eclecticismo surgido de la apropiación pragmática de las distintas corrientes europeas y que se verá enriquecido por una actitud crítica de adecuación de aquellas a nuestro medio específico. Lenguaje y actitud que serán plasmados en una importante cantidad de obras -muchas de ellas de carácter público y que fueron objeto de concurso- que resultaron viables por la particular coyuntura histórica que vivió hacia esos años el país.

2. LA TRASPOSICION CULTURAL

Existen en nuestro país, en los años 30, algunos planteos que trasladan directamente las concepciones de ciudad propuestas, fundamentalmente por Le Corbusier. Planteos que procuran un modelo de vocación urbana, concebido para una sociedad ideal que parte de la consideración de un hombre ideal y universal, con su vida compartimentada en cuatro funciones ideales, del cumplimiento de las cuales depende su bienestar.

Si bien en el proceso de crecimiento de Montevideo no tiene tanta importancia la industrialización como en las ciudades europeas, el carácter liberal de proceso urbano prescinde de una estructura general que lo regule.

Con condiciones de partida diferentes se visualiza un enfoque similar entre aquellas propuestas y la formulación del Antiproyecto del Plan Regulador de 1930, como una primera respuesta funcionalista a la toma de conciencia del caos urbano, detecta, en primera instancia, el congestionamiento del centro, la escasez de espacios verdes y de esparcimiento y la deficitaria situación de las viviendas. Propone además, el centro de la ciudad ubicado en su baricentro, resuelve problemas circulatorios y de espacios libres, planteando una imagen de una ciudad análoga a la del modelo CIAM. Como él, dos elementos son los que definen esta imagen: la tipología de la edificación y la red circulatoria. Esta red parte del centro cívico-administrativo de la ciudad, al que llegan las principales arterias. El trazado que se propone es regular, donde el automóvil desempeña un rol fundamental, según sus autores "la gente se comunica bien, vías especializadas, perfiles transversales característicos para cada función, pocas interferencias". En cuanto a la tipología edificatoria, la imagen es recurrente a los planteos de Le Corbusier: "la de rascacielos inmersos en el verde". El Plan Regulador proyecta en el límite de su primer área homogénea un park-way que contenga 50 rascacielos "destinados a habitaciones colectivas, fundamentándose así la construcción en elevación en los sitios donde pueda mantenerse el máximo de higiene y esparcimiento."

Actitudes similares se mantienen y acrecientan en los censúlos arquitectónicos donde se profundiza en las teorías urbanistas de los CIAM. Y es así, en esta postura de total indiferencia ante el hecho construido, que uno de los principales teóricos uruguayos, Carlos Gómez Gavazzo estableció, para el Concurso de Ideas para la Ordenación Arquitectónica de la Avenida Agraciada (1937): "la calle es una creación urbana del hombre destinada a facilitar las comunicaciones entre las distintas zonas que usa... Las características de la calle moderna están en contraposición con los principios del parcelamiento y distribución de los conjuntos edificados actuales". Y finalmente acota "la época en que vivimos, debe de reconocerse por tanto, como una etapa de renovación, debiéndose formular el problema urbano moderno,

61. 1.

libre de prejuicios tradicionales y tomando la función social como único principio director del diagrama funcional urbano. Pretendemos vivir una vida moderna, dentro de un marco material anticuado, he ahí una contradicción que revela un error o una incapacidad".

Siendo este el pensamiento de gran parte de los más influyentes arquitectos del período, conviene rescatar posturas como la de Julio Vilamajó, que ante el Plan Regulador y a la luz de la distancia que verifica entre el Movimiento real y la propuesta teórica e idealizante del Plan, sugiere la consideración de la particular estructura de barrios con la que cuenta nuestra capital.

Este desfase entre la ciudad real y la ciudad alternativa propuesta se va a mantener hasta la postguerra. Se observa además una contradicción evidente entre el propio discurso de estos teóricos y algunas de sus principales obras.

La ciudad real, por lo tanto, mantendrá su estructura dinámica más allá de los discursos utópicos. Sin embargo dos elementos van a comenzar a alterar en estos tiempos la imagen definida del hecho urbano: por un lado la construcción de la Rambla Sur y por otro, la creación, como una proyección directa del Plan, de la oficina del Plan Regulador hacia 1939.

La Rambla Sur modificó la imagen y el propio carácter introvertido de la ciudad antigua y la dotó de amplios espacios abiertos costeros. Pero también significó la expropiación y demolición de más de 900 fincas. Su realización se verificó por la decisión política, no solo del posible mejoramiento de las condiciones de la ciudad, de su organización vehicular, sino también porque implicó el arrasamiento del barrio bajo de la ciudad.

La Oficina del Plan Regulador tendrá indudable importancia no sólo en propuestas y realizaciones parciales como también en la formulación de pautas que confluirán en el Plan Director.

3. LOS ELEMENTOS PRIMARIOS

Considerando la difusión de los ejemplos paradigmáticos europeos, aquellos sin tiempo ni lugar, que aparecían reiteradamente en las publicaciones de la época, se puede comprender que muchos elementos primarios presenten características de una mayor proximidad hacia ellos. Por lo tanto estos edificios, que por carácter exigen un tratamiento a escala urbanística diferente, plantean en su mayoría una aproximación más directa a la ortodoxia de las corrientes divulgadas del Movimiento Moderno.

Favorecidos entonces, por las peculiaridades de su implantación, sin una compresión de la relación directa con el tejido urbano, comienzan a proponerse una serie de excelentes ejemplos renovadores que responden a la carga significativa de este tipo de edificios. Si bien es cierto que contemporáneamente se continúa realizando arquitectura ecléctica, el proyecto ganador del Hospital de Clínicas de Surrauco, hacia 1929, pudo acceder al primer premio como obra renovadora, cuando al mismo tiempo es rechazado el proyecto de Le Corbusier para la Sociedad de Naciones. El Hospital de gran acierto desde el punto de vista funcional, formal e higiénico, responde a la lógica de la ciudad alternativa. Y aún conjuntamente con el Instituto de Higiene y el de Traumatología del propio Surrauco y otras obras de interés (Facultad de Odontología, etc.) conforman un sector urbano interesante por sus ejemplos aislados -el Acrópolis, la ciudad en negativo- pero de difícil integración con el resto de tejido.

En este período, cuando se produce una mayor decañación de la Arquitectura Renovadora contamos con otra obra como la Facultad de Ingeniería, con una muy adecuada inserción, atendiendo las pendientes y visuales que ofrece el predio, con un muy elaborado manejo formal -donde se extrae como en pocas obras las posibilidades expresivas de los materiales- pero que en su esquema funcional y en su composición volumétrica es fácilmente relacionable con las propuestas renovadoras europeas, especialmente con el Bauhaus de Dessau.

66-9.

Hacia la década del 40, la coyuntura nacional permite la construcción de un número importante de edificios públicos, insertos en un tejido consolidado. La mayoría de ellos mantienen una estricta resolución funcional, un definido ascetismo ornamental, pero a fin de brindarle la representatividad necesaria se acude reiteradamente a otorgarle una escala monumental que confiere su carga semántica.

4. LA INSERCIÓN EN TEJIDO URBANO CONSOLIDADO

Hacia la década del 30 en nuestro país se comienza a generalizar el lenguaje renovador en sus múltiples variantes. Es importante observar entonces, cómo se efectivizará la inserción de esta arquitectura en el tejido consolidado de las áreas centrales.

La arquitectura Renovadora adoptada por los agentes especuladores, tuvo un gran desarrollo, fundamentalmente a partir de la promulgación de la ley 7395 -conocida como Ley Serrato- se 1921, que otorgó préstamos para viviendas a obreros y empleados afiliados a la Caja de Jubilaciones con más de 10 años de antigüedad. Esta ley permitió el acceso de importantes sectores de la población a la vivienda propia, determinó un gran impacto de construcción, principalmente de viviendas individuales, tipo que incluso va a ser utilizado en las primeras intervenciones de los organismos públicos. Complementan el espectro los edificios de renta, que inician su desarrollo a finales del siglo XIX y mantendrán su importancia hasta la primera mitad de este siglo y que se incorporan en un número importante a las áreas centrales de nuestra ciudad.

La postura de la arquitectura decimonónica ante la ciudad, el respeto por la configuración de los espacios públicos, donde la fachada se presenta como el elemento integrador con el resto del conjunto urbano y al mismo tiempo definidor de una calle "corredor", va a ser la condicionante más importante a esta nueva expresión arquitectónica.

Existirán entre ambas formulaciones claras diferencias formales, que se van a acentuar en los años siguientes: un primer lenguaje renovador que selecciona en general sus paradigmas de la arquitectura holandesa donde se aprecia la evidente inclinación a posturas de una mayor riqueza ornamental. Y tanto la obra de los arquitectos más importantes de período como la de técnicos y constructores desconocidos, presentan un gran cuidado formal, en cuanto al manejo de proporciones, juego de luces y sombras, volúmenes salientes, utilización de elementos decorativos, pero que además logra integrarse adecuadamente en el tejido urbano preexistente.

A la lógica de la ciudad de construcciones de uno o dos niveles alineados, con un cierto ritmo, con un equilibrio de tensiones verticales y horizontales, se le asocia otra diferente en lenguaje, en proporciones y porcentajes de llenos y vacíos, pero que mantiene cierto comportamiento morfológico común. Esta nueva arquitectura mantiene el carácter de la calle y con una altura generalmente un o tres niveles conforma una escala adecuada para este tejido. Esta lógica asociativa de las primeras obras renovadoras, todavía no suficientemente estudiada puede tener diversas explicaciones: por un lado la referencia ya observada a los movimientos renovadores europeos, principalmente expresionistas, que mejor logran una integración efectiva con la ciudad. Por otro lado el insuficiente debate y el reducido sustento doctrinario de la gran mayoría de los técnicos actuantes -más allá de los grupos vanguardistas- que facilitan que el mayor número de obras no se despeguen totalmente de la realidad construida.

Es interesante señalar además, que a ese importante cambio formal se le agregará un cambio tipológico: a las tipologías introvertidas decimonónicas que generan un tipo particular de manzana por la adición de las mismas, se suceden tipologías extrovertidas a partir de nuevas preocupaciones higienistas, formalmente establecidas en la Ley de Higiene de la Vivienda de 1928. Esta ley, en su intento de mejorar las condiciones de habitabilidad, establece dimensiones mínimas de viviendas, locales y patios de aire y luz y condiciones de aislamiento y ventilación. La consecuencia directa es la desaparición de la vivienda patio -de casi 150 años de permanencia en nuestra arquitectura, de los conventillos y de los apartamentos interiores ventilados e iluminados a través de la clásica claraboya-

66-9.

A pesar de los cambios formales, a pesar de los cambios tipológicos, con distintos requerimientos funcionales e higiénicos, con diferente ocupación del suelo, la inserción de este tipo de arquitectura no significa una ruptura irreversible entre dos realidades. Es conocida la resolución del Edificio Centenario o del Palacio Lapido en cuanto a su extrema modernidad pero también por su intento de descomposición volumétrica que procura atenuar el impacto de una construcción de tal magnitud, la disgregación en pequeñas unidades formales que permite al menos la reconstrucción visual de la división catastral, el propio remate vertical de la composición o el énfasis explícito en la esquina como elemento de destaque en el conjunto. Esta conocida postura urbanística es comparable a la de otras obras que no presentan un carácter tan singular -en la Ciudad Vieja, Centro, Barrio Sur, Córdón- que proponen la misma característica de atenuamiento a la lógica de tejido, con juegos formales, de volúmenes salientes curvos, en diagonal o escalonados, balcones que ocupan sólo un sector de la fachada, detalles decorativos que marcan las divisiones de la composición y de la manzana.

5. LA CONFORMACIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL TEJIDO URBANO.

Si en la inserción de la Arquitectura Renovadora en un tejido consolidado se mantiene un diálogo contextual importante, interesa estudiar qué acontece cuando esta arquitectura conforma o consolida el tejido urbano. En esta situación donde se podría trasladar el modelo de ciudad moderna -traslado que afortunadamente se reduce inicialmente a algunas propuestas teóricas- las realizaciones trascienden el discurso utópico.

La Ordenanza de Amanzamientos y Fraccionamientos de Tierras de 1933 se formuló como primer intento de regulación del suelo que ampliaba la intervención municipal, dimensionaba parcelas y trazados afirmando los amanzamientos rectangulares para mejorar la organización vehicular, pero no se distanciaba del modelo de la ciudad existente y menos llegaba a proponer el modelo de ciudad alternativa.

El mantenimiento de las condiciones del trazado se complementa con el del tejido urbano, permiancias que pueden explicarse por una adecuación a la realidad basada principalmente en la praxis, incluso por la dinámica del usuario, sus apetencias, o a las presiones de los grupos de poder. El conservadurismo en cuanto a planteo urbano -que no coincide muchas veces con el radicalismo de algunas obras- permite una fluida integración con las áreas intermedias y periféricas de nuestra ciudad.

La tipología empleada -apartamentos o casa de uno, dos o tres niveles, extrovertidos, con exteriorizaciones al frente y fondo- permite la formación de un tejido de borde cerrado, de coronación abierto, a diferencia de las áreas centrales donde contaban con una importante ocupación del centro de la manzana y con una clara definición de la calle.

Estas pautas conllevan un respeto por los espacios públicos, visualizado a través de la definición de las esquinas, el respaldo volumétrico en las ochavas o plazaletas y que en algunos casos, como el conjunto de la calle J.L.B. Mas, conciben espacios intermedios de relación con la vía pública, pero manteniendo las características del borde de la manzana.

6. LAS NUEVAS CONDICIONANTES.

El debate y las concreciones arquitectónicas pasarán, en nuestro país, por una nueva instancia luego de la 2da. Guerra Mundial, al cambiar las circunstancias sociales y económicas y la imagen "moderna", tanto del edificio como de la ciudad, pasa a ser el paradigma de las clases dominantes. De la misma manera que en la Europa de los primeros años de la postguerra se apela en gran parte de las obras de reconstrucción a un manejo del lenguaje renovador desvirtuado y empobrecido, tomado fundamentalmente por su carácter racional que lo hace fácilmente construable y repetible, despojado ya de sus intenciones expresivas iniciales, en el Uruguay y frente a distintas causas que propician la arquitectura especulativa, se da una etapa en la que la Arquitectura Renovadora perderá la poética de sus inicios. Cambiará, del mismo modo,

la relación del hecho arquitectónico con el espacio urbano, así como tanto las sustituciones tipológicas como las construcciones en terrenos vacíos serán de un impacto mayor en el tejido urbano, al desaparecer la consideración tácita e implícita del entorno inmediato, pretendiendo justificarse la respuesta formal mediante los contenidos funcionales y de manera ajena al tejido en el que se inserta.

La concepción de la ciudad plasmada por el Plan Director de Montevideo de 1957 muestra en su obsesiva división de funciones y clasificación circulatoria la supervivencia de la concepción ciemista, a la que se agrega, por influencia de la revisión crítica que la misma había sufrido en Europa, una división de la ciudad -casi a la manera escolástica- en partes homólogas y partes de partes- que se superpone a la realidad existente sin tenerla en cuenta.

Surgido como un nuevo intento por superar el "caos urbano" en ese reiterado afán por ordenar que se transforma en el "leit-motiv" de la ciudad hispanoamericana organizada desde sus orígenes, el Plan se autodefine como "El conjunto de normas técnicas puestas a disposición de la autoridad, que le permite orientar la acción ejecutiva del Concejo Departamental en los aspectos del Planiamiento para el desarrollo físico de la ciudad en forma continua, previsible y flexible", lo que muestra su vinculación con la consideración del hecho urbano vigente en Europa en ese momento.

Tanto el manejo prioritario de la estructura circulatoria en que aún el Centro Cívico que se genera en el cruce de 18 de Julio y Fernández Crespo, surge como una forma de resolver un entronque de calles, cuando la división de la ciudad en zonas: urbana, suburbana, industrial, de huerta, etc., muestra esa preocupación por un orden matemático basado en la clasificación funcional, orden a posteriori que se reitera en la división en sectores, distritos y unidades vecinales, a la manera del "Team X" y considera no la ciudad real, sino una abstracción de la misma.

Si bien el Plan Director resume iniciativas anteriores, es necesario hacer referencia a disposiciones normativas, anteriores al mismo, que alterarán el desarrollo urbano que espontáneamente se estaba produciendo, determinando dos hechos de relevancia: la densificación de áreas céntricas y la extensión de la periferia. Se trata de la Ley de Centros Poblados de 1946 y las Leyes de Amanzanamientos que se dan a partir de 1947.

La prohibición de nuevos amanzanamientos en el Departamento de Montevideo, hacia 1946 y la regulación del Catastro existente, que afirma la parcela grande y mediana en la periferia, determinan un proceso de asentamientos numerosos en los Departamentos limítrofes de Canelones y San José, en el proceso de metropolización de la ciudad. La Ley de Centros Poblados pretende regular la especulación fuera de Montevideo, si bien la mayoría de los asentamientos metropolitanos resultan en flagrante violación de la misma.

En cuanto a la imagen de la ciudad que se genera en esta instancia, la misma aparece esbozada ya en el propio Plan Director, al posibilitar reglamentariamente "levantar edificios torre de hasta 60 mts. de altura, agrupados de a pares en cada manzana tipo, para obtener una densidad de población adecuada (300 a 400 hab/ha) y espacios libres en torno a la edificación", lo que nos habla de la ruptura con la ciudad tradicional en la que la Arquitectura Renovadora de los primeros años se había insertado felizmente, proponiendo una concentración de la población en torres rodeadas de verde e invirtiendo así la estructura de la manzana.

Esta imagen del edificio de vivienda en altura se ve favorecida por el incremento de la acción especulativa que responde a su vez a las favorables circunstancias económicas que se viven en el país en ese momento. La normativa que crea el marco legal adecuado para el desarrollo y difusión del edificio en altura y permite un uso intensivo del suelo, está dada por la Ley de Propiedad Horizontal del 25 de junio de 1946. Si bien intencionalmente pudo haber sido instrumento para abatir el costo de la vivienda al hacer un mayor uso del terreno, lo que permitiría además una densificación de áreas con infraestructura adecuada, la realidad es diferente. Un comentario de la revista "Arquitectura" permite, ya hacia fines de la década del 40 vislumbrar esa realidad: "Como primer resultado, la Ley tiene la finalidad de quitar toda exclusividad de patrimonio para poner en manos de muchos la posibilidad de establecerse en cualquier

parte. Pareciera derivarse de esto, un medio de poner coto a una excesiva especulación sobre el valor de la tierra, pero el resultados puede ser el opuesto en virtud de que la mayor posibilidad de demanda, puede traer un repentino y repetido encarecimiento de la tierra al pasar de mano a mano. Así ha sucedido en otras ciudades donde la ley de venta por elementos horizontales abrió camino al agio".

En verdad la política crediticia del organismo financiero, el Banco Hipotecario del Uruguay, no tuvo en sentido social, sino que tendió a producir una dispersión de los créditos favoreciendo la actividad especulativa privada, abocada a la construcción de apartamentos de alto nivel en zonas privilegiadas por su ubicación: esto es en las áreas céntricas y fundamentalmente en la Rambla de Pocitos. En esta última la sustitución tipológica casi total en pocos años altera la imagen idílica de las viviendas unifamiliares pintoresquistas, que es sustituida por la pantalla de edificio sobre la costa que hoy la caracteriza.

7. LA IMAGEN DE LA CIUDAD "MODERNA": LA INICIATIVA PRIVADA

La imagen de la ciudad concentrada cambia así también debido a ese "boom" de la construcción que responde además a las normativas que, en forma de ordenanzas abstractas y genéricas son aplicadas y que afectan la morfología urbana. Dicha normativa no parte de considerar la estructura de la manzana tradicional en base a una construcción perimetral continua con huecos en su interior, ni hace tampoco concesiones a las morfologías particulares de los distintos sectores consolidados, sino que toma como punto de partida las dimensiones de las calles para regular las alturas de los edificios, sin inmutarse ante la posibilidad de alteración de características ambientales existentes. Estos criterios matemáticos y abstractos registrarán también para los retrojos, que alzan la línea de fachada de los nuevos edificios de la de los preexistentes, creando huecos y redientes que alteran la definición del espacio calle y la relación de los edificios cuando la sustitución tipológica no es total.

La imagen de los edificios de propiedad horizontal, de un racionalismo a ultranza sin concesiones -o quizás debería decirse sin pretensiones expresivas- tiende a perder la dimensión artística y de relación con el entorno que había sido la preocupación de la arquitectura de los años previos. El racionalismo despojado y ascético, de prismas puros, a la manera de Internacional Style, que estructura una fachada mediante líneas horizontales correspondientes a los balcones o antepiechos y las ventanillas apaisadas de las zonas de relación, que contrastan con los vanos rectangulares de los dormitorios ubicados en contrafrente, está ya apartado de la descomposición volumétrica, las salientes y entrantes y el tratamiento de balcones de los años anteriores y la cuidada ornamentación decimonónica del tejido urbano.

La arquitectura así concebida y formalizada se transformará en la representación del "modus vivendi" de la alta burguesía, que encuentra en la arquitectura "moderna" el símbolo del "status" y de forma de vida también "moderna" con localizaciones preferenciales en la ciudad.

8. EL IMPACTO EN LA TRAMA: LA OBRA PÚBLICA.

Conjuntamente con esta arquitectura surgen las experiencias estatales para sectores de menores recursos, a cargo del Instituto Nacional de Viviendas Económicas, de la Intendencia Municipal de Montevideo y del Banco Hipotecario del Uruguay. Dichos organismos realizan conjuntos de viviendas basadas en el concepto de unidad vecinal de Perry, vinculándose a lo propuesto por el Plan Director.

Se tiene así la oportunidad de concretar pautas urbanísticas ciemistas, tomando dichos conjuntos como sectores de ciudad ideal, utópica en su universalismo y despersonalizada en su lenguaje. El tejido urbano de la ciudad compacta acusa el impacto de estas realizaciones que surgen generalmente en zonas periféricas por el problema del costo de la tierra, sin solución de continuidad con la trama. Es ese caso en que la contradicción entre las concepciones de la ciudad tradicional compacta y la dispersa se dan en forma más violenta, al producirse la inversión fondo-figura a la manera "gestáltica", en la que los espacios vacíos de la manzana compacta corresponden a los llenos edificios.



3
EDIFICIO "CENTENARIO". Arqs. de los Campos, Puente y
Tournier. 1930.



4
Edificio de renta. Arq. M.
Cravotto. 1931.



5
Confitería Americana. Arqs. Bouza, Carlomagno y González Fruniz.
1937.



6
Edificio Salvo. Arqs.
Gori Salvo y
Muraccioli.



7
Edificio de renta. Av.18 de Julio y
Br. Artigas.



8
Edificio de renta. Br. Artigas y
Baldomir. Arq. Fernández Lapeyre.



9
Calle Atanasio Lapido entre J. Ellauri y Sgo. Vázquez.



10
Calle Ciudadela esquina Maldonado.



11
Conjunto de viviendas. Calle José Benito Lamas No 2866.



12
Viviendas calle Luis Lamas esq. Buxareo. Arq. J. Caprario.



13-14
Edificios de propiedad horizontal. Rambla Sur.



LA RAMBLA SUR DE MONTEVIDEO (*)

Arq. Margarita Montañez

** Trabajo realizado para las Primeras Jornadas Rioplatenses de Investigadores de Historia de la Arquitectura.*

LA RAMBLA SUR DE MONTEVIDEO

Arq. Margarita Montañez

INTRODUCCION

El tramo de la avenida costanera objeto del presente estudio, fue construido de acuerdo a un proyecto unitario y se extiende desde la Escollera Sarandí hasta la Playa Ramírez por 4 kms. -

Forma parte de una entidad mayor que desde la Escollera, pasando la Playa Ramírez hasta el Arroyo Carrasco, arquitectura el borde entre lo urbano y el Río de la Plata, con una extensión de 16 kms. -

Este Trabajo se inscribe dentro de una investigación en curso sobre los Espacios Abiertos Públicos de Montevideo, por lo tanto debe aclararse, que será al término de dicho Trabajo de Investigación, que podrán valorarse adecuadamente las partes en obras monográficas. Solamente en el contexto integral de la ciudad cada intervención urbana puede ser cabalmente calificada, no sólo por su calidad paisajística, sino como parte del sistema político, económico y social que la generó. -

EL PAISAJE ACTUAL

Toda lectura de una ciudad incluye necesariamente sus líneas estructurales y definitorias, no solamente desde el punto de vista vial, sino más acertadamente desde una problemática paisajística urbana. -

Para Montevideo, la Rambla Sur es la línea de fuerza determinante de su imagen, por cuanto ciudad costera que es. -

La silueta actual de Montevideo, en especial la fachada sobre la Rambla Sur, nos muestra un conglomerado urbano, de 10 pisos casi parejos formando un horizonte construido compacto, donde se lee, desde la costa hasta la calle 18 de Julio, la ladera de la Cuchilla Grande que viene desde el Brasil y cuyas últimas estribaciones se pierden en la Bahía, en la punta de San José. -

La línea de máxima altura de la Cuchilla Grande, fue seguida primero por el camino natural que partiendo de la ciudad colonial se conectaba con el oeste del territorio, y que luego, pasando el tiempo, se transformó en las calles Sarandí, 18 de Julio y 8 de Octubre. -

Los mojoneros sobresalientes de ese horizonte construido con torres aisladas, pero caracterizantes del paisaje: la torre del edificio de Correos, el Palacio Salvo, el edificio de la Intendencia y los Campanarios de dos iglesias franciscanas. -

El paisaje natural de la península, el asentamiento colonial español, la hoy Ciudad Vieja, se releve en los afloramientos rocosos de la costa, del lado de la Rambla, la que al construirse levantó el nivel natural del terreno para evitar el embate de las olas y así destruyó la caída natural del mismo. La no fertilidad de la península rocosa quedó incambiada por la ocupación urbana, sustituyendo piedra natural, por materiales inertes artificiales. Sólo nos resta de primitivo paisaje los vientos pamperos que del cuadrante SO -S con intensidad de 150 Kmts/hora, siguen azotando la ciudad. -

Más allá de la península, arena y roca se alternan, en el borde natural de la ribera del Río de la Plata. -

U. 1.

EL ITINERARIO

Partir de la Escolera Sarandi significa dejar a la izquierda la Ciudad Vieja, el barrio Sur y Palermo, e ir atravesando espacios públicos para variadas y diversificadas actividades humanas, conformados en red, de tal manera que se desarrolla un parque costero entre la ciudad y la Rambla en sí, que aunque concretado en parte, debería, y esto surge ya en la primera lectura, reforzarse en su continuidad.-

La Ciudad Vieja aporta testimoniales edificios, no los más importantes, por cuanto este lado de la Cuchilla Grande albergaba las construcciones de "bajo fondo", mientras que el otro lado, la otra ladera, se favorecía por tener el puerto y además, y muy importante, por quedar al abrigo de los vientos pamperos.-

Del lado de la ciudad se nos presenta una fachada casi continua de vivienda colectiva, con pocos edificios dedicados a otros fines, entre otros el Hotel Columbia, el Colegio de las Hermanas Vicentinas, el Templo Inglés, la Asociación de E. Bancarios del Uruguay (AEBU) y los fondos del Mercado Central. Domina el sitio un grande y desarticulado espacio público, la Plaza España que fue objeto de un reciente concurso de ideas entre arquitectos para su proyectación paisajística.-

Del lado del Río vemos el Cubo del Sur, resto de la antigua fortificación de Montevideo, incorporado y mimetizado con las obras de la Rambla. También, como testigo del pasado, nos queda la Usina del Gas y el Dique Mauá.-

En el barrio Sur, entre las viviendas se destaca un tanque de gas, motivo en 1985 para que 2 pintores uruguayos, con su arte a escala urbana, lo transformaran en cilíndrica pintura mural.-

Siguiendo el recorrido hacia Palermo, nos encontramos con la forestación del Cementerio Central. La zona de viviendas es interrumpida por otro tipo de construcciones; la Embajada de Alemania, la A.L.A.D.I., la Unión Postal de las Américas y España y la Embajada de U.S.A.-

La presencia del verde es escasa, salvo las grandes extensiones a nivel de suelo de césped, con una variación muy importante y singular en la colina del Cementerio Central. Unos pocos arbores, menos grupos de flores y entre los árboles las palmeras indígenas dominan el paisaje, y frondosos ombúes pautan todo el trayecto de la Rambla Sur, demostrando resistir bien el viento pampero.-

El equipamiento urbano se completa con bancos de ladrillos rojos que bordean en plateabando los caminos de los jardines, bustos, estatuas (indiscriminadamente "estatuaria pública") y dos fuentes de granito rosado, igual al de bancos y muretes de la calzada de la propia Rambla, y como ellos formalmente concebidos en figuras geométricas puras y ángulos rectos, sin molduras, ni ornamentaciones.-

Del lado del mar, 2 terrazas, también de granito rosado el pavimento, los parapetos y las escaleras, las cuales permiten bajar al nivel rocoso natural.-

El usuario se fue apropiando con el tiempo de varios lugares para sus actividades no programadas y cambiantes con la época, canchas de fútbol, pesca, bañes de mar y de sol.-

Al término del recorrido por la Rambla Sur, del lado de la ciudad nos encontramos con el Parque Hotel y enfrente la Playa Ramírez, donde se continuó con la calzada y muretes de granito en acertada opción, en principio proyectados sólo hasta la calle Jackson.-

Es la Rambla Sur paso barrial cotidiano, y paso dominguero y festivo a nivel metropolitano. ¿Pero es realmente un PASEO con todo el contexto adecuado, desde el punto de vista de un urbanismo social, que debe ser algo más estético y funcional, o no es más que otra muralla que levantaron los ingenieros viados del 1928 y que separó más que nunca, más que la fortificación defensiva, la ciudad de su entorno inmediato, el río, la roca la playa?

ANTECEDENTES HISTORICOS

A pesar de que el Ing Antonio Casabó en la "Revista de Ingeniería" se refiere a un plano de Dupart de 1848, donde se indicaba el trazado de una "Rambla Costera", no habiendo podido ubicar ese documento el primer antecedente a considerar es el de un funcionario estatal.-

U. 1.

* Con fecha 23 de junio de 1887, el Director de Obras Municipales José Ma. Vilaza, somete a consideración de la Junta Económica Administrativa dos proyectos importantes para la ciudad de Montevideo. Uno de ellos es la construcción de una "Rambla en el costado sur de la ciudad desde el Rompeolas hasta el Cementerio Central.-

Argumenta que "si Montevideo es objeto de orgullo para lo habitantes del país, de envidia y hasta de admiración para los extraños, dada su excepcional situación topográfica, el juego de sus industrias, lo vasto de su comercio, justo es que al renombre que se ha conquistado como ciudad marítima y mercantil, se esfuerce por reunir los demás atractivos, que como centro de cultura y civilización, le darán derecho a ostentarse dignamente en el comercio universal. Dotando a la Capital de una Avenida por las orillas del mar, se transformará de tal modo su fisonomía que, en condiciones de amenidad, de tránsito y de aseó, podrá rivalizar con Niza, Marsella, Barcelona o Hamburgo".-

La junta con fecha 19 de agosto de 1887 contesta escuetamente que "resuelve aplazar su consideración para mejor oportunidad".-

* Señalando la preocupación a nivel de gobierno y de particulares por la zona sur de la ciudad, en el diario "La Tribuna Popular" del 24 de octubre de 1888 se comenta el proyecto del Sr. Piria, vinculado al negocio inmobiliario de venta de tierras en toda la ciudad de Montevideo, que se transcribe: "El Sr. Piria va a hacer construir un gran muralla en la parte sud-oeste de la ciudad, entre las calles Sarandi y Buenos Aires, con un frente al mar de 200 varas. El área que quedará encerrada y terraplenada no bajará de 20.000 varas y ahí se construirá, en medio de un bosque (que) se improvisará (...)".-

* En 1889 el Ing. Juan Morell y Gómez, auspiciado por la empresa de Benigno P. Carámbula y Cia., propone el gobierno un proyecto de "nivelación, embellecimiento y rambla en la parte sur de la ciudad de Montevideo".-

* El arquitecto paisajista francés, Edouard André recibió un encargo del gobierno uruguayo y presenta en 1891 el "Rapport sur le projet de transformation et d'embellissement de la Ville de Montevideo (Uruguay), présenté a la J.E.A.", y que según consta en el documento, fue enviado desde París.-

Ed. André propone un bulevar marítimo desde la base del Cerro, bordeando la Bahía y la costa de Río hasta el Cementerio del Bucco con un largo de más de 20 Kmts., una "Explanada marítima" aproximadamente entre las hoy calles Alzabur y Bme. Mitre, constituyendo una "promenade" para la Ciudad Vieja que carece de ello, y un Puerto de Regatas a la altura de la hoy calle Martínez Trueba, "en levant la dernière partie aujourd'hui inutilisée, de ce cimetière, on pourra créer, dans les terrains vagues qui l'entourent, un parc public des plus pittoresques, analogue, comme surface et como aspect, à celui du parc des Buttes-Chaumont, à Paris. Nous l'appellerions provisoirement "Parc du sud".-

Aconseja además para resistir los vientos, plantar especies adecuadas, "rustiques" y de limitar la elección a un pequeño número de variedades.-

* Entrado el siglo XX y dentro de un contexto enmarcado en la prosperidad de las finanzas públicas, el gobierno encarga al Ing. Abel Fernández un proyecto para la construcción de la Rambla Sur, en 1907. Incluía un puente móvil y un cauce para permitir la entrada de buques al Dique Mauá. Se apartaba bastante de la línea natural de la cpsta, lo que lo hacía muy oneroso.-

* En 1908, Lord Grinhorpe, representando una empresa inglesa, se presenta y obtiene la concesión para la construcción de una Rambla, con un proyecto que se financiará en gran parte con las muchas hectáreas de tierra ganadas al mar.-

El 23 de agosto de 1909 por Ley No. 3569 se autoriza " (...) al Poder Ejecutivo para contratar la construcción de una Rambla en la parte Sur de la ciudad de Montevideo (...) La Empresa, es decir, el señor Ernest Williams Beckett, Barón Grinhorpe, se compromete a construir una rambla al sur de la ciudad de Montevideo, cuya anchura será de setenta metros arrancando de la calle Washington. (...) la rambla se dirigirá en demanda de la prolongación de la calle Jackson, donde terminará, después de haberse alejado

61. 9.

de la costa en 560 mts., 240 mts., 575 mts., y 150 mts. en su extremo; ganando así al mar un área de 145 hectáreas, de las cuales 29 ha. se destinaron a la rambla propiamente dicha; 36 hectáreas a las vías de comunicación; el resto, de 80 hectáreas a la venta (...)."

Se completa con otra Ley del 20 de octubre de 1910, No. 3271, donde se aprueban "las bases acordadas".

El proyecto de Lord Grimthorpe aprobado tan rápidamente por el gobierno del anglofilo presidente C. Williams, es objetado desde el punto de vista técnico por los ingenieros uruguayos y durante 2 años se proponen modificaciones y contrapropuestas, sin llegar a ninguna realización de obra, aunque según consta en la Escribanía de Gobierno y Hacienda se emitieron bonos relacionados con la construcción de la Rambla Sur, impresos en inglés y en español.

* En 1911, el gobierno llama a concurso internacional para el "Trazo general de avenidas y emplazamiento de Edificios Públicos".

El fallo dado a conocer en abril de 1912 adjudica el 1er. premio al Arq. Guidini (italiano), el 2o. premio al Arq. Joseph Bris (alemán) y el 3er. premio al Arq. E. Baroffio (uruguayo).

Los jurados, ingenieros Capurro y Gianelli y el arquitecto Acosta y Lara quienes apoyaron para triunfador el proyecto que quedó en 2o. lugar, entre otros aspectos relevantes del mismo señalaron "la ocupación de la Rambla Sur (que) estaba solucionada de una manera artística, dada la topografía de esa parte de la ciudad y su enfrentamiento hacia el mar, aprovechando magistralmente la posición privilegiada de la ciudad sobre el Río de la Plata."

La crisis económica sufrida por la República entre 1913 y 1916 afectó fundamentalmente las obras de carácter urbano.

EL PROYECTO REALIZADO

Entre 1924 y 1930 el Uruguay vivió un período económico y financiero muy favorable.

La historia de la hoy Rambla sur podría iniciarse concretamente en 1922 cuando el Consejo Departamentos de Montevideo aprueba el proyecto presentado por el Ing. Juan P. Fabini para la construcción de una Rambla entre la Escollera este (Sarandí) y la calle Jackson.

El Ing. Fábini plantea la obra; por un lado como una necesidad de sanear y regularizar la zona sur de la ciudad de Montevideo y por otro, para la rápida evacuación vehicular de la Ciudad Vieja.

La costanera, Rambla Sur, se extiende bordeando la ciudad por 4 kms. con un ancho de 60 mts. y jardines todo a lo largo.

Rápidamente se dispone la iniciación de las obras por administración, realizándose un muro de contención entre las calles Médanos y Río Negro.

Pero en 1924, el Consejo Departamental, considerando que las obras superarían el presupuesto de la Comuna, presenta a la Asamblea Representativa un plan de financiación.

En octubre de 1925, por Decreto municipal No. 721, se autorizó la emisión de un empréstito en base al producido de un impuesto adicional sobre la propiedad inmobiliaria en determinadas zonas de la ciudad de Montevideo, entre la Rambla, la Bahía, las calles Miguelete, Sierra, 18 de Julio, 8 de Octubre, Propios y Rambla Pie Wilson. Por el mismo decreto se crea la Comisión Financiera de la Rambla Sur.

Al aprobar el trazado de la Rambla se consideran incluidos sus accesos desde la ciudad, una diagonal de 25 mts. desde Gonzalo Ramírez y Médanos hasta la Rambla y la Calle Tacuarembó; el ensanche a 25 mts. de Médanos desde Gonzalo Ramírez; la regularización y ensanche de la calle Brecha a 25 mts.; el ensanche de la calle Buenos Aires desde Juan Carlos Gómez hasta la Plaza Independencia a 25 mts. y una amplia explanada entre Reconquista, Ituzaingó, Rambla y Treinta y Tres que "como lugar apropiado se destinará a grandes reuniones populares" donde hoy está emplazado el Templo Inglés.

61. 9.

Los fondos provenientes de la venta de las nuevas parcelas obtenidas con la modificación de padrones resultantes del trazado de la Rambla, así como los de la venta de los materiales de los edificios a demoler serían destinados exclusivamente a la amortización de Empréstito.

En 1926 al quedar instalada la Comisión Financiera de la Rambla Sur, se elige presidente de la misma al Ing. Juan P. Fábini autor del proyecto y quien además es presidente del Consejo de Administración Departamental de Montevideo.

La reforma constitucional de 1930 que otorga autonomía financiera a los Consejos Departamentales, va a posibilitar la realización de las obras.

La Comisión Financiera, con los fondos acordados sería autónoma desde el punto de vista financiero hasta que los recursos previstos en los decretos municipales ya comentados se agotasen.

Por Decreto municipal No. 759 del 14 de mayo de 1926, se crea un impuesto llamado: "a la edificación inapropiada" que afecta a propiedades sobre las calles Sarandí entre Maciel y Juncal; 18 de Julio entre la Plaza Independencia y el Br. Artigas; Constituyente entre Santiago de Chile y Médanos; Brandzen entre Acevedo Díaz y Rivera; y las propiedades con frente a las Plazas Constitución, Independencia, Cagancha y Treinta y Tres; impuesto cuyos emolumentos se vuelcan al patrimonio de la Comisión.

En 1926, el Consejo de Administración de Montevideo, llama a licitación para la compra de la 1a. Serie de "Bonos Rambla Sur" por un monto de \$ 5.000.000 (el empréstito total es de \$ 9.000.000).

A partir del Decreto Municipal del 22 de julio de 1928, la Comisión Financiera mantiene una autonomía restringida, debiendo la Junta Departamental ratificar sus erogaciones.

Posteriormente le fueron encomendados a la dicha Comisión otras obras municipales, proyectos también del Ing. Fábini; apertura y ensanche de la Avenida Agraciada (hoy Avda. del Libertador Gral. Lavalleja), la Rambla Portuaria, la Avda. La Paz y la diagonal Fábini.

En (1976) la Intendencia Municipal de Montevideo se hace cargo del presupuesto de la Comisión, la cual se mantiene actuante hasta el presente.

El 11 de mayo de 1972, por el Decreto municipal No. 15.662, se determina la altura de los edificios con frente a la Rambla Sur:

- altura de los edificios entre las calles Yaro, Santiago de Chile y Cebollati (excepto los construidos por Cia. Lamaro): 16m. 50.
- altura de los edificios entre las calles Río Negro y Ciudadela: 42 mts. y la planta baja con una altura de 3 mts. 50, sólo será cerrada en la parte que corresponde a los locales de acceso, el resto deberá quedar libre para circulación peatonal o estacionamiento de vehiculos.
- manzanas contiguas al inciso anterior; 24 mts. de altura.
- alturas de los edificios con frente a la Plaza España entre Bme. Mitre, Juan Carlos Gómez e Ituzaingó, 15 mts. contados desde los puntos de más alto nivel de la cuadra.
- alturas de los edificios entre las calles Maciel y Cerrito; 42 mts.
- alturas de los edificios entre las calles Buenos Aires, Juan L. Cuestas, Sarandí y Rambla; 9 mts.
- alturas de los edificios entre las calles Río Negro y Ciudadela; 6 mts.

Como se desprende de la lectura de este Decreto y de estos incisos en especial, se explica la sensación de "fachada", que se interpone en las visuales desde la Rambla hacia la ciudad, desapareja y diversificada en la concretización de la 3era. dimensión.

Por el mismo decreto se establece el ancho de la Rambla en 60 mts. entre el parámetro del murete de la misma y la alineación de la edificación, no pudiéndose ubicar nada en ese espacio. Sesenta metros son más que suficientes para resolver adecuadamente la función de circulación, de actividades recreativas y deportivas.

U. 1.

Y por último algo muy importante, se decreta prohibiendo la colocación de avisos y/o carteles en los edificios a que se refieren los incisos anteriores, con lo cual las instalaciones comerciales tienen una fuerte limitación. A nuestro entender el asunto no es prohibir sin clasificar, sino reglamentar y orientar en el paisaje urbano los mensajes de comunicación que toda sociedad necesita.

Los inmuebles expropiados se calcularon en un número de 929, lo que significó prácticamente la demolición de los "barrios bajos" del Montevideo de entonces.

Aunque en general el Trazado de la Rambla se ajusta a la línea natural de la costa, al ganar tierras al mar en el tramo cercano a la calle Jackson, se pierden dos plazas, la Santa Ana, que se ubica entre las calles Gaboto y Magallanes y la Patricios entre Médanos y Vázquez.

El proyecto del Ing. Fabiní, fue completado por el Ing. Giorgi.

Al comienzo de los trabajos se acuerda realizar las obras por licitación pública, salvo la iluminación que se concretaría con la Usina Eléctrica del Estado.

Además se pensó, por parte de la Comisión Financiera, no comenzar las obras hasta tener todas las expropiaciones realizadas. Medida que parece un poco desproporcionada dada la cantidad de expedientes, y no sabemos en realidad si se cumplió esa propuesta inicial o, sobre qué porcentaje del total de las expropiaciones se comenzaron las obras.

EL CONTEXTO ARQUITECTONICO A LA FORMULACION DEL PROYECTO DE LA RAMBLA SUR.

Hacia 1915, puede plantearse la introducción de la arquitectura renovadora en el Uruguay y especialmente en Montevideo, a través de publicaciones europeas y estadounidenses y contactos con profesionales y artistas de la vanguardia.

Señalamos cronológicamente:

- 1914 -creación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- publica la revista "Arquitectura".
- 1915 -creación de la Facultad de Arquitectura.
- 1922 -cátedra de Trazado de ciudades y arquitectura paisajística
- 1922 -visita de Le Corbusier a Montevideo, donde es recibido en la Fac. de Arquitectura.
- 1929 -concurso ganado por los arquitectos Rius y Amargós para la actual Fac. de Odontología.
- 1929 -concurso ganado por el Arq. Sarrao para el actual Hospital de Clínicas.
- 1929 -escuela experimental de Malvín Arq. Scasso.
- 1930 -edificio para oficinas "Centenario" - Arqs. De los Campos, Puente y Tourner.
- 1930 -Vivienda propia del Arq. Vilamajó.
- 1931 -Vivienda propia del Arq. Cravotto.
- 1936 -se crea el Instituto de Urbanismo de la Fac. de Arquitectura.
- 1939 -se crea la Dirección del Plan Regulador de la I.M.M.

El proyecto definitivo de la Rambla Sur surge con autorización de Ingenieros sin la participación de arquitectos.

Las ciudades europeas de la costa mediterránea, de Barcelona a Niza, habían ya dado ejemplos de realizaciones de bulevares costeros.

Formalmente el proyecto en sus construcciones de granito rosado nacional de La Paz (Dpto. Canelones), decribe dentro del movimiento renovador. Como ya hacíamos referencia hay un material dominante elegido por su resistencia y durabilidad, que desde el punto de vista estético logra gran fuerza con ese color único que singulariza el paisaje.

U. 1.

Desde el punto de vista urbanístico se inscribe también dentro del movimiento moderno y las ideas manifestadas por Le Corbusier y recogidas en la Carta de Atenas, de la búsqueda de una ciudad higiénica y saludable, atendiendo a objetivos prácticos de funciones específicas, "saneando" barrios considerados congestionados e insalubres.

Como arquitectura paisajística la evaluación se da por sus resultados y no por el proyecto.

A los planteos iniciales y por Decreto del 10 de agosto de 1943, No. 3935 se dispone el ensanche de la Rambla hasta la acera de la calle Reconquista, en esa zona la Rambla tiene un ancho de 110 mts. La Comisión Financiera argumenta que la Rambla es una buena vía de tránsito pero considera que podría ser algo más que eso y con el ensanche podría crearse "jardines para paseos y embellecimientos".

Aunque en parte se hicieron expropiaciones, no se llevó a cabo el enjardínamiento.

LAS OBRAS.

Para 1927, diferentes empresas se habían hecho cargo por tramos de las obras, comenzándose por el muro de contención.

"Sudriers Hnos." gana la licitación para el tramo de muro entre las calles Jackson y Médanos y "F.H. Schmidt S.A." para el tramo entre Curuguati y Sarandí.

Por el decreto ya mencionado del 10 de agosto de 1943, se dispone la restauración del Cubo del Sur. El cubo formaba parte de la muralla de la ciudad colonial terminada en 1780. En 1812 el Ing. José del Pozo rebajo las obras del Cubo del Sur. Durante la Guerra Grande (1843-1851) el terreno que abarca el cubo fue vendido por el gobierno para levantar un templo anglicano. La escritura de venta establecía dejar libre la parte exterior, semicircular y la moldura de coronamiento del parapeto del Cubo. Posteriormente en 1941, el Arq. Baroffio, como Jefe de las Oficinas del Plan Regulador de Montevideo, reconstruye esta parte de las fortificaciones siguiendo los planos del Ing. del Pozo.

Las instalaciones para la construcción de los bloques de cemento de los muros de contención se ubicaron a la altura de la calle Minas. El muro comenzó a realizarse desde la calle Sarandí hasta el tramo ya construido en el año 1922.

Se rellenaron las playas Santa Ana y Patricios, calculándose las superficies de arena perdidas en 180.000 m².

Las obras, según una apreciación divulgada en la revista "Mundo Uruguayo" del 30 de diciembre de 1926, se calculaban en \$5.000.000. El saldo final fue de \$ 16.000.000.

Los trabajos de expropiación y demolición debían estar muy adelantados en el año 30, pues fue entonces que la "Troupe Oxford" de raigambre carnavalesca compuso el tango "Sur", "Barrio Sur, viejo querido/ que te van arrancando a pedazos (...) en la calle nublada y desierta/ sopla un viento de desolación/ viejo barrio que te vas/ te doy mi último adiós/ ya no te verá más".

La prensa capitalina nos habla de inauguraciones por tramos de las obras hacia 1934.

Los jardines que en principio fueron proyectados y realizados por la Comisión Financiera de la Rambla Sur pasan luego a la Intendencia para su mantenimiento.

Podría asegurarse que base a los escasos documentos gráficos manejados, por cuanto la Comisión Financiera no tiene material de archivo, salvo unas pocas y malas fotos, que los jardines entre el Parque Hotel y la calle Yaro, que incluyen dos fuentes de granito, serían los creados en un proyecto unitario con el conjunto de la Rambla. El jardín que cierra la calle T. Narvajia fue a posteriori modificado para incluir, degradando el contexto, una escultura-homenaje a G. Washington.

La Comisión Financiera se fue planteando obras complementarias, en los terrenos ganados al mar o en los obtenidos por expropiaciones. Algunas propuestas se concretaron y otras no. Entre las iniciales, que en eso quedaron, citamos por ejemplo, la construcción del Ministerio de Obras Públicas frente a la Usina del Gas y un Centro Cívico "Simón Bolívar" entre las calles L. Carnelli y Magallanes.

También quedó sin terminar la baranda que completaba el murete de la Rambla atrás de los bancos con gruesos barrotes, que según nos informaron en la Comisión Financiera (pero sin el documento a la vista que lo corroborara) serían de bronce. Los agujeros donde se empotraban, están a la vista.

Para nuevas intervenciones arquitectónicas en el espacio público actual de la Rambla consultamos a la Comisión, y al respecto, el Director Interventor Arq. Zupardi (en 1987) nos informó que solamente se piensa enajenar y aún no se sabe con qué destino, el predio próximo a la Escollera Sarandí, hoy usado y acondicionado como cancha de fútbol. Uno de los espacios públicos más concurridos todo el año, del gran parque costero que tratamos en este Trabajo.

Es de desear que así no suceda y no se privaticé nada más del área abierta pública actual, a los efectos de acentuar la importante e imprescindible función social que estos espacios cumplen a nivel de la ciudad toda.

CONCLUSION

Del estudio de las actas y decretos municipales con referencia al proyecto y construcción de la Rambla Sur se pueden explicitar los objetos de la obra:

- 1.- embellecimiento de la ciudad
- 2.- expropiación y demolición de las construcciones de la zona sur de la ciudad, en función de considerarse inadecuadas, antihigiénicas y habitadas por gente de mal vivir
- 3.- solución al problema vial de las conexiones rápidas de la Ciudad Vieja con la zona costera.

En la valoración de la obra realizada, se logró en 1er. objetivo, y no diremos de embellecer, sino de calificar y singularizar el paisaje urbano. Nuestra opinión es que al estudiar la Rambla Sur hoy, apreciemos la audacia de los hombres, técnicos y políticos, de los años 20 y 30, al llevar a cabo esta gran empresa, pero vemos su concretización más tarde en lo que podría haber sido (y puede ser aún) el gran parque costero metropolitano, de múltiple opción, en atención al poder de convocatoria que tiene la costa para el montevideano.

El proyecto del Ing. Fabini demolia sin consideración, viviendas por considerarlas inadecuadas, desplazando a sus habitantes.

En artículos periodísticos del diario "El Día", del 23 de abril de 1957, órgano de prensa directamente vinculado al "batllismo" y por lo tanto de acuerdo con la obra monumental realizada, al comentarla, elogiándola, hace referencia al hecho de que el perfil sur de la ciudad era una "franja inaccesible desde cerca de la cual ni siquiera se vea el Río, menudeaban en ella, entre chatas guardias hostiles, cuando no entre las mismas rocas, maledantes fugitivos, bichicomos auténticos, seres totalmente vencidos por la miseria, en fin, sobrellevando en el abrupto medio, lo que quedaba aún en ellos de humanidad".

Humanidad que se mencionaba como perdida en esos moradores de la zona destinada a la nueva construcción, pero no se oyeron voces que pidieran la reubicación de esas personas y familias cuyas viviendas fueron expropiadas en nombre del progreso y de la modernización.

Hoy consideramos aquella intervención de manera muy diferente, es obvio decirlo, tanto como sería el reiterar posturas sociales o criterios de preservación de obras testimoniales.

Con respecto a la Rambla Sur como solución vial, creemos que es imprescindible hoy, rever esa situación, por cuanto la ciudad cuenta con vías de alta velocidad más adecuadas y estamos perdiendo del todo, el contacto transversal VIVIENDA-COSTA, razón de ser de la extensión de Montevideo según el eje centro-este, jalonado por puntos tan significativos como el complejo Playa Ramirez-Hotel y Casino-Parque Rodó-Parque de Atracciones mecánicas-Teatro de Verano-Campo de Golf y siguiendo el eje hacia el este, lo que pudo haber sido el Parque Punta Carretas, la Playa de Pocitos, el Puerto del Buco, la Playa Malvín y el otro centro, Carrasco, que reúne múltiples actividades.

Como obra paisajística, es una gran infraestructura, que partiendo de una geografía dada, río, rocas, arena, aún presente aunque muy agredida, en especial la contaminación hídrica y el dominio del automóvil, se mantiene en condiciones de mínima proyección con subutilización de sus posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Vilaza, José M.-Junta E.A. del Dpto. de Mdeo.): "Tres mejoras públicas". Mdeo. 1988
- "Historia de la Rambla Sur". Mdeo. 1912
- Comisión Financiera de la Rambla Sur: "Montevideo y su Municipio". Mdeo. 1926
- Idem: "Compilación de Decretos de la Asamblea Representativa Departamental referentes a la Comisión Mdeo. 1936
- I.M.M.: "50 años de la Comisión Financiera de la Rambla Sur". Mdeo, 1976

PONENCIA PRESENTADA EN LAS "PRIMERAS JORNADAS RIOPLATENSES DE INVESTIGADORES DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA"

Mdeo, 1987

LA RAMBLA SUR



 areas verdes

zona de pesca: rambla francia.....

colegio hnas. vicentinas.....

hotel columbia.....

cubo del sur - templo ingles.....

a.e.b.u.....

hebraica macabi - pza. españa.....

mercado - teatro solis - dique maua.....

pza: rep. argentina.....

usina del gas.....

gasometro.....

cementerio central.....

punta perez.....

embajada alemana.....

a.i.a.d.i.....

u.postal.....

terrace.....

embajada u.s.a.....

pista de patinaje.....

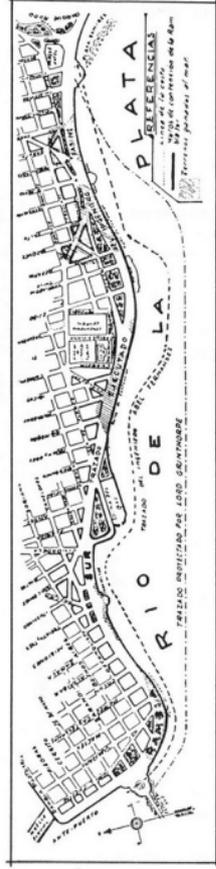
casino parque hotel.....

I

Edificios y espacios relevantes.



la rambla sur



-revista de ingeniería — mdeo. set. 1939

2
Trazado.



3
Zonas afectadas.

ARQ. R. FERNANDEZ LAPEYRADE

APROXIMACIÓN A SUS OBRA

*Trabajo presentado en el marco del asistenciado honorario para el I.H.A.,
Facultad de Arquitectura. Montevideo, 1989.*

arq. Eduardo Folle Chavannes

ARQUITECTO R. FERNANDEZ LAPEYRADE

APROXIMACIÓN A SU OBRA

I. INTRODUCCION Y SINTESIS BIOGRAFICA

II. ACTIVIDAD DESARROLLADA EN EL EJERCICIO LIBERAL DE LA PROFESION

- a. análisis de las propuestas funcionales*
- b. análisis de los valores estéticos-expresivos*
- c. incorporación de tecnología*
- d. inserción urbana*
- e. ejemplos:*
 - 1. Edificio Agraciada (1943-1944)*
 - 2. Edificios Lincoln, Vogar y Danubio (1948-1956-1964)*
 - 3. Obras en la Coronilla*

III. ACTIVIDAD DESARROLLADA EN LA INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO (IMM)

- a. síntesis de su actuación*
- b. ejemplos:*
 - 1. Casa-colectiva No. 1 (1945)*
 - 2. Viviendas en el Barrio Sur (1970)*

IV. CONCLUSIONES

L. INTRODUCCIÓN Y SÍNTESIS BIOGRÁFICA.

INTRODUCCIÓN.

Diversos tópicos apuntalan el interés de la obra del arquitecto Fernández Lapeyrade (1912-1975): en primer lugar, resalta su prolífica y variada actividad, ya sea en el ejercicio de la profesión liberal o como arquitecto al servicio de una entidad pública como la Intendencia Municipal de Montevideo. Su obra es vastísima y cubre casi todas las áreas de Montevideo, desde la Ciudad Vieja hasta Carrasco, desde Colón hasta Pocitos. Del análisis de esta producción se extraen las características que, limitadas a un periodo particular o permanentes a lo largo de su carrera, justifican el presente trabajo.

SÍNTESIS BIOGRÁFICA

El arquitecto Ricardo Fernández Lapeyrade nace el 6 de mayo de 1912. Es el tercer hijo de don Ricardo Alejandro Fernández y doña Margarita Lapeyrade. No hay indicios de influencias familiares que condicionaron la opción profesional del futuro arquitecto ya que su padre era empleado de comercio y su madre profesora de piano. Ricardo Fernández Lapeyrade, cursa la enseñanza primaria en lo que es actualmente la escuela Estados Unidos, que por ese entonces se la conocía como "de Isabel Puig de Estable", sita en la calle Uruguay entre Javier Barrios Amorín y Vázquez. Luego del tercer año y en virtud de que sólo hasta ese año los cursos eran mixtos, termina la primaria en la escuela Manrupe, hoy desaparecida. A su vez, cursa la secundaria en el Liceo Rodó, y finalmente el Preparatorios en el actual Instituto Alfredo Vázquez Acevedo. Es aquí donde forjará amistad con Ugo Zecchi, hijo del conocido constructor Albino Zecchi. Esta vinculación le permitirá, ya desde su etapa de estudiante universitario frecuentar la práctica arquitectónica, diseñando galpones y otras construcciones menores para el señor Zecchi. Cursando aún preparatorios, tomó cursos en el círculo de Bellas Artes del Córdón, donde incluso fue becado por sus aptitudes. (1) A los 18 años ingresa a la facultad de Arquitectura que se regía por el plan de estudios del año 1927. Cursa proyecto principalmente en el taller del arquitecto Vilamajó, de quien era, de acuerdo con los testimonios recogidos alumno predilecto (2) y con quien trabajó como ayudante en su estudio durante muchos años, y finalmente con quien estableció una estrecha amistad.

Luego de su egreso en el año 1943, Fernández Lapeyrade orientará su actividad profesional hacia dos campos, en los cuales trabajó en forma simultánea hasta su fallecimiento: la actividad privada en el ejercicio liberal de la profesión y la actividad pública como funcionario de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) (11)

En 1939, ingresa a la IMM; en el año 1945 es nombrado jefe de la sección Viviendas Populares, ese mismo año proyecta y dirige la primera vivienda de carácter colectivo municipal, sita en la intersección de las calles Paysandú y Magallanes (casa colectiva No. 1) y en 1957 es designado arquitecto director de la Dirección de Planeamiento Social de la Vivienda. Su desempeño en la IMM coincidió con periodos trascendentes en lo que se refiere a producción de viviendas, pautadas fundamentalmente por los planes del Intendente Barbatto y posteriormente con la Ley Nacional de viviendas del año 1969. Como funcionario municipal también participa en la elaboración de proyectos de programas complementarios a los de vivienda, como por ejemplo los mercados vecinales en los barrios de La Unión o de La Teja o también el proyecto para un estadio cerrado sobre la Rambla Sur (3).

Ya a partir de 1948, proyecta y dirige varias obras de importancia: el edificio Lincoln (Avda. del Libertador y Uruguay, en colaboración con el Arq. Albancell); el edificio Agraciada (Agraciada y Gral. Carralho); el edificio sito en el Br. Artigas y Baldomir, etc. Hasta 1950 realiza para el Sr. Zecchi dos hoteles en el balneario La Coronilla.

Pero Fernández Lapeyrade se interesa también por otros caminos en lo que a diseño se refiere, fundamentalmente el diseño de infraestructuras deportivas ya que era amante del deporte y trabajaba activamente por él, integrante del Comité Olímpico Uruguayo, socio vitalicio del Club Neptuno y miembro

con el grado de Comodoro en el Yacht Club Buceo (para el cual realiza además un proyecto de ampliación). Se interesa además por el diseño de barcos y automóviles, y también de muebles, existiendo ejemplos de éstos en su propia vivienda y en los hoteles de La Coronilla.

Fernández Lapeyrade fallece en Montevideo en Junio de 1975, a los 63 años de edad.

II. ACTIVIDAD DESARROLLADA EN EL EJERCICIO LIBERAL DE LA PROFESIÓN.

Como se indicó, la actividad desarrollada por Fernández Lapeyrade es sumamente extensa y su producción cubre todas las áreas de Montevideo pero posee también numerosas obras en zonas del interior, particularmente en la faja costera del país (La Colorada, Salinas, Punta del Este, La Coronilla, etc.).

Del análisis de los datos suministrados por la familia del arquitecto, y que corresponden a sus trabajos particulares, se deduce que el programa mayoritariamente tratado es el de la vivienda, representando un 60% del total (unos 130 planes aproximadamente). Los programas de arquitectura fabril e industrial representan un 14% mientras que el resto lo constituyen proyectos diversos: garage, mausoleo, panteón, además de dos proyectos de escala urbana (ampliación de Yacht Club del Buceo y Plazuela Centenario en la Ciudad Vieja).

El conjunto de los proyectos de vivienda puede a su vez, desglosarse en diversos tipos: predomina netamente el tipo de "casa-renta" que es generalmente una construcción de 4 o 5 niveles, y de a dos a cuatro apartamentos por planta según las dimensiones del predio y construida con anterioridad a la promulgación de la ley 12751 del año 1947 (ley de propiedad horizontal). Ejemplo de esto son las casa-renta para: Sr. Díaz ref. 1. 25; Sr. Sismondi ref. 1. 23, en Gral. Flores y Gualberto Méndez; Sr. Kristal ref. 1. 18 también sobre Gral. Flores.

Diseña también varias pequeñas viviendas de verano tanto en Montevideo como en las costas balnearias. También proyecta viviendas de carácter suntuoso para usuarios de mayor poder adquisitivo (Viv. Schunk, Zepita 5977). Finalmente, la producción de viviendas incluye edificios de 10 o más plantas realizadas para la renta o para venta bajo forma de propiedad horizontal (edificio para el Sr. Chaquiriano ref. VI. 124, en Mamel Quintela y José Mazzini o el edificio para el Sr. Goldfarb, Rubinstein et al., Colonia y Yr). Cabe destacar aquí que la experiencia adquirida en el diseño y construcción de viviendas será un gran aporte cuando encare la realización de los programas habitacionales promovidos por la Intendencia Municipal de Montevideo.

A. ANÁLISIS DE LAS PROPUESTAS FUNCIONALES.

Este análisis parte de la base de entender la funcionalidad de un programa como la "eficiencia funcional con que se resuelven las actividades que allí se desarrollan" (ef. Suarez, Odilia. "La crítica en Arquitectura"). Pero para entender ciertos aspectos de las resoluciones a nivel funcional, es necesaria una referencia a las variaciones en las formas de vida, experimentadas a lo largo de 30 o 40 años, o sea desde la realización del proyecto hasta el momento en que se confecciona este análisis. Es de este modo que se entiende, por ejemplo, la presencia del dormitorio de servicio totalmente separado del resto de la vivienda (como sucede en el edificio para el Sr. Chao Laurenti, en J.M. Perez 1962/70). También ha de considerarse la influencia de factores extra arquitectónicos, particularmente los económicos, que juegan un importante papel en la elaboración del anteproyecto. Esto queda expresado en las áreas (en m²) que se asignan a la vivienda y que recorren un amplio espectro desde las viviendas de 38 y 45 m² (ed. par ICUSA ref. 1. 24, Gral. Flores y Guarapirú) que cuenta con cuatro dormitorios, dormitorios de servicio, cocina con "office", living-poom y comedor. Es de acuerdo a esta constatación que se estudiará particularmente las viviendas donde la exigencia económica no compromete la búsqueda de soluciones funcionales originales.

U. 1.

En este sentido, es particularmente interesante la serie de viviendas que desarrollan en la planta un esquema en forma de "H". Mediante dicha disposición, se puede individualizar claramente las áreas de relación (que fundamentalmente el estar y el comedor, aunque a veces se presenten también con el vestíbulo, el escritorio o el estudio) de las áreas de uso íntimo o privado (hall íntimo, dormitorios y ambientes anexos). Entre estas áreas, se interponen otras de carácter ambivalente que cumple las funciones de estar diario y se constituye sin duda en el espacio más usado de la vivienda.

Este concepto organizativo aparece bajo una primera forma y aún no totalmente desarrollado en la vivienda Schunk. En ella el espacio intermedio ambivalente se presenta yuxtapuesto a otras áreas, fundamentalmente las de los servicios (cocina, despensa, baño). Posteriormente en las dos viviendas proyectadas para el Dr. Matteo en la Zona de Carrasco, se lee ya claramente este espacio. En la vivienda de la calle Cooper, el estadiario se ha independizado totalmente de las áreas de relación íntima y adosada a él se encuentran los sectores de servicio de la vivienda (baño, toilette y cocina), comprendiendo además esta vivienda: 3 dormitorios, estudio, estar-comedor, dormitorio de servicio y áreas locales de servicio desarrollados en un área de 360 m².

El caso más ilustrativo a este respecto es el de la vivienda de la calle Mar del Plata. Aquí, el estar es independiente del resto de los componentes de la vivienda, apreciándose esto tanto en planta como en volumen. Este espacio de transición aparece libre del resto de los ambientes y además su forma (física) difiere de la ortogonalidad general de la construcción. Espacialmente ese estar se ha conformado como una prolongación hacia el exterior de la vivienda, lo que queda evidenciado por la transparencia de las dos paredes vidriadas oblicuas que representan además la mayor superficie de paredes que definen este espacio. Se crea así una zona que es literalmente atravesada por el jardín de lado a lado, un estudio detallado del diseño del jardín, que incluye la ubicación de diferentes especies vegetales, confirma la intención del arquitecto en este sentido.

Vivienda mínima.

Por otra parte dentro del estudio de la vivienda mínima, la búsqueda tipológica se orienta hacia plantas que minimicen las áreas de circulación interna para así otorgar mayor área de uso efectivo a la misma. Cabe destacar que, por ejemplo, en las viviendas del edificio ICUSA (ref. 1.24), lo exiguo del área (45 m²) no impidió el disponer de un dormitorio de 12 m² y una cocina de 6 m². En el mismo edificio, la estructura portante (de pilares y vigas) ha sido pensada de manera de responder en forma eficaz al desarrollo de la planta tipo, así así es criticable la organización de los servicios, ya que baños y cocinas no conforman ningún sistema de distribución racional.

B. ANÁLISIS DE LOS VALORES ESTÉTICOS-EXPRESIVOS.

Generalidades

Puede afirmarse que la expresión formal de los edificios del arquitecto Fernández Lapeyrade se apoya fundamentalmente sobre bases de corte racionalista (4), sin embargo, el manejo que hace del lenguaje es en absoluto ortodoxo respecto a los cánones racionalistas de los años 20 y 30. A lo largo de su carrera, la expresión formal de su obra varía muchísimo, y abarca desde sus primeras obras, más cerca de cierta reinterpretación nacional del racionalismo de los años 30 y 40 (como es el caso del edificio para A Zecchi 1943-44 emparentado formalmente con el ed. Juncal de Arg. Vilamajó del año 1934) hasta obras que si siguen lineamientos más fieles a la arquitectura racional europea, en particular la alemana (como lo es por ejemplo el edificio para ICUSA, que es claro respecto a sus referencias expresivas ya que se trata de un volumen paralelepípedo definido por superficies blancas y lisas solamente alteradas por las salientes de los balcones que además se destacan cromáticamente con pequeños paños de pastillas de gris azul).

Desarrollo cronológico

Los edificios de sus primeras épocas (aprox. 1943-1960) plantean concepciones volumétricas y expresivas similares. En general, plantean un volumen único pero trabajando mediante salientes y entrantes (balcones, terrazas, etc.) que se apoya en un basamento claramente diferenciado por un cambio en los materiales de terminación y donde el diseño ha sido estudiado con más detalle. El remate está debidamente acusado por una cornisa o un baldaño que define el límite superior del edificio.

Composítivamente se hace un uso moderado de la simetría como si se utilizara como elemento de partida en la composición y se modificaria luego en el proceso de diseño en virtud de las exigencias funcionales, ambientales, reglamentarias, etc. Como se indicó en el análisis funcional estas bases de composición evolucionan más adelante (hacia 1970) en las viviendas que desarrollan una planta de forma más tentacular o más articulada.

Hacia 1960, Fernández Lapeyrade trabaja junto al constructor J.M. Andrade. Esta etapa estará marcada fundamentalmente por la producción de una serie de edificios de características muy similares en lo que se refiere a sistemas constructivos y tipo de terminaciones, derivada tal vez de una sistematización de los procedimientos constructivos y de las características expresivas en una época de gran demanda de trabajo. Estos edificios están planteados como volúmenes en los que puede reconocerse dos sectores: la planta baja, con el acceso tratado en forma especial y el volumen de pisos altos terminados en ladrillo de prensa visto o plaquetas, y donde se enfatiza el saliente de los balcones que presentan en sus barandas el clásico diseño del arquitecto (ver detalles). El gran número de edificios de estas características presenta diferentes calidades en el diseño, se destaca como particularmente interesante el edificio de la calle Zapicán de proporciones más armoniosas y equilibradas, a las que apoya una eficaz combinación de materiales de terminación en fachada.

Quizás por creciente exigencia económica por parte de los promotores, o tal vez, por una variación general del gusto y de los valores estéticos a los cuales Fernández Lapeyrade no supo dar adecuada respuesta, los últimos edificios del arquitecto parecen experimentar una pérdida de carácter. La formalización pierde interés; la volumetría se limita al espacio autorizado reglamentariamente para la edificación, los materiales de terminación no tienen la fuerza expresiva y asumen una mera función de acabado. A este respecto es interesante la comparación entre el edificio sito en la intersección de las calles Baldomir, Parra del riogo y Br. Artigas con el edificio "Danubio" (1962) en Avda. del Libertador y Paysandú. En un artículo publicado en la revista Arquitectura SAU (No 252, pags. 16 a 19), dice así en relación al primero de estos edificios:

"En la esquina de Bulevar Artigas con la calle Baldomir, encontramos el notable edificio residencial del Arq. Fernández Lapeyrade. Verdaderamente estamos ante un ejemplo clásico de arquitectura donde medida, proyección de llenos vacíos alcanzan una armonía superlativa. Frente al ventanero abstracto, desproporcionado de gran parte de actuales propuestas que confunden arquitectura moderna con deshumanización, rigidez, esquematismo y facilidad, esta obra aún concebida con fines comerciales resulta ejemplar en la consideración del entorno, de sus orientaciones, de una adecuada y eficaz propuesta como habitat integral. Notable la resolución de la esquina donde el volumen se interrumpe y recorta dos niveles sobre la calle. Sutil su culminación mediante una sombra segura que perfila nitidamente el contorno. Eficaz la proporción de sus terrazas sobre Bvar. Artigas creando espacios exteriores muy adecuados, y de excelente escala y orientación." (5)

La imagen del edificio Danubio es elocuente en tanto muestra un ejemplo opuesto radicalmente al anterior y que niega uno por uno los valores anteriormente descriptos.

U. 1.

El manejo de la línea horizontal como motivo reiterado de diseño.

La horizontal, como elemento de diseño, juega siempre un papel importante en la composición de las fachadas. Es verdaderamente parte integral del diseño y se utiliza bajo diversas formas: ya sea en los frentes de los balcones, en las barandas, en los coronamientos de los edificios, etc. Véase el uso que de ella se hace en el edificio de la calle Fernández Crespo (ex-Sierra) y Quito, donde por medio de un bañado se separa la planta baja del edificio del bloque de tres pisos altos. Además la línea horizontal está presente en el arranque de dicho bloque y en su terminación, y en el dibujo del plano de la fachada, el ladrillo está expuesto de manera de acentuar la junta horizontal.

En el edificio de la calle Zapicán, el manejo de la horizontal se hace recurrente y ésta se presenta en todos los planos de fachada. Se crea así un interesante efecto plástico, resultado de la combinación de líneas a distintas profundidades (balcón, barandas, muros y celosías ventanado).

Un efecto similar se puede apreciar en el edificio Lincoln, donde el bañado horizontal alcanza al tanque de agua.

El detalle.

El detalle ocupa un lugar fundamental en la obra de Fernández Lapeyrade, ya que define la voluntad estética del arquitecto y marca la obra haciéndola característica de su actor. La mayoría de los detalles, en general acompañados por un minucioso cuidado en la ejecución y terminación, no están presentes en ningún plano, se deduce entonces que las principales indicaciones se hacían en obra, de ahí la importancia de la elección del contratista.

Hay que recordar que Fernández Lapeyrade trabajó siempre con empresas de primer orden: Zecchi, Andrade o Palenga.

Son constantes los elementos que definen las características del "estilo" del arquitecto (6): el remate de las chimeneas, el diseño de las barandas, de los balcones y escaleras, el diseño del tanque de agua, etc. Las barandas son como el sello de su obra, ya que con distintos elementos y materiales, se repite un estilo muy similar.

Se destaca también la prolja terminación de la arquitectura, sobre todo en la realización de los grandes patios de revoque realizados en forma correctísima y que no han sido alterados por el paso del tiempo.

Es también un rasgo definitorio del diseño, la formalización de los tanques de agua, muchas veces acompañada por todo un diseño integral en el remate del edificio (azoteas y "pent-houses"). El tanque de agua del edificio Lincoln (1er. proyecto, que incluía toda la cuadra de la Avda. del Libertador entre Uruguay y Paysandú) fundamenta estas afirmaciones. Asimismo, el diseño del tanque de agua del hotel "Costa del Mar" en la Coronilla, o el del Mercado de la Teja (el proyecto se modificó y el tanque de agua no se realizó), obra inscrita en el marco de su actuación como funcionario municipal.

Otro recurso interesante pero que fue utilizado en pocas ocasiones, fue el "brise-soleil" a modo de calado en los aleros, tal como lo utilizó el arq. Fresnedo Siri en muchas de sus obras. El proyecto original para el Lincoln recogió este elemento en los "pent-houses", también puede verse en las viviendas para el Sr. Goldfarb (Costa Rica 1916) o las viviendas para el Dr. Matteo. También importa detenerse en el diseño de las puertas, en particular las de los edificios construidos para la renta, donde Fernández Lapeyrade logra diseños a la vez simples y atractivos. A su vez, éstas no aparecen aisladas sino que dentro de todo un marco creado en planta baja que se diferencia del resto de la construcción tanto en diseño como en los materiales que componen las terminaciones. Es así que los accesos ocupan siempre un lugar de importancia en la composición del edificio y están tratados en forma especial, acorde a la relevancia que se les adjudica. Evidente es el ejemplo del edificio Agraciada -detalle más adelante- con un acceso donde se modifica hasta la volumetría; pero un caso interesante es el edificio Danubio, cuyo bloque de pisos altos carece de interés en tanto presenta un plano de fachada perforado por un monótono ventanado y donde sin

embargo el acceso ha sido considerado en forma diferente, con un diseño más aplicado. También en los edificios de ladrillo de prensa, la planta baja es el sector que interrumpe la continuidad establecida por este material y, en cierto modo, ennoblecía al edificio gracias al diseño y a la utilización de materiales de mejor calidad (mármol, granito, porfiro, etc.)

Los materiales.

No existen condicionantes apriorísticos en la utilización de tal o cual material para la fachada o para los revestimientos interiores; su elección se da en función del programa, de las posibilidades económicas, de la capacidad de la mano de obra, etc.

Los primeros edificios (aprox. 1943-1960) están acabados totalmente en revoque. Esta uniformidad es la que destaca el juego de luces y sombras de la fachada. Vale decir, que se buscó una terminación neutra desde el punto de vista de la expresividad del material para que la atención del observador se concentrara en el juego volumétrico planteado.

Otros materiales como el ladrillo de prensa fueron utilizados explotando sus capacidades expresivas. En la vivienda Goldfarb (Costa Rica 1916), un simple muro medianero ha sido tratado en forma arquitectónica mediante una sutil combinación de ladrillos a diferentes profundidades. Es la misma terminación que se aprecia en uno de los muros del mercado de la Teja, construido -como se verá más adelante- por la Dirección del Planeamiento Social de la Vivienda de la IMM, siendo Fernández Lapeyrade Director de ésta.

Es de destacar también el uso que se hace la piedra, ya sea como material de aplicado o material estructural, utilizado en general en pequeños chalets en balnearios, pero que también está presente en obras de relevancia como los hoteles del balneario La Coronilla.

Finalmente un material utilizado en las últimas etapas de su carrera, fueron las pastillas de grés. Esta terminación se incorporó en pequeños patios (como motivo decorativo) como en el edificio ubicado en Agraciada 3509 y Capurro o formando una terminación integral de la fachada (edificio en J. M. Pérez 2956 y Fco. Vidal).

C. INCORPORACIÓN DE TECNOLOGÍAS

En los programas relativos a vivienda, la tecnología más usada fue la de estructura de hormigón armado, frecuentemente empleada bajo forma de estructura mixta o sea donde los elementos de hormigón armado se alteran con muros portantes en mampuestos cerámicos o en piedra.

Sin embargo es particularmente en los programas industriales donde se aprecia la incorporación de tecnologías especiales debido fundamentalmente a las exigencias funcionales que impone este programa y que se traduce muchas veces en locales de grandes luces o en estructuras que deben soportar grandes sobrecargas. Tal es el caso de la planta industrial de Montegal S.A (MUSA) que se desarrolla en 1308 m² y donde el cerramiento superior está constituido por cerchas "SHED" metálicas que salvan una luz de 11.35m.

Otra aplicación interesante la constituye los elementos prefabricados en cerámica armada como los que se utilizaron en la planta para Litafares Hnos. (Calles Pampas, Nicaragua y Cuareim) que fueron montados y luego tensados conformando un semi-arco post-tensado. Un sistema similar fue utilizado en el garage diseñado para la Sra. de Peluffo (Minas 2134). En este caso, se trata de una bóveda de cerámica armada que incluye en su parte superior una serie de lucernarios para la iluminación ya que se trata de un predio muy angosto y largo entre las calles Minas y Magallanes (con frente a ambas calles). Otros locales de grandes luces fueron solucionados por medio de cerchas de tipo más convencional, como en el caso de la fábrica para Fibrevegetal S.A. (Cno. Maldonado km 28), donde se dispone de una cercha metálica

U. 1.

combinada de perfiles doble T, planchuelas y tensores de hierro redondo. Este sistema se aplicó también en el techado del depósito de cueros de Liñares Hnos. (ubicado frente a la bahía entre las calles Vigo y Egipcio).

En el proyecto para la hilandería La Mundial, se recurrió a una solución estructural compuesta por costillas prefabricadas en hormigón armado de solo 10 cm. de espesor y de 7,5 m de largo. La solución de cubierta se realizó también en base a elementos prefabricados.

La incorporación de las diversas tecnologías aplicadas, se da en función de las necesidades estructurales planteadas por los proyectos, no existiendo voluntad alguna de exhibir esta tecnología expresamente. Este planteo queda particularmente evidenciado en el proyecto para la hilandería La Mundial (Gral. Hornos y Yugoslavia) del año 1949, donde los diversos esquicios muestran que la planta (o sea el esquema funcional) quedó definido desde el primer plano, en tanto que la solución de techado transitó por varios caminos hasta conformar el sistema definitivo de vigas prefabricadas. La fábrica La Mundial es del año 1949 y es probable que fuera la primera aplicación de un sistema prefabricado en hormigón armado de esta índole en nuestro país (7).

Es de destacar que en el conjunto de obras realizadas por la Intendencia, siendo Fernández Lapeyre Director de la Dirección de Placemiento Social de la Vivienda, se aplican en varias ocasiones soluciones estructurales no convencionales y vinculadas a las que ya vimos. Tal es el caso del Mercado Vecinal de La Teja cuya solución de cubierta está compuesta por tramos de bóvedas prefabricadas.

D. INSERCIÓN URBANA

Las obras de Fernández Lapeyre en Montevideo, en particular aquellas anteriores a 1965-70, expresan la preocupación de dotar a los edificios de un carácter netamente urbano; esto es incorporando a ellos elementos de diseño que tiendan ya sea a definir rasgos ya esbozados en el área objeto de la intervención, ya sea a caracterizar, acentuar o pasar puntos claves de la trama urbana.

En este análisis se distinguen dos escalas:

1. Obras de porte medio y pequeño de edificios para la renta (en general de 3 ó 4 plantas) que conforman el área vivienda, y donde el arquitecto expresa su voluntad de integrar estas construcciones al lugar donde se implanta. El edificio de la calle Fernández Crespo y Quito (ed. para el Sr. Chao Laurenti) es un buen ejemplo de ello ya que presenta en primer lugar los elementos tipo comunes a estas construcciones: edificación compacta, planta baja diferenciada y bloque superior de viviendas tratado en forma uniforme. Pero además, presenta elementos que le son particulares y relativos a su ubicación.

Así encontramos una fachada más cerrada y opaca hacia la calle Fernández Crespo (de características más dinámicas, con un gran flujo de circulación vehicular y peatonal generador de ruidos y contaminación) que se presenta como un plano solamente alterado por tres niveles de balcones y en cierto modo también por las ventanas esquinas. Por otra parte, la fachada sobre la calle Quito (de carácter más barrial, menos dinámica) es más transparente y más abierta a la calle y con un mayor juego volumétrico y de materiales. La esquina refuerza su imagen con la ochava retirada en planta baja y con las ventanas esquinas del bloque superior.

2. Obras de importancia tanto por sus dimensiones como por su ubicación. Aquí la referencia es a aquellas obras que se destacan ya que juegan un papel comprometido en relación con las distintas

escalas urbanas. El edificio Lincoln, por ejemplo, ubicado en la intersección de las Avdas. del Libertador y Uruguay, presenta elementos de diseño en perfecta concordancia con el carácter de la Avenida del Libertador pero también plantea en la esquina una resolución contundente: las profundas salientes de los balcones que nacen de la plataforma-terrazza del primer piso, el retro en el último nivel y el particular diseño del tanque de agua coronando el edificio, son los rasgos más significativos de la intención del arquitecto.

U. 1.

Visto desde la Avda. 18 de Julio, el edificio Lincoln se destaca nitidamente en el perfil de la Avda. del Libertador al presentar una definición netamente horizontal y estar inserto entre dos edificios de dominantes verticales como lo son el edificio de la ANCAP y el Banco de Seguros del Estado.

En el edificio construido en la esquina de las calles Parra del Riego, Baldomir y Br. Artigas, cada fachada cumple con un papel específico. Sobre el gran frente que da al Br. Artigas, se vuelcan los espacios de relación de los apartamentos, cuya vinculación con la calle se ve mediada por la incorporación de profundas terrazas enjardinadas (un segundo filtro se plantea luego con el arbolado de la vereda). Sobre la calle Parra del Riego, la fachada se escalona, recordándose para seguir la línea oblicua del predio, a su vez hacia esta calle de carácter más doméstico, se abren los dormitorios en una fachada relativamente más maciza. Paralelamente, este escalonamiento brinda además la posibilidad de una vista hacia Br. Artigas y un mejor aseo de las habitaciones cuyas aberturas se orientan así en dirección Norte. El volumen que conforma la esquina, objeto de un tratamiento especial, se interrumpe en el 2o. nivel, aligerando la masa presente en la fachada de la calle Baldomir sirviendo de elemento intermedio entre ésta y la fachada sobre el Br. Artigas, resolviendo con gran habilidad el dilema planteado entre la frontalidad de la fachada principal y su relación con las secundarias (8).

Aquí, la rotación alrededor del edificio permite una lectura gradual de las fachadas a través del tratamiento ya explicado y a través de aspectos más anecdóticos pero no menos efectivos como la reproducción del diseño de los balcones sobre Br. Artigas en el antepecho de la ventana inferior de la estrecha fachada de la esquina.

E. EJEMPLOS

1. edificio AGRACIADA (1943-1944)

Sobre la calle Caraballo, entre las avenidas Agraciada y Rondeau, se levanta el edificio construido por el Sr. Albino Zecchi como edificio para la renta. Este edificio se realizó en dos etapas, la segunda de ellas construida por la sucesión Zecchi, luego de su fallecimiento.

La primera etapa comprende 28 apartamentos de dos dormitorios cada uno, distribuidos en siete pisos altos a razón de cuatro apartamentos por piso. En el 8o. piso se ubica la vivienda del propietario que abarca el área de todo un nivel, equivalente a dos apartamentos comunes, conformando una vivienda de generosas dimensiones (a modo de ejemplo, el living-comedor es de 13,5 por 4 metros), pero a su vez con una extraña distribución de áreas de uso íntimo a los lados del espacio citado. La terminación exterior es un revoco simil piedra. Se observa asimismo, gran cuidado en los detalles, particularmente en la intersección de balcones con muros, en los reuñidos, en las ventanas esquinas, etc. El acceso está revestido en mármol "N" y se destaca un marco en perfitro verde sobre el fondo gris del mármol (9).

La segunda etapa comprende la realización de otro edificio que agrega en cada piso dos nuevos apartamentos de tres dormitorios cada uno. Sin embargo, el proyecto (la primera y la segunda etapa) parece haber sido pensado de una sola vez para luego ser construido en dos etapas como así lo muestra por ejemplo el apartamento sobre la esquina de Rondeau y Caraballo (primera etapa) que aparentemente no es más que parte de un apartamento mayor que se completa con la segunda etapa.

Es en el edificio Agraciada donde se definen muchos de los detalles que luego permanecen como constantes en las obras de Fernández Lapeyre. En particular, el diseño de los balcones que presentan un estrado en sus frentes y sobre todo el diseño de las barandas que completan los mismos. Estas, conformadas en base a tres grupos de tres líneas horizontales, se encuentran ya presentes en el edificio para renta para la Srta. María Salvo, de los arqts. Gori Salvo y Muracciole hacia 1940 (ref. Rev. Arquitectura SAU No. "T" del 12/1944 págs. 94-95 y fotos IHA No. 8475 y 8476), que se ubica en la intersección de las Avdas. Agraciada y Buschental.

U. 1.

El edificio Agraciada plantea además interesantes resoluciones formales: por ejemplo la esquina ochavada en toda su altura con las ventanas quebrando la uniformidad del plano; o, el acceso principal del edificio sobre la calle Caraballo que presenta un marco que cobra volumen y que se separa del plano de fachada (imagen que hace clara referencia al acceso del edificio Claré de Le Corbusier en Ginebra y que fuera retomada por el arq. Fresno Siri en el acceso al "Palacio de la Luz," casualmente ubicado muy próximo al edificio Agraciada). Es particularmente interesante el tratamiento de los balcones y la evolución que éste sufre en la segunda etapa. En la primera etapa, los balcones han sido tratados como una unidad, a través de un rehundido que en fachada enmarca la cadena vertical de salientes, haciendo evidente una doble lectura del diseño: la del elemento individual y la del conjunto (ver croquis); ya que cada balcón presenta su propio rehundido destacándose la unidad por sobre el conjunto.

2. edificios LINCOLN, VOGAR Y DANUBIO (1948-1956-1964)

El edificio Lincoln y su construcción en etapas. los edificios Lincoln, Vogar y Danubio.

Desde el proyecto inicial hasta su concreción, el edificio Lincoln sufrió un proceso de radical transformación, fruto de las variaciones en las condiciones económicas que determinaron a su vez cambios en la modalidad de inversión y en definitiva en la estructuración de los programas arquitectónicos.

El proyecto original data de 1948 y se planteaba como un conjunto de tres edificios de viviendas construidos para la renta y que abarcaba toda la cuadra sobre la Avda. del Libertador (ex. Agraciada) entre las calles Uruguay y Paysandú).

El proyecto Lincoln tenía clara definición urbana, ésta se expresaba en la voluntad por parte del arquitecto en afirmar el carácter monumental de la avenida a la cual se enfrentaba, resolviendo a su vez el problema planteado por la inserción de un edificio de viviendas situado entre dos edificios de carácter público como lo son el Banco de Seguros del Estado (1940) y el edificio de la ANCAP (1944-48) sin romper la continuidad formal de la avenida.

La solución original planteaba un gran basamento compuesto por una planta baja de gran altura y un entresijo destinado a locales comerciales para arrendar. En los trece pisos restantes, se disponían dos lujosos apartamentos por cada piso. Cada apartamento constaba de living-room (sic), comedor, vestíbulo, cocina con office, tres dormitorios, dos baños completos, dos dormitorios de servicio, lavabo y un baño de servicio, ocupando todo un área de 260 m² aproximadamente. En los últimos niveles, se disponían apartamentos menores con amplias terrazas a modo de "pent-houses".

Los tres edificios respondían a un diseño integral; se destacaban particularmente el remate del conjunto compuesto de apartamentos tipo "pent-houses" con terrazas apergoladas y la especial atención dedicada al diseño de los tanques de agua. Lamentablemente, de éste proyecto sólo se construyó una primera etapa sobre la esquina de Uruguay y Avda. del Libertador. Las siguientes etapas: el edificio Vogar (1956) y el edificio Danubio (1964) se construyeron 8 y 16 años más tarde, bajo concepciones tipológicas y estéticas diferentes.

ed. LINCOLN (1948)

Este edificio sigue los lineamientos del proyecto original. Se trata de una construcción realizada para la renta, con apartamentos de gran lujo. Esto se aprecia tanto en la conformación tipológica (cocina con office, dos dormitorios de servicio, etc.), en la generosidad de áreas (living-room de 40 m² y un área total de 260 m²) y sobre todo en la calidad de las terminaciones. La planta baja está revestida en granito rojo nacional; en hall de entrada presenta en paredes y techo mármol boticino y el pavimento es de granito rosado. En los apartamentos, los pisos son de parquet de roble florado de Eslovenia -Yugoslavia- y las mesadas de las cocinas son de mármol de Carrara. Se evidencia además, gran cuidado en la ejecución de los detalles. Volumetricamente, el edificio presenta una imagen potente, reforzada en la esquina a través

U. 1.

de los juegos de luces y sombras que provocan los balcones y las terrazas. Estos, limitados al sector de la esquina propiamente dicha, se ven enmarcados por dos sectores de definición plana que se ubican contra las medianeras sobre la calle Uruguay y la Avda. del Libertador.

El diseño de las terrazas apergoladas (no construidas) conforma un límite superior bien definido en tanto que el tanque de agua cilíndrico con un estrado horizontal en el remate del edificio, constituye el acento indicador de la esquina, al tiempo que acompaña el diseño basado predominantemente en la línea horizontal del resto del edificio.

El edificio VOGAR (1956).

Ocho años más tarde, se inicia la construcción del edificio Vogar, que constituye la segunda etapa del proyecto original. Aunque diferente en diseño, el Vogar se corresponde estilísticamente con el Lincoln.

Se ha perdido sin embargo la proporción de la planta baja comercial, que aparece como apergada entre la vereda y los pisos altos; el tratamiento de los balcones es un poco más esquemático y ya no presenta los frentes trabajados del Lincoln; también se ha perdido el diseño del remate del edificio (apergolado y tanque de agua). Sin embargo, como se ha dicho, el diseño del Vogar -en cuanto a fachada se refiere- acompaña al del Lincoln, apreciándose esto en algunos elementos de diseño como las barandas de los balcones y en cierta concordancia en los materiales de terminación (aunque se modificó el material en sí -se utilizó aquí una terminación de pastillas de grés- se entiende que hubo una búsqueda de colores para evitar un excesivo contraste con el edificio existente).

Sin embargo, es en el desarrollo tipológico donde se evidencia un cambio notorio. De la planta original que incluía dos apartamentos de 260 m² aprox., se pasó a una planta de seis apartamentos (dos dormitorios de 105 m² y cuatro de un dormitorio en 60 m²). Esto evidencia la intención de los inversionistas (el mismo grupo que financió la primera etapa) de acceder a otro tipo de mercado, más amplio que el capacitado económicamente para acceder al alojamiento de lujo. El Vogar fue iniciado en el año 1956 o sea aproximadamente cuando comienza a gestarse la crisis que siguió a la relativa prosperidad de los años de la guerra y la reconstrucción.

El edificio DANUBIO (1964).

El edificio Danubio ocupa el predio que correspondía a la 3a. etapa del proyecto original. Fue construido al igual que las otras etapas por la empresa de Alvaro Palenga. El planteamiento de este edificio es totalmente diferente al del Lincoln e incluso al del Vogar. Las limitaciones económicas parecen haber sido aquí determinantes. El diseño de las plantas está orientado a viviendas mínimas u oficinas. Los pisos altos comprenden cuatro apartamentos de un dormitorio desarrollados en 50 m² y siete apartamentos de un ambiente en 40 m², ambos poseen el sector de cocina integrada al espacio del comedor.

La ruptura con los otros edificios se plantea también por la diferencia en el material de terminación de las fachadas (revoque blanco en los pisos altos, grés en pastillas de color gris en planta baja).

La fachada, reflejo de la organización en planta, contiene planos lisos que siguen la línea de edificación, perforados por un ventaneo indiferenciado y sin ningún carácter expresivo.

Es la planta baja, que contiene el hall de acceso y locales comerciales, la que ha podido articularse y desarrollarse en forma más interesante que el resto del edificio. Es constante esta preocupación del arquitecto por tratar en forma especial el sector de acceso a los edificios, en este caso particular, sacándole partido a las posibilidades que brindan los desniveles sobre las calles de Paysandú y Libertador.

3- Obras en la Coronilla.

Hacia 1953, el Sr. A. Zecchi decide realizar el loteo de una propiedad en la costa Este del país, para así conformar lo que luego sería el balneario La Coronilla. En el loteo y trazo de caminos realizado por el agrimensur A. Raffo, colabora el arquitecto Fernández Lapeyre, pero su aporte más significativo será la realización de dos hoteles y de varias viviendas de verano en el citado balneario.

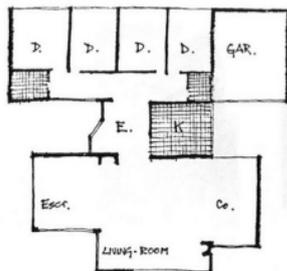
U. 1.

En 1950 se realiza el hotel "Costa del Mar", luego el residencial "Ribamare" y también el chalet del propio Zecchi, entre otros.

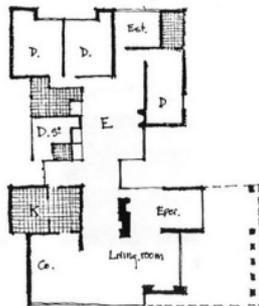
El hotel "Costa del Mar", consta de 12 habitaciones de 11 m² con baño incluido, más todos los servicios inherentes al funcionamiento del hotel (o sea comedor, cocina, recepción, etc.). A los efectos de localizar estos dos tipos bien diferenciados de funciones, se conforman dos volúmenes diferentes pero integrados en una unidad. El bloque de servicios se presenta como un volumen en "L" desarrollado en dos plantas y que posee una gran superficie vidriada frente al mar. A su vez, el bloque que contiene las habitaciones es un prisma alargado que forma en ángulo de 30° con el bloque de servicios (en el encuentro de ambos volúmenes o sea donde se produce el quiebre a 30°, se localiza el hall de acceso al hotel).

En cuanto a terminaciones, se logró una interesante combinación de materiales. Fue utilizada piedra y ladrillo. La estructura es mixta, de hormigón armado (pilares y vigas) y piedra (muros y pilares).

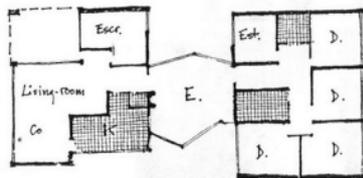
También en la Coronilla se ubica el chalet del Sr. Zecchi, diseñado por Fernández Lapeyrade. Se repite aquí el uso de la combinación de materiales (ladrillo y piedra) utilizada en el hotel "Costa del Mar". La construcción se desarrolla en una planta, presentando la fachada una marcada horizontalidad acentuada por la fuerte línea blanca del pretil en contraste con los tonos rojizos del ladrillo y de la piedra. Del punto de vista funcional, la vivienda Zecchi presenta un espacio "livingroom" sensiblemente separado o independizado del resto de la vivienda que incluye por su parte, a los dormitorios, cocina, baños y una sala de estar, y, en un sector aparte pero conformando un patio interior, el garage con lavadero y dormitorio de servicio.



1
Viviendas Schunk.



2
Viviendas Matteo
(calle Cooper).



3
Viviendas Matteo
(calle Mar del Plata).

Evolución de planta tipo H.



4



5

4 y 5
Edificio en la Av.
Agraciada y en la
calle Zapicán.



6



7

6 y 7
Edificio "Lincoln", Av
del Libertador. 1948.

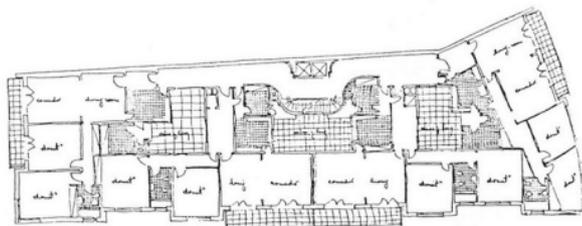


8

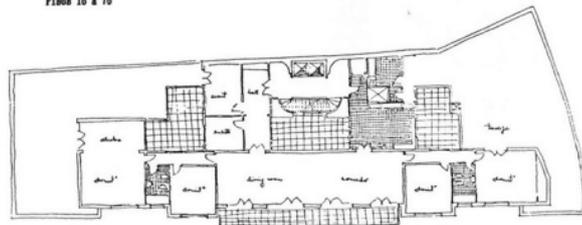


9

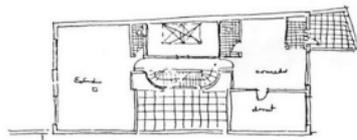
8 y 9
Edificio en Br. Artigas
esq. Parra del Riego.



Pisos 1o a 7o



Piso 8o



Piso 9o

10
Planta del edificio en Av. Agraciada.

10
Planta del edificio en Av. Agraciada.



11

11
Edificios "Lincoln", "Vogar" y "Danubio".



12



13

12 y 13
Edificios "Vogar" y
"Danubio".
1956 y 1964.

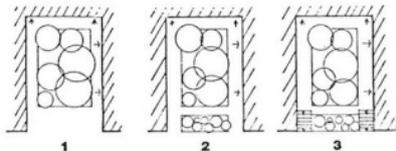


14

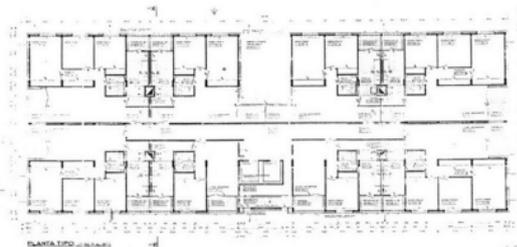


15

14 y 15
Casa Colectiva No 1
Esquina y patio central.



16
Síntesis de elementos que confieren carácter
comprimido al patio central: espacio-plaza
arbolado, cantero enjardinado y acceso en
deanivel por dos puntos.



17
Edificio de viviendas en el Barrio Sur. 1970.
Planta tipo.