

VITRUVIA

REVISTA DEL IHA / FADU / UDELAR
AÑO 05 / NÚMERO 04 / JULIO DE 2018

B

4

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



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

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

VITRUVIA

AÑO 5 - NÚMERO 4 - JULIO DE 2018
MONTEVIDEO - URUGUAY

© IHA - FADU - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2018, Montevideo, Uruguay

ISSN: 2301-170X

Depósito Legal: 365.462

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

CONSEJO EDITORIAL

Laura Alemán / Liliana Carmona / Martín Cobas /

Emilio Nisivoccia / Juan Salmentón

COMITÉ EVALUADOR

Fernando Aliata (UNLP, La Plata) / Horacio Caride (UBA, Buenos Aires) /

Alejandro Crispiani (UC, Santiago de Chile) / Graciela Favelukes (UBA, Buenos Aires) /

Ana Frega (UdelaR, Montevideo) / Marisa García (UdG, Girona) /

Laura Malosetti (UNSAM, Buenos Aires) / Andrés Mazzini (UdelaR, Montevideo) /

Catalina Mejía Moreno (UB, Brighton) / Gustavo Remedi (UdelaR, Montevideo)

CORRECCIÓN

Rosanna Peveroni

DISEÑO Y ARMADO

José de los Santos

Lucas Giono

Vitruvia está compuesta con tipografías uruguayas

Rambla © Martín Sommaruga y Quiroga © Fernando Díaz

Imágenes de portadillas:

Mario Payssé Reyes. Archivo IHA

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

IMPRESA

Mastergraf S.R.L.

Hnos. Gil 846, CP. 11.700, Montevideo, Uruguay



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Roberto Markarian

RECTOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA

DISEÑO Y URBANISMO

DECANO

Arq. Marcelo Danza

CONSEJO

ORDEN DOCENTE

Juan Carlos Apolo, María Mercedes Medina,

Francesco Comerci, Salvador Schelotto,

Fernando Rischewski

ORDEN ESTUDIANTES

Lucrecia Vespa, Matías Marrero, Sofía Ibareguren

ORDEN EGRESADOS

Néstor Pereira, Patricia Petit, Alfredo Moreira

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (IHA)

COMISIÓN DIRECTIVA

Martín Cobas, Andrés Mazzini, Jorge Nudelman

INTEGRANTES DEL IHA

PROFESORES TITULARES

Diego Capandeguy, Martín Cobas,

Jorge Nudelman, William Rey, Mariella Russi

PROFESORES AGREGADOS

Laura Alemán, Mónica Farkas, Andrés Mazzini,

Mary Méndez, Emilio Nisivoccia, Gabriela Quintana

PROFESORES ADJUNTOS

Carlos Baldoira, Walter Castelli, Laura Cesio,

Paula Durán, Mauricio García, Pedro Livni,

Santiago Medero, Alicia Torres

ASISTENTES

Mariana Alberti, Ana Apud, Sabina Arigón,

Magela Bielli, Gonzalo Bustillo, Martín Fernández,

Paula Gatti, Leonardo Gómez, Miriam Hojman,

Christian Kutscher, Jorge Sierra, Mauricio Sterla

AYUDANTES

Laura Alonso, Fabio Ayerra, Karla Brunasso,

Pablo Canén, Soledad Cebey, Trilce Clérico,

Daniela Fernández, Magdalena Fernández,

Ana Grasso, Carolina Gilardi, Cecilia Hernández,

Álvaro Márquez, Lucía Martinotti,

Miguel Migliónico, Nadia Ostraujov,

Magdalena Peña, Tatiana Rimbaud,

Elina Rodríguez, Marcelo Roux, Juan Salmentón,

Magdalena Sprechmann, Rogelio Texeira,

Mariana Ures, Alejandro Varela, Ángela Viglietti

PASANTES

Elena Petit, Leticia Sambucetti

ESTUDIANTES AUXILIARLES HONORARIOS

Mauricio Cerri, Rocío López, Inés Manfredi,

Juan Montans, María Noel Viana

SECRETARÍA

Lucía Saibene

CONTENIDOS

11

PRÓLOGO

MARTÍN COBAS

17



EL ESPACIO DEL ARTE

Políticas públicas, arquitectura y muralismo (1920–1970)

LAURA CESIO

49



NUEVA VISITA A LA EXPERIENCIA MANIERISTA

Anticlasicismo y modernización tecnológica
en la arquitectura uruguaya del siglo XIX

WILLIAM REY ASHFIELD

71



IDEAS Y FORMAS EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA NACIONAL

TATIANA RIMBAUD

89



MONUMENTALIDAD Y CONMEMORACIÓN

Espacio público y sujeto colectivo
en dictadura y democracia posautoritaria

MIRIAM HOJMAN

115

MODERNIDAD DE LA FELICIDAD TÉCNICA

USA en entreguerras y un poco después

ROBERTO FERNÁNDEZ

139

EXPRESIÓN Y MODERNIDAD

El concurso para el rascacielos de Salvo Hnos.
Montevideo, 1922

VIRGINIA BONICATTO

165

DOSSIER

201

UN DIAGRAMA EN FUNCIONAMIENTO

El Hospital de Clínicas de Carlos Surraco

SANTIAGO MEDERO y JORGE SIERRA

215

BUSCANDO EL ORIGEN: EL LINAJE COMO LEGITIMADOR

VIDLER, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*
Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

MARIELLA RUSSI PODESTÁ

PRÓLOGO

110.000 m². Esta es la superficie del Hospital de Clínicas de Montevideo, proyectado en 1928 e inaugurado en 1953, entonces uno de los edificios de mayor superficie del mundo. Su presencia en la ciudad es imponente y casi extravagante, así como lo es la del Palacio Salvo, otro proyecto montevidiano de los años 20 que, como es consabido, irritara a Le Corbusier en su brevísimo sojourn sudamericano.

Santiago Medero y Jorge Sierra contextualizan un inédito dossier documental que presenta la memoria descriptiva elaborada por Carlos Surraco para la segunda fase del concurso para el Hospital de Clínicas, mientras que Virginia Bonicatto, en una suerte de cuento a dos ciudades (Buenos Aires y Montevideo), analiza el concurso, de 1922, para el Palacio Salvo, un «fragmento cosmopolita» de la ciudad y, en la retórica neoyorquina de Rem Koolhaas que la autora sugiere, también un acto de «canibalismo arquitectónico». Si Bonicatto se detiene en cuestiones productivo-culturales y Medero y Sierra presentan la anatomía cruda y documental del proyecto arquitectónico —el hospital «panóptico», «maquínico» y «solar»—, William Rey Ashfield, a partir de una genealogía historiográfica del manierismo, se pregunta por el neomanierismo en el Uruguay del siglo XIX, desplazándose del hecho arquitectónico al debate estilístico y colocando prácticas como la de Thomas Havers o Luis Andreoni no como meros ejercicios ácronos o atópicos sino como expresiones singulares del problema de la recursividad histórica planteado, por ejemplo, en Eugenio D'Ors (en quien se detiene el ensayo), pero también en Henri Focillon, George Kubler o en

el barroco de Gilles Deleuze. La tesis que propone Rey Ashfield procura leer el modo ecléctico no como ejercicio eminentemente retrógrado sino como consustancial a la experiencia de vanguardia y modernidad. Me inclino a pensar, en este sentido, en el eclecticismo como un espacio de jouissance histórica. Y aquí se vuelve, de algún modo, a una revisión o «corrección» que podría incorporarse al linaje historiográfico que analiza Tatiana Rimbaud en su ensayo sobre Ideas y formas en la historiografía de la arquitectura nacional, de Aurelio Lucchini, un texto fundacional para la historiografía de la arquitectura uruguaya, una inflexión entre la tradición formalista de Juan Giuria y los trabajos más recientes de Leopoldo Artucio, Mariano Arana y Lorenzo Garabelli. Lucchini, sostiene Rimbaud, «dio forma al Instituto de Historia de la Arquitectura, impulsó su profesionalización y abogó por la rigurosidad en la investigación histórica de la arquitectura en Uruguay» mediante la implementación de su «método histórico-arquitectónico-crítico».

Casi inadvertidamente estamos en casa; otra vez. Es necesario para volver a salir: dos ensayos incluidos en esta Vitruvia exploran mundos urbanos y públicos. Laura Cesio indaga en la intersección entre arte y arquitectura en el espacio público con el muralismo uruguayo —también en sus vicisitudes domésticas— y en la visita de David Alfaro Siqueiros a Uruguay y los destinos del universo constructivo torresgarciano, recalando en un singular material fotográfico sobre la Exposición de pintura mural de 1957. Finalmente, Miriam Hojman explora el espacio público posdictadura para develar los esfuerzos de transformar los excesos patológicos de los años 70 en nuevos escenarios de vida pública metropolitana (la Plaza Primero de Mayo, el Monumento al Holocausto del Pueblo Judío y el Memorial de los Detenidos Desaparecidos), una oportunidad para anotar tres destacados proyectos contemporáneos. Los ensayos de Cesio y Hojman retoman la cuestión comunicacional de la arquitectura y su inexorable dimensión política, que a veces se «descubre» inocentemente en algunas líneas contemporáneas, como si arquitectura y política fueran un affaire novedoso.

Es en este punto, o desde este punto, en la intersección entre comunicación, política y políticas (más técnica), que podríamos ubicar el ensayo de Roberto Fernández, invitado de este núme-

ro de Vitruvia. A la retórica del self-made man Fernández le impone la importancia crucial del imaginario técnico y la construcción moderna de un mundo mecánico a la Giedion. En su análisis de *Popular Mechanics*, Fernández recuerda la tradición (también política) del Sigfried Giedion de *Mechanization Takes Command*, publicado por primera vez en 1948 —ya en su periplo transatlántico—, y un influyente análisis del impacto de la mecanización en la vida cotidiana. Entre los muchos epílogos posibles a este estudio están, por un lado, el ya adelantado por el propio Giedion en su “mecanización de la muerte”, exponiendo el desafío técnico planteado por la vida en el matadero —una innovación moderna heredada del abattoir francés— y, por otro, la popularización de lo mecánico y su domesticación. Los tecno-imaginarios o tecno-fantasías difundidas por *Popular Mechanics* muestran una incidencia en nuestro presente (exultante o miserable, según se quiera) probablemente mucho mayor que el imaginado por la siempre pretenciosa «elite» intelectual. El ser moderno y contemporáneo (exultante o miserable, según se quiera), entonces, no se construye (solamente) en los oscuros gabinetes de lectura sino también bajo el sol radiante y rampante de la ciudad y de lo doméstico. En todo caso, de una felicidad técnica aprendida.

Revisados los ensayos y el dossier documental, me detengo ahora en la reseña crítica que hace Mariella Russi Podestá de *Historias del presente inmediato* de Anthony Vidler, cuyo subtítulo en la edición española modifica absurdamente el original inglés *Inventing Architectural Modernism*, para incorporar una mínima (y algo antojadiza) apostilla. Vidler (1941, *Salisbury Plain*, Reino Unido) se formó en Cambridge como arquitecto, cruzó el Atlántico en 1965 y enseñó en Princeton, UCLA y Cooper Union; además fue profesor invitado en Brown, Cornell, Yale y otras universidades, así como colaborador permanente en la *Architectural Association* de Londres. En Princeton fundó uno de los primeros programas doctorales en arquitectura, en el que aún enseña. Y poco podría decirse de su labor como historiador y crítico sin mencionar su pasaje por la influyente *Oppositions*, publicada por el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) desde 1973 a 1984. Ignasi de Solá-Morales (recordado, entre tantas otras cosas, por acuñar el término *terrain-vague*) fue uno de sus más cercanos interlocutores y a quien está dedicado *Historias*

del Presente Inmediato. Pero tal vez esas páginas de prefacio y agradecimientos dan aún más pistas: Colin Rowe, Alan Colquhoun, Kenneth Frampton, Manfredo Tafuri, Carl Schorske, y, más recientemente, Kurt Forster, Reinhold Martin, Beatriz Colomina... Creo que aquí, como siempre, la página de agradecimientos y prefacio facilita y explica algunas de las reflexiones de la reseña.

Sin la retórica teológica del número tres pero invocando la cíclica del cinco, el cuatro de Vitruvia presenta y apostilla una serie de episodios arquitectónicos y paraarquitectónicos que van desde 1725 hasta 1985, desde Chicago hasta Montevideo, desde el manierismo hasta el arte público contemporáneo, desde la casa hasta el monumento y la panoplia universal. En todos subyace una constante inquisición crítica sobre el presente y, en todo caso (y como debe ser), una invocación futura de deseo (historiográfico, productivo o existencial). Como en *The Shape of Time*, de George Kubler, en donde el presente y sus objetos son parte de un tiempo distante y prolongado, los ensayos de Vitruvia invocan lo sincrónico en la genética maquinica del paso del tiempo. En buena medida la publicación de Vitruvia, en particular aquí de «Un diagrama en funcionamiento», hace visible también un proceso cada vez más intenso de adquisición por parte del Instituto de fondos documentales y acervos, públicos y personales, de figuras reconocidas y operadores silenciosos, de estéticas exuberantes o mínimas «correspondencias». Vitruvia se ha transformado en un necesario escaparate de estos materiales, y creemos que su presentación “cruda” contribuye a construir un sugerente escenario de trabajo.

Este cuatro de Vitruvia aparece en una coyuntura singular para la Facultad: la implementación de un nuevo Plan de Estudios, un nuevo Decanato y una cierta incertidumbre disciplinar (de la arquitectura, del diseño, del urbanismo) que dispone a cualquier plan de estudios o decano en un terreno inevitablemente complejo; también es, en todo caso, una alerta de cambio y, naturalmente, una invitación (al futuro).

MARTÍN COBAS

Director Ejecutivo

Instituto de Historia de la Arquitectura



artículos

EL ESPACIO DEL ARTE

Políticas públicas, arquitectura y muralismo (1920–1970)

LAURA CESIO

La integración arte-arquitectura que se produce en Uruguay entre 1940 y 1970 constituye una manifestación de extraordinaria importancia. Se revela como un período fermental, en el que el fenómeno trasciende las figuras singulares, como el caso de Joaquín Torres García, y se despliega con una amplitud inusitada en el país.

Dos factores actuaron como disparadores de la reflexión que aquí se propone. Por un lado, un relevamiento de murales en edificios destinados a liceos en el período comprendido entre 1940 y 1970.¹ El listado finalmente trascendió este tipo de ejemplos para incorporar todos los casos encontrados, independientemente del programa edilicio. Aunque incompleto y provisional, el universo estudiado contiene cerca de 200 obras, tanto públicas como privadas, de todo el país. Pone en evidencia la magnitud de lo realizado y adquiere un valor en sí mismo como documento para futuras investigaciones.² Por otro lado, el hallazgo de un archivo fotográfico que se encontraba hasta 2015 en el Servicio de Medios Audiovisuales y hoy pertenece al Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura. Dicho archivo está dividido en dos partes: una nacional, con más de 140 tomas en blanco y negro de murales, y una internacional, con menor cantidad de ejemplos.

Un artículo publicado en el primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, de diciembre de 1958,³ firmado por Jorge Galup, da cuenta del origen de estas fotografías. Se trata del material que conformó la *Exposición de pintura mural*⁴ organizada por la

1. La investigación se realizó en el marco de un curso de la Maestría en Historia, Arte y Patrimonio, con el objetivo de estudiar el espacio que el arte ocupó en los edificios educativos.

2. El trabajo completo está disponible en el Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU, UdeLaR.

3. Jorge Galup, «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 1 (diciembre 1958): 47–51.

4. Según consta en el referido artículo, la exposición se llevó a cabo entre el 23 de diciembre de 1957 y el 29 de marzo de 1958 y supuso el primer contacto del IEAP con los profesores, alumnos y público en general. Constaba de dos sectores: los ejemplos nacionales se exponían en el hall y los internacionales en la sala de profesores. Estos fueron obtenidos por contactos con las embajadas extranjeras en Uruguay o directamente con los artistas.

5. Galup, «Exposición de Pintura Mural», 50.

6. AA.VV. *Murales TTG* (Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio 2007). BMR Productos Culturales, *Montevideo afuera* (Montevideo, 2016). Daniela Tomeo, «Murales en el Uruguay: la re-construcción de un patrimonio invisible» [citado el 1 de junio de 2017]: disponible en www.fhuce.edu.uy/jornada/2011/.../GT%2033/Ponencia%20GT%2033%20Tomeo.pdf. E. Martínez, V. Santamarina, M. de Miguel, *Los procesos de regionalización del muralismo uruguayo como agente generador de turismo cultural sostenible* (Montevideo: Emerge, 2014. Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio, 2014). Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición; 2016). Miriam Hojman, *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Montevideo: CSIC. Farq - UdelaR, 2007). Miriam Hojman, *Fronteras desdibujadas: arte + arquitectura en Salto* [citado el 3 de junio de 2017]: disponible en <http://fronterasdesdibujadasartearq.blogspot.com.uy/>

Sección Artes Plásticas del Instituto de Estética y Artes Aplicadas (IEAP), en colaboración con la Comisión de Cultura de la Facultad.

Tanto la muestra en sí misma como el artículo aparecido en la revista dan cuenta de que sus autores eran conscientes de una experiencia de calidad, de un fenómeno particular que se estaba produciendo contemporáneamente y que debía ser considerado, mirado por el ojo experto. Aunque se señala que se estaba lejos de los resultados de otros períodos históricos, la concepción que se tenía de la integración entre arquitectura y artes plásticas queda claramente expresada al plantear: «¿Sería posible imaginar al “Partenón-arquitectura” separado del “Partenón-escultura”? ¿Se mantendría el interés del punto de vista arquitectónico de un “San Vitale en Rávena” sin sus revestimientos de mosaicos?»⁵

Si bien el tema del muralismo en Uruguay ha sido tratado por diversos autores nacionales,⁶ aquí se pretende reflexionar en torno a las posibles relaciones entre políticas públicas, arte, arquitectura y enseñanza, y al marco legal que las pone en evidencia. Esta ampliación de la mirada con la incorporación de aspectos extradisciplinares permite, a su vez, analizar la acción de los artistas consolidando el campo disciplinar y gremial, el rol de los arquitectos y la Facultad de Arquitectura, y las múltiples redes y relaciones que estos campos establecieron entre sí.

Dado el carácter, la intención y la extensión del artículo, los aspectos estilísticos, las tendencias, las técnicas y los contenidos de los murales aparecen solamente de forma colateral. Se propone hacer foco en el fenómeno de la pintura mural en Uruguay, que se entiende multifactorial, partiendo de la hipótesis de que se produjo un escenario en el que ciertas políticas públicas, como fruto del reclamo de los artistas nacionales y del vínculo entre artistas y arquitectos en el marco de la consolidación de la arquitectura moderna, propiciaron un desarrollo cualitativa y cuantitativamente importante.

Arte para todos

«Cuando nos referimos al arte como elemento integrador estamos considerando el arte ocupando un lugar en la vida, el arte como necesidad social, el arte como resultado de una vida mejor.

En el caso concreto de la pintura mural, escultura, esculto-pintura, etcétera, entiendo que debemos exigir que tenga un mayor contenido humano, que trascienda los contenidos de la expresión plástico-pictórica para llegar a ser expresión de sentimientos comunes a los hombres.

Compartiendo el decir del Mtro. Miguel Ángel Pareja... que la pintura fuera organizada por los grandes ritmos de la arquitectura, que mantienen la rigidez y la frontalidad del muro, que incorporan en la arquitectura el color que no pueden proporcionarle sólo los materiales de construcción, que influyen en la significación del ambiente para servir a su destino humano, que crean sensaciones nuevas de espacio tanto en su dimensión como en su contenido.

El muro tiene su lenguaje, que ese lenguaje sea propio de la materia mural.

La utilización de las superficies murales como soporte de la pintura es el nexo primario de unión entre la arquitectura y la pintura.

Desde la pintura rupestre hasta el muralismo contemporáneo las imágenes que todos tenemos por arquetípicas de una civilización casi siempre las encontramos en una manifestación mural.

La potencia de su mensaje irresistible perdura y se convierte en referente de un espacio y de un tiempo.

Toda arquitectura cuando está segura de sí misma, cuando está en plenitud, deviene policroma.

La pintura mural se crea para un espacio determinado y concreto, se ejecuta "in situ", teniendo en cuenta las condiciones de luz, los ángulos de visión, la proporción, la lejanía. La emoción que sentimos delante de la obra es la misma que sentirá el espectador.

Es como la ópera de las artes plásticas, interdisciplinario y que va más allá de un formato lineal. El marco con frecuencia es complejo, tridimensional, arquitectónico».

César Rodríguez Musmano⁷

La pintura mural tiene un estrecho y directo vínculo con la arquitectura, tal como expresó el arquitecto Rodríguez Musmano. Su pertenencia al espacio arquitectónico, en particular

7. Texto inédito de César Rodríguez Musmano proporcionado por la familia.

cuando este es de dominio público, la convierte en un poderoso medio de transmisión sociocultural, vehículo del pensamiento de su momento. Desde la prehistoria el hombre usó los muros como soportes de comunicación visual y de expresión artística, y estos han tenido distintos momentos de apogeo a lo largo de la historia.

El resurgimiento del muralismo en América Latina en el siglo XX es deudario de la Revolución Mexicana. La idea de socializar el arte mediante obras que trataran la realidad mexicana y sus luchas, rechazando la pintura tradicional de caballete por asociarse al viejo orden, encontró en los murales un aliado.

Una de las primeras experiencias fue llevada adelante por José Vasconcelos, quien en 1922, en su carácter de secretario de Educación Pública, impulsó a un grupo de jóvenes artistas integrados a la revolución a que mostraran el «nuevo México» en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros, pintaron, con un carácter indigenista basado en sus propias tradiciones culturales, un arte nuevo, público, monumental y «popular».

[...] repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertida en las ciudades. Proclamamos que los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte una finalidad de belleza para todos, de educación y combate.⁸

El buscado distanciamiento de la pintura tradicional, expresado en estas palabras del Manifiesto del Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México en 1923, encontró en la arquitectura, y en particular en los edificios educativos, un vehículo idóneo para impulsar la idea de un arte para todos. En un contexto en el que noventa por ciento de la población era analfabeta, Vasconcelos y los pintores mexicanos

8. Silvia Listur, «Murales TTG», en *Murales TTG* (Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio 2007), 21.



FIGURA 1. JONIO MONTIEL: MURAL AL FRESCO EN ESCUELA FRANCIA, 1950. ECHEVARRÍA 588, MONTEVIDEO.

entendieron que la pintura mural era un medio sencillo para educar. Entre 1922 y 1950 se produjo una eclosión del mural en México, que reverberó en el mundo entero de la mano de estos destacados artistas.

No existía en el Uruguay de comienzos del siglo XX una cultura consolidada al respecto. Se registran muy pocos ejemplos, o no se han podido detectar, y en general respondían a iniciativas particulares y escenarios muy singulares. Tal es el caso de la casa de Carlos Vaz Ferreira, construida en 1918. Su diseño interior incluye pinturas en paredes y cielorrasos, realizadas integralmente por Milo Beretta. Su concepción se vinculaba con las pautas estéticas y los conceptos de diseño sostenidos entonces por Pedro Figari. De la misma manera, otros ejemplos contemporáneos pertenecientes al espacio doméstico quedaron reducidos al disfrute de los particulares, sin alcanzar una dimensión social de otras características.

Es a partir de la década de 1920, en coincidencia con la búsqueda de una identidad nacional en todas las dimensiones de la sociedad y la cultura, que comienzan a registrarse experiencias

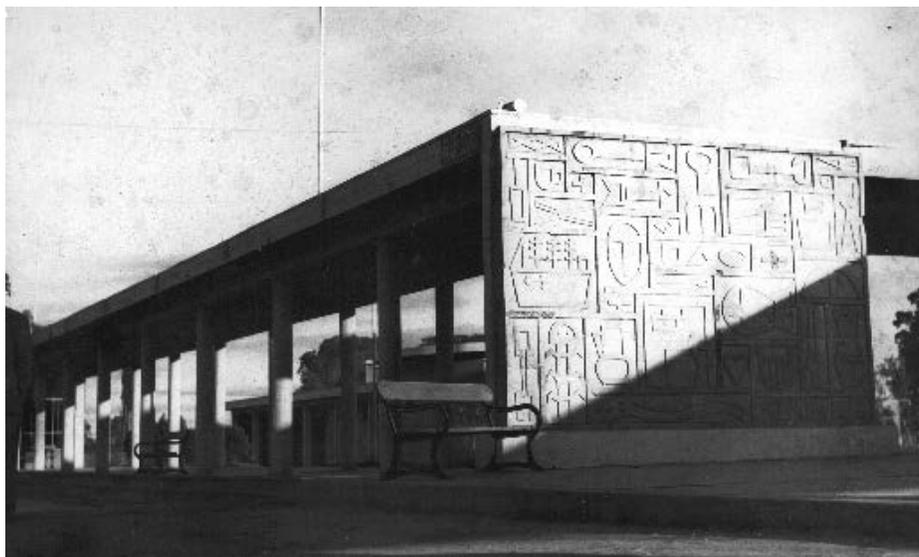


FIGURA 2. JONIO MONTIEL: MURAL EN CENTRO DE BARRIO N° 1 Y ESCUELA N° 145, 1953. AV. PABLO RÍOS Y AMÉRICO CAORSI, TACUAREMBO. ARQUITECTO WALTER DOMINGO.

de pinturas murales vinculadas a espacios de carácter público. La voluntad era la de acercar el arte a la sociedad, a la vez que generar un sistema de valores propios que diera sentido a la construcción del ser nacional.

9. En particular, Martínez, Santamarina y De Miguel Molina, en *Los procesos de regionalización del muralismo uruguayo como agente generador de turismo cultural sostenible*, señalan dos etapas en el período en estudio. La primera abarca las décadas de 1930 y 1940, y la segunda desde 1950 hasta la dictadura militar.

Algunos autores⁹ han señalado básicamente tres momentos claves de la pintura mural y el vínculo entre artes plásticas y arquitectura en Uruguay. El relevamiento realizado y su contrastación con los acontecimientos que le sirven de contexto permiten visualizar algunas variantes respecto de estas periodizaciones si se amplía el arco temporal 1940-1970. En este sentido, una revisión de la década de 1920 habilita a detectar algunas continuidades, así como fenómenos emergentes que se consolidaron con posterioridad, lo que contribuye a una mejor comprensión del fenómeno estudiado.

Un tímido comienzo

1920-1932

«¿Podrían ser las obras públicas de carácter documental y artístico la ocasión de que un Arte Nacional se manifieste? Sería también la ocasión de afirmar un derecho. Si en otras épocas, la munificencia de los príncipes o el tesoro de comunidades eclesiásticas o fundaciones piadosas o ricos municipios encomendaban a artistas extraños la ejecución de importantes obras, tal proceder, que no era de uso constante en Europa, ya no está de acuerdo con el principio orgánico de los intereses públicos, orales o materiales, no debe ser vinculada a fueros personales de soberanía. Bastará, por ahora, colocar el Arte en el mismo plano de consideración que a los otros órdenes productivos del país. Nunca un Estado hace concesiones industriales a firmas extranjeras, sin la reserva esencial de un rescate a plazo fijo. Debe también rescatar su acción espiritual. ¿Cómo? De análoga manera que protege a sus industrias recién nacidas, evitando, con tarifas, el efecto aniquilador de la concurrencia externa. La norma equivalente consistiría en ceder a los artistas nacionales la ejecución de las obras públicas respectivas de que se hubiere menester. Pasemos también que los productos de nuestro arte puedan ser alguna vez inferiores a los de Europa, fiados en que una actividad continua y la crítica resultante, siempre más viva y eficaz cuando recae sobre lo propio, los mejoraría progresivamente hasta poder parangonarse con los de las naciones más ilustres y conseguir que fuesen la expresión de una personalidad definida».¹⁰

La expresión del literato y crítico Eduardo Dieste en 1924 pone de manifiesto el ambiente político y cultural del Uruguay de esa década. El clima de democracia consolidada y la estatización de la industria debían ser acompañados de un proceso de nacionalización de la cultura que acompasara el modelo batllista y respondiera a los recursos propios, humanos y materiales.

La inauguración del Palacio Legislativo, pensado para que oficiara en el imaginario nacional como un auténtico Partenón,¹¹ constituyó una ocasión para conceder a los artistas nacionales la oportunidad reclamada por Dieste. Como señala Gabriel Peluffo,

La construcción del Palacio Legislativo y la sucesiva implantación de los servicios públicos estatizados entre 1915 y 1932 (Correos, Telégrafo, Teléfono, Servicios Marítimos, Ancap, etcétera) propició la intervención de los pintores, ya sea a través de la obra mural

10. Eduardo Dieste, «Crítica de arte (Eduardo Dieste)», *Boletín de Teseo*, nº 6 (mayo 1924), citado en Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición), 98.

11. Gerardo Caetano y José Rila, *Historia contemporánea del Uruguay de la colonia al siglo XXI* (Montevideo: Fin de Siglo, 2008).



FIGURA 3. GUILLERMO RODRÍGUEZ: ÓLEO EN LA DIRECCIÓN GENERAL DE CORREOS, 1929-1930. MISIONES ESQUINA BUENOS AIRES, MONTEVIDEO. ARQUITECTO HÉCTOR ACQUARONE.

directa, o de la realización de grandes telas destinadas a imponerse en los espacios más característicos.¹²

Manuel Rosé, Fernando Laroche y Pedro Blanes Viale en el Palacio Legislativo, y Guillermo Rodríguez en el edificio del Correo, entre otros artistas, fueron convocados a embellecer las obras públicas. Dentro de temas de tipo histórico se enmarcaron en ciertos convencionalismos expresivos acordes a la arquitectura que los cobijaba. Sin embargo, Laroche y Blanes Viale mostraron algunas libertades que ya habían exhibido en otros géneros, separándose de un academicismo más ortodoxo.

Estas concreciones pueden ser consideradas un primer y tímido impulso a la incorporación del arte nacional a la arquitectura pública, así como el reconocimiento del valor de la función social del arte. Es el momento de reclamo de un arte nacional y de un lugar para los artistas uruguayos. Es también el momento de construcción de la infraestructura edilicia pública más importante en la historia del país, realizada en su gran mayoría por concurso público. Es, por lo tanto, también una oportunidad de consolidación de los arquitectos nacionales que, a partir de la for-

¹² Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 1, 87.



FIGURA 4. PEDRO BLANES VIALE: ÓLEO EN EL PALACIO LEGISLATIVO, 1925. AV. DE LAS LEYES S/N. MONTEVIDEO. ARQUITECTOS VÍCTOR MEANO, JACOBO VÁZQUEZ VARELA, GAETANO MORETTI.

mación de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay en 1914 y de la Facultad de Arquitectura en 1915, peleaban por nacionalizar su profesión y afirmar su rol técnico y artístico específico frente a sus «hermanos» los ingenieros.

El lenguaje del muro 1933-1943

En la década de 1930 se produjo una serie de hechos que marcaron cambios en el escenario artístico nacional. La visita a Uruguay de Siqueiros, el regreso de Torres García y la búsqueda de consolidación profesional, disciplinar y gremial de los artistas, es decir, la generación de una conciencia de sí mismos (retrasados respecto de los arquitectos en este proceso), fueron claves en el desarrollo del muralismo. Por otra parte, el golpe de Estado de Gabriel Terra en 1933 marcó un quiebre en la situación político-

institucional del país y, por ende, en la relación entre el poder político y el mundo intelectual y cultural.

A comienzos de 1933 Guillermo Laborde expresaba que «con la presencia en Montevideo del gran pintor mejicano David Alfaro Siqueiros, la escuela iniciaría sus clases con una muestra de tan alto exponente del arte hispano americano».¹³ El Círculo de Bellas Artes, por entonces única institución en el medio dedicada exclusivamente a la enseñanza de las artes plásticas, acogió al pintor mexicano dando muestras de una apertura hacia las nuevas experiencias que se estaban desarrollando en el continente. El 11, el 15 y el 17 de febrero de 1933 Siqueiros dio una serie de conferencias en el salón principal del Círculo. Expuso

ante numeroso público de artistas, aficionados y alumnos sobre los temas anunciados oportunamente por medio de la prensa diaria, temas relacionados con el renacimiento artístico de su país y la pintura mural en su nueva expresión determinada por la arquitectura del cemento armado. Menciona a este respecto el Sr. Presidente los frescos de vastas proporciones que el pintor Siqueiros realizó en Norte América en colaboración de varios artistas de las más diversas idiosincrasias y tendencias, sin que, por ello, se resintiera la unidad de los mismos, como resulta de las fotografías que el pintor ha dado a conocer. Hace resaltar el Sr. Presidente que aquí el pintor Siqueiros se propone llevar a cabo algunas pinturas murales, a cuyos efectos se han iniciado gestiones que, de tener éxito, proporcionarían a nuestros artistas y estudiantes, en estrecha colaboración con el maestro, la preciosa oportunidad de aprender de éste y poner en práctica la original técnica que la pintura al fresco sobre cemento armado le ha sugerido.¹⁴

De las palabras del presidente del Círculo de Bellas Artes, Domingo A. Bazzurro, se desprende que el pasaje de Siqueiros por Uruguay —es probable que su viaje se debiera a que tenía una aventura con la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum— plantea por lo menos dos aspectos sustanciales. Por un lado, el conocimiento por parte de los artistas uruguayos de la pintura mural que se estaba haciendo en el norte del continente. Por otro lado —y no menos importante—, la estrecha relación asignada entre la nueva

13. Actas del Círculo de Bellas Artes, 20 de febrero de 1933. Archivo Círculo de Bellas Artes de Montevideo.

14. Actas del Círculo de Bellas Artes, 30 de marzo de 1933. Archivo Círculo de Bellas Artes de Montevideo.

pintura mural y la arquitectura de cemento armado, es decir, la arquitectura moderna.

Desde el punto de vista gremial, la estada del artista en Montevideo tuvo una importancia fundamental por el impulso que dio a la conformación de la agrupación de artistas denominada Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay. Esta funcionó hasta 1936, cuando se disolvió y dio lugar a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), con una apertura cultural y política más amplia que su predecesora.

El pintor mexicano presentó un proyecto para cubrir el exterior del Estadio Centenario con murales que realizaría en conjunto con artistas uruguayos. La temática sería deportiva, pero según consignan Martínez, Santamaría y De Miguel, el objetivo principal era mostrar las ideas de la revolución. El presidente de facto se interpuso y finalmente la obra no se llevó a cabo.

Siqueiros dedicó gran parte de su energía a difundir sus ideas políticas en los días que pasó en Montevideo. Según Peluffo,¹⁵ su llegada impactó fundamentalmente a nivel político, a la vez que propició la apertura a otros lenguajes en el arte. El realismo social se manifestó de distintas maneras en la plástica nacional a partir de la visita de Siqueiros. Las posturas más ilustrativas de ideas políticas; las visiones personales acerca del paisaje social expresadas en un arte figurativo que recogía aportes estéticos locales, latinoamericanos, norteamericanos y europeos; o aquellas que exploraron los aspectos idiosincráticos y antropológicos del hombre de campo o del urbano marginal, considerados portadores de una nueva moral, son algunas de las expresiones que comenzaron a revelarse.

Un ejemplo de esta última manifestación puede encontrarse en Felipe Seade, quien a los 12 años empezó a trabajar como ayudante del muralista Enrique Albertazzi y del pintor Guillermo Rodríguez, realizador del mural del edificio del Correo en Montevideo. Rodríguez lo estimuló para que tomara cursos de pintura en la escuela del Círculo de Bellas Artes; es probable que Seade haya asistido a las charlas de Siqueiros.

Su vida artística estuvo directamente vinculada a su pensamiento político. Su horizonte era pintar murales para el pueblo, y en sus trabajos representaba personajes propios del medio local, no en forma tradicional, sino con la visión del realismo social que

15. Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, 51-52.

denota la influencia de la pintura mexicana, particularmente la de Rivera.

Seade pudo concretar solamente dos murales, aunque dejó muchos bocetos. Como profesor de dibujo en 1936 hizo en el liceo de Colonia el mural *Alegoría al trabajo* y en 1939 *La marcha del pueblo a la Piedra Alta* en el salón de actos del liceo de Florida. Los espacios de enseñanza comenzaban a ser partícipes de la cultura nacional; de esa manera el arte llegaba a las masas.

El realismo social tenía un claro compromiso ideológico, por lo que la eficacia de su mensaje era clave y el muro arquitectónico se presentaba como un notable aliado para conseguirlo. Subyace a esta forma de expresión artística la resistencia a contextos políticos, legales y sociales opresivos de la condición humana. El Uruguay de la dictadura de Terra, en el que se vivía una fuerte tensión política, con un régimen que estableció estrechos vínculos con Benito Mussolini, Adolf Hitler y la falange española, era un escenario propicio para el desarrollo de un arte contestatario de este tipo.

Un incremento de las instituciones y cierta profesionalización del arte nacional que continuaba reclamando su lugar se manifestaron a partir de mediados de la década de 1930. En 1936, el mismo año en que se conformó AIAPE, se fundó la Comisión Nacional de Bellas Artes.

En 1939 los artistas nacionales agrupados en AIAPE plantearon, como parte de una plataforma de aspiraciones, la designación de artistas nacionales para realizar el decorado de escuelas y liceos.¹⁶ Este reclamo fue recogido en la Ley 10.098, del 15 de diciembre de 1941, que en su artículo 8° establecía: «En la construcción de locales escolares podrá invertirse hasta el cinco por ciento (5%) en decoración artística, que será confiada a pintores y escultores nacionales».¹⁷ Para ese entonces el presidente de Uruguay era el arquitecto Alfredo Baldomir, que había sido electo por la ciudadanía.

El 17 de agosto de 1944 la Ley 10.511, también de construcción de escuelas, estableció que en las obras a realizarse de acuerdo con esta ley «deberá aplicarse lo dispuesto en el artículo 8° de la ley número 10.098».¹⁸ El «deberá» que sustituye al «podrá» pone de manifiesto, por un lado, el apoyo del poder político al arte nacional y, por otro, la idea de la importancia de la

16. Revista AIAPE, año III, n° 27 (julio 1939), citado en Daniela Tomeo, *Murales en el Uruguay: la re-construcción de un patrimonio invisible* [citado el 1 de junio de 2017]: disponible en www.fhuce.edu.uy/jornada/2011/.../GT%2033/Ponencia%20GT%2033%20Tomeo.pdf

17. Ley 10.098 [citado el 10 de junio de 2017]: disponible en https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=10098&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext

18. Ley 10.511 [citado el 10 de junio de 2017]: disponible en https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/leyes?Ly_Nro=10511&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmin%5D%5Bdate%5D=&Ly_fechaDePromulgacion%5Bmax%5D%5Bdate%5D=&Ltemas=&tipoBusqueda=T&Searchtext

función social que el arte podía cumplir mediante su presencia en centros educativos. Esta ley se aprobó durante la presidencia de Juan José de Amézaga, un gran impulsor de las obras públicas del Estado, en particular de edificios para centros de enseñanza. Su primer Plan Quinquenal de Obras¹⁹ destinó un porcentaje importante a la construcción de más de 20 liceos en todo el país y a la finalización de los edificios de las facultades de Arquitectura e Ingeniería.

Mientras tanto, en 1934 había llegado Torres García a Uruguay y había sido recibido por el dictador Terra. Según consigna Cecilia de Torres,²⁰ venía a plasmar en la piedra y en el muro lo que ya había realizado en la tela. Esto revela el propósito de efectuar un cambio radical —pasar de la pintura de caballete a la pintura mural—, aunque el artista ya había hecho una serie importante de murales en Europa.

Varias instituciones le brindaron su apoyo, en particular la Facultad de Arquitectura, en la que dictó cursos en 1934, 1935 y 1936 y se hizo cargo de la cátedra de Estética.²¹ Su vínculo personal con algunos arquitectos y probablemente la acogida que le brindó la casa de estudios generaron entusiasmo en un grupo de profesionales que aceptaron y promovieron los puntos de vista del maestro, en particular la presencia del arte constructivo en la arquitectura. Entre ellos se destacan Carlos Surraco, Sara Morialdo, Ernesto Leborgne, Ramón Menchaca, Mario Payssé y Rafael Lorente. «La casa particular, el despacho, el hall, la escuela... la edificación moderna ¿por qué no se complementan con pinturas y esculturas también modernas?». ²²

La idea de desarrollar el arte en ámbitos que se integraran al hábitat humano, saliendo de sus espacios tradicionales y vinculándose a la arquitectura, fue expresada reiteradamente por Torres. El paralelismo entre arquitectura moderna y pintura y escultura moderna no es casual. Esta confluencia, complementación e influencias mutuas fueron inteligentemente observadas por el pintor al expresar:

Si la arquitectura hoy es otra cosa de la que fue y emplea otros materiales; si ordena sus estructuras, siempre desde el punto de vista realista-práctico-científico [...], su decoración, en función de todo esto, desde el punto de vista del ritmo proporcional y

19. Ley 10.589, de diciembre de 1944 [citado el 10 de junio de 2017]: disponible en <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp2660746.htm>

20. Cecilia de Torres, «Murales constructivos uruguayos. El arte para todos», en *Murales TTG* (Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio 2007), 29.

21. Listur, *Murales TTG*, 20.

22. Joaquín Torres García, citado por Miriam Hojman, *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Montevideo: CSIC - Farq - UdelAR), 23.



FIGURA 5. DEMETRIO URRUCHÚA: MURAL AL FRESCO EN EL INSTITUTO DE PROFESORES ARTIGAS, 1939-1942. AV. DEL LIBERTADOR Y NICARAGUA, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS OCTAVIO DE LOS CAMPOS, MILTON PUENTE E HIPÓLITO TOURNIER.

desde el punto de vista de la calidad de los materiales, de la destinación de los locales y de su luz, de su simplicidad, de su sintetismo, podríamos decir ¿no ha de corresponderle? Hay, en esa arquitectura, otro espíritu, y la pintura ha de solidarizarse con él [...]»²³

Se pueden señalar algunos ejemplos tempranos de la integración entre el constructivismo torresgarciano y la arquitectura moderna. La casa de Leborgne en Montevideo, de 1940, cuyo jardín se constituyó durante los años siguientes en un verdadero centro de experimentación plástica, es probablemente el resultado del estrecho vínculo con todo el grupo y de la influencia que Torres García ejerció sobre el arquitecto. El liceo 1 de San Carlos, de 1941, proyectado por el arquitecto Gustavo Méndez Schiaffino, es otro de los ejemplos pioneros de integración del universalismo constructivo en un centro educativo público. Aunque se presume que el mural de José Alberto Saint Romain en el hall de acceso es un poco posterior, es clara la intención del arquitecto de incorporar una obra artística en ese espacio arquitectónico. El *Monumento cósmico*, realizado entre 1937 y 1938, es la primera concreción mural de Torres García en Montevideo.

23. Joaquín Torres García, citado en Gabriel Peluffo Linari, *Historia de la pintura uruguaya, Tomo 2. Representaciones de la modernidad (1930-1960)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, 3ª edición), 78.

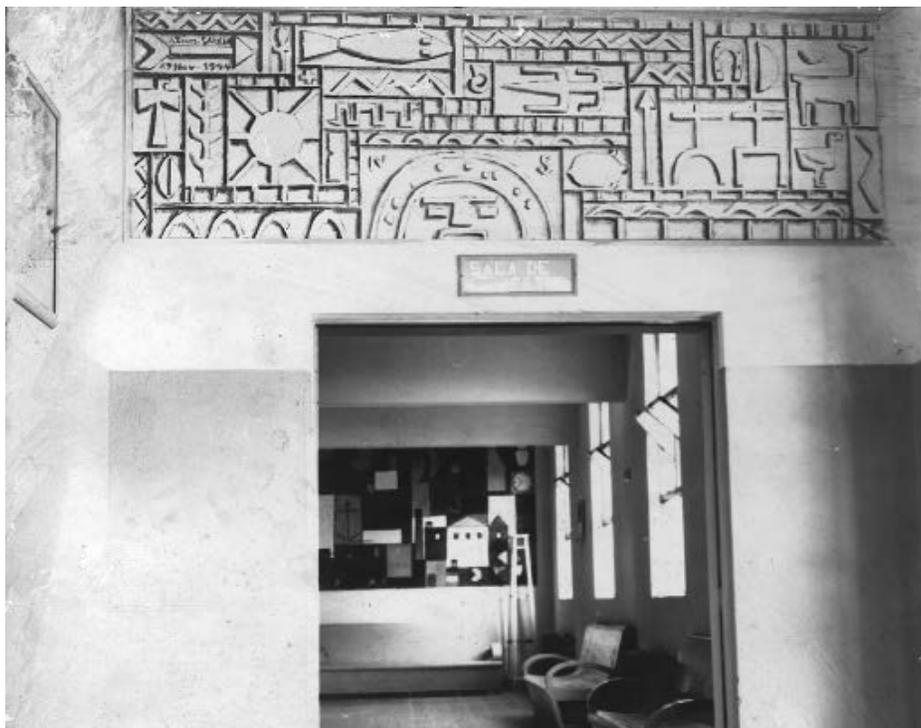


FIGURA 6. TALLER TORRES GARCÍA: MURAL AL FRESCO EN EL HOSPITAL SAINT BOIS, 1944. CNO. FAUQUET 6358, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS CARLOS SURRACO Y SARA MORIALDO.

Si bien Siqueiros encarnó la vertiente del realismo social y Torres García la del universalismo constructivo, ambos planteaban en el escenario de las artes plásticas del Montevideo de la década de 1930 algunos aspectos comunes. Por un lado y como afirma Peluffo, representaban propuestas estéticas emergentes y renovadoras. Por otro lado, ambos manifestaron la importancia de la pintura mural en su nueva expresión, determinada por una nueva arquitectura.

El ambiente que encontraron en la arquitectura local era abierto, de cambios. Entre 1930 y 1940 Uruguay asistía a un proceso de consolidación de la arquitectura moderna. En 1941 Torres García dio una serie de conferencias sobre decoración mural en la Facultad de Arquitectura. La formación de un campo afecta el desarrollo en el otro, y en la década que comenzaba, en ambos se estaban produciendo grandes innovaciones.

En ese contexto, la integración entre arte y arquitectura tendrá un desarrollo singular. Ya estaban planteadas algunas políticas públicas al respecto, así como el marco legal que les daba consistencia. Se empezaron a conformar algunas redes entre artistas y arquitectos, en las que la Facultad de Arquitectura jugaba un rol de enlace entre ambos mundos.

Inflexión

1944-1949

1944 fue un año clave. Torres García explicitó su propuesta de integración del arte a la arquitectura moderna en el documento «Una decoración mural en la moderna estética muralista».²⁴ Hubo siete exposiciones del Taller Torres García. El maestro recibió el Gran Premio del Salón Nacional y pintó frescos en el sanatorio del Sindicato Médico del Uruguay. La Escuela del Sur hizo los murales del Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois.

El Saint Bois constituyó la gran oportunidad para la simbiosis del arte constructivo y la arquitectura moderna, pero esta intervención no estuvo exenta de polémicas. Algunos de los tópicos de la discusión fueron: las críticas a los propios murales; la pertinencia de sus formas y colores para un hospital; el *modus operandi* del maestro, cuestionado por la imposición de un estilo dominante que impedía la libertad individual de sus alumnos, como señala Cecilia de Torres.²⁵

También se generó una fuerte discusión en relación con la participación de los pintores torresgarcianos, con obras figurativas, en el VIII Salón Nacional. Diferenciando la pintura de caballete de la mural, el propio Torres defendió la postura enmarcando el muralismo en el constructivismo y liberando al cuadro de esas obligaciones. Esta defensa evidenciaba algunas contradicciones, que no eran excluyentes de Torres García, sino de todo el escenario artístico uruguayo. No obstante, el contexto ya no sería el mismo. La intervención del Saint Bois marcó un punto de inflexión incuestionable, aunque el corolario demoraría algunos años en hacerse ostensible.

En 1946 Torres García publicó un breve artículo en el número 14 de *Removedor*²⁶ sobre una exposición itinerante de bocetos

24. Joaquín Torres García, *La decoración mural del pabellón Martirené de la colonia Saint Bois. Pinturas murales del pabellón hospital J.J. Martirené de la colonia Saint Bois* (Montevideo: Gráficas del Sur, 1944). Anexo. Citado por Listur, *Murales* TIG, 19.

25. Torres, *Murales constructivos uruguayos. El arte para todos*, 31.

26. J. Torres García, «De los murales norteamericanos», *Removedor*, n° 14 (agosto-octubre 1946): 7 [citado el 3 de junio de 2017]: disponible en <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4483>

para murales norteamericanos, realizada en Montevideo. Criticó la calidad de las propuestas por ser figurativas y, en contraposición, destacó la labor de los artistas constructivistas uruguayos a los que él había formado. Aprovechó la oportunidad para dejar expresado, por medio de siete puntos, lo que a su juicio debía tener en cuenta el pintor de murales. En sus múltiples escritos y conferencias el maestro estableció una verdadera teoría del muralismo, con la esperanza de que este se convirtiera en el vehículo de consolidación de un arte identitario de la cultura uruguaya.

En febrero de 1947, en los últimos días de la presidencia de Amézaga, el Poder Ejecutivo estableció una generalización en los Planes de Obras Públicas del criterio adoptado en la Ley de Edificación Escolar de 1944, que destinaba un porcentaje del importe de las construcciones a trabajos de embellecimiento plástico. El decreto expresaba:

Las obras de arquitectura que realiza el Estado deben ser enriquecidas con aportes de los plásticos nacionales en una coordinación artística con los arquitectos que la proyectan, en forma que reflejen por su dignidad el progreso cultural del país. En tal concepto, reclamando las obras públicas infinidad de elementos (herrería, carpintería, tapicería, *vitraux*, muebles, etcétera) donde el arte decorativo moderno debe estar presente, el Estado puede enriquecer su arquitectura a la par que alentar la creación original de los artistas nacionales.²⁷

Se traduce de este decreto presidencial la intención de fortalecer la cultura mediante el estímulo a los artistas nacionales, recogiendo definitivamente en la ley la aspiración que desde 1939 reclamaban los artistas nucleados en AIAPE. Esta voluntad política se concretó, a su vez, en la creación de una Comisión Honoraria encargada de la atención y embellecimiento de los edificios públicos. Estaba integrada por nueve miembros: tres representantes del Poder Ejecutivo, uno de la Comisión Nacional de Bellas Artes, uno de Primaria, uno de la Escuela Nacional de Bellas Artes (creada en 1943), uno de la Universidad del Trabajo, uno de la Facultad de Arquitectura y uno de los artistas nacionales. Por la Facultad de Arquitectura fue designado el arquitecto José Pedro Sierra Morató. Esta integración múltiple evidencia

27. Circular del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social a la Universidad de la República, 3 de marzo de 1947. En archivo administrativo de la FADU.

claramente la intención de mantener cierto control político, a la vez que incluir a los distintos actores de la vida y de la enseñanza artística en el país.

Además de establecer su conformación, el decreto le atribuía funciones específicas a la comisión. Entre otros aspectos, debía administrar las sumas destinadas a la decoración de los edificios públicos y dictaminar, salvo excepciones, la adjudicación de la obra artística por concurso. Alentaba también a los talleres artesanos por intermedio de la Universidad del Trabajo, en una muestra de la importancia atribuida a la formación en el trabajo de oficios. Exhortaba a la conservación de los sitios públicos y a la realización de un inventario de la obra artística que en ellos existía, adelantándose a la Ley de Monumentos, de 1950.

A pesar de este escenario favorable y de que en 1948 se convocó a un concurso público de pinturas murales (Jonio Montiel obtuvo el segundo premio), las concreciones de arte mural en edificios estatales entre 1944 y 1949 fueron escasas. Los casos materializados pueden explicarse más por iniciativas individuales o por el accionar de arquitectos sensibles que operaban en la obra pública que por los acontecimientos políticos y el respaldo que el marco de la ley otorgaba.

Julio Vilamajó proyectó por esos años la Facultad de Ingeniería. La incorporación de obras escultóricas y plásticas puede entenderse como una práctica propia que el arquitecto desarrollaba en forma constante, en general con su amigo el escultor Antonio Pena. Su propia casa y la sede de General Flores del Banco República son algunos de los destacados ejemplos que se puede citar.

Román Fresnedo Siri incorporó la columna romana del siglo III en el acceso a la Facultad de Arquitectura y preveía incluir otras obras en el interior del edificio, que finalmente no se llevaron a cabo. En cambio, en el Palacio de la Luz se concretó una serie de obras artísticas en distintas técnicas. Fueron pensadas por el arquitecto como elementos propios del espacio y profundamente vinculadas a los planos arquitectónicos. A la vez, las intervenciones sirvieron para transformar y calificar esos espacios.

Participaron en la experiencia del edificio para UTE diversos artistas nacionales, algunos ya consagrados y con experiencia en este tipo de intervenciones, como Montiel, y otros más jóvenes, discípulos de Torres García, como Alceu Ribeiro, Eduardo Díaz

Yepes y Olimpia Torres. La forma de elegir a los autores fue variada. En algunos casos fueron convocados directamente, mientras que en otros fueron seleccionados por haber obtenido premios en el Concurso Nacional de Pintura Mural realizado en 1950. Es el caso de Montiel, que en el mencionado concurso había obtenido los dos primeros y los dos segundos premios²⁸

Con la misma lógica pero actuando en el ámbito privado, en el Sanatorio Americano Fresnedo proyectó un plano arquitectónico para la inclusión de un mural. La obra en ladrillo de José Pedro Costigliolo se integra al espacio público de la calle como un legado de arte para todos.

Un caso especial es el del liceo 1 «Manuel Rosé» de la ciudad de Las Piedras, proyectado en 1946 por los arquitectos José Scheps y Agustín Carlevaro, de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Originalmente sólo estaban previstos los relieves en ladrillo del acceso principal, sobre el boceto del propio arquitecto Scheps. Pero la presencia de un director particular y el vínculo del artista Dumas Oroño con el liceo fueron el detonante para que en los años siguientes a su inauguración el edificio se convirtiera en un excelente escenario para recibir obras artísticas. Integrantes de la Escuela del Sur, como Augusto Torres, Manuel Pailós, Germán Cabrera, Julio Mancebo, Ernesto Vila y Francisco Matto, entre otros, intervinieron en el espacio interior y en el patio del liceo. En la actualidad continúa siendo el centro educativo con mayor presencia de arte de Uruguay; un verdadero museo cotidiano para el adolescente.

Lorente Escudero en 1946 incluyó un mural de Ribeiro en la estación de servicio de Ancap en Punta del Este. En 1947 convocó a Luis Mazzey y Carlos González, que pintaron un fresco en la nueva sede de la institución en Montevideo. Por esos años, trabajó en el ámbito privado con Augusto Torres en la confitería Babalú del complejo de los cines Plaza y Central. El vínculo de Lorente con Torres, como ya se ha señalado, fue estrecho desde su llegada a Montevideo.

El caso del arquitecto Jorge Caprario constituye otro episodio particular del período. Los edificios Las Mariposas, El Indio y Assimakos, así como otras obras de menor escala, incorporaban dibujos artísticos con una técnica de una doble fachada calada, que él mismo desarrolló. Resulta esclarecedor de su concepción

28. «Jonio Montiel. Currículum del autor», *Galería de arte Portón de San Pedro* [citado el 17 de abril de 2018]: disponible en <http://www.portondesanpedro.com/autor-curriculum.php?id=294>



FIGURA 7. JONIO MONTIEL: MURAL AL FRESCO EN EL PALACIO DE LA LUZ, 1949. PARAGUAY 2431, MONTEVIDEO. ARQUITECTO ROMÁN FRESNEDO SIRI.

29. Se trata de un texto en el que Caprario explica la técnica que desarrolló para la realización de las fachadas caladas, soporte de expresiones artísticas en base a dibujos que él mismo hacía.

30. Liliana Carmona, «El arte de humanarse. Doctrina del arquitecto Jorge Caprario», *Vitruvia*, n° 2 (Montevideo: 2016): 148.

del vínculo entre arte y arquitectura el título que introdujo en el número 97 de *Brochure*: «Una nueva técnica decorativa integrante o inseparable del cuerpo y unidad arquitectónica».²⁹ Como señala Carmona,³⁰ estos dibujos no son un aditamento, sino una parte constitutiva del edificio. Caprario acusaba a los arquitectos de ser más técnicos que artistas y argumentaba que el proyecto, además de resolver aspectos funcionales, debía expresar valores artísticos asociados a la belleza, que sólo podrían irradiarse del cuerpo simbólico de la obra.



FIGURA 8. AUGUSTO TORRES: MURAL AL FRESCO EN EL SALÓN DE FIESTAS DEL SINDICATO MÉDICO DEL URUGUAY, 1954. COLONIA ESQUINA ARENAL GRANDE, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS ALFREDO ALTAMINARO, FRANCISCO VILLEGAS BERRO Y JOSÉ MARÍA MIERES.

De todo lo anteriormente expuesto se podría inferir que entre 1944 y 1949 la integración de obras artísticas en la arquitectura se explica más bien por la voluntad de algunas individualidades —arquitectos, fundamentalmente— y por eventuales circunstancias que como producto de la consolidación de una doctrina muralista de carácter público al servicio de la sociedad. En este sentido, los arquitectos produjeron un trasvase de su experiencia en los edificios públicos al ámbito privado, y viceversa.

El final del período queda marcado con la muerte de Joaquín Torres García, en Montevideo.

Eclosión

1950-1970

Luego de la muerte del maestro, en la década de 1950 sus discípulos lograron integrar el universalismo constructivo a múltiples proyectos arquitectónicos. Si bien puede leerse como una etapa que consolidó los planteos teóricos previos, la explicación

del crecimiento del fenómeno que se produjo entre 1950 y 1970 es multifactorial y no puede explicarse solamente por el impulso dado por Torres García y su escuela en la década anterior.

Algunos jóvenes artistas fueron a estudiar a Europa después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. Julio Alpuy estudió mosaico en Ravena en 1952, dos años después lo hizo Miguel Ángel Pareja y los siguió Amalia Nieto, según consigna Peluffo. También se indica que en 1957 Costigliolo viajó para estudiar las técnicas del vitral, y ese mismo año Óscar García Reino recibió una beca para estudiar la técnica del tapiz en Gobelins y Bruselas. La experiencia europea dejó un interés por la calidad visual y táctil de los materiales y por el trabajo en las nuevas técnicas adquiridas. De alguna manera estas prácticas pasaron a formar parte de la atracción por la superficie pictórica y su materialidad, que no demoró en transformarse en «asunto de época».³¹ A partir de 1950 proliferaron en los muros de los espacios arquitectónicos los mosaicos venecianos, la piedra, el azulejo, el ladrillo, la cerámica, el gres, el metal, el hormigón armado y sus múltiples combinaciones.

En 1957, ya de regreso de su periplo europeo, Pareja organizó el Taller de Mosaico en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Aunque enfrentó algunos problemas, la experiencia educativa se mantuvo y sostuvo la idea de un arte colectivo por sobre el individualismo de la pintura de caballete.

Entre 1958 y 1959, según Peluffo, se debate la intervención de los artistas plásticos en los proyectos de arquitectura por parte de docentes de la Facultad de Arquitectura y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este contexto tiene lugar la Exposición de Arte Mural de diciembre de 1957. Para los organizadores no era otra cosa que un trabajo de divulgación, en palabras de Galup, entonces director del IEAP.³²

El instituto tenía la tarea de «investigar, dirigir la docencia, asesorar y divulgar, todo lo concerniente a la faz puramente plástica de la arquitectura, las otras artes plásticas y aplicadas en vinculación con la misma y sus medios gráficos de expresión, estudio y documentación».³³ Se entendía que para abordar el problema de la integración de las artes plásticas era necesario considerar dos aspectos: la organización de la enseñanza y la elaboración de documentos de estudio.

31. Peluffo, *Historia de la pintura uruguaya*, Tomo 2, 89–115.

32. Galup, «Exposición de Pintura Mural», *Revista de la Facultad de Arquitectura*, n° 1 (diciembre 1958): 49.

33. Galup, «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural», 48.

En cuanto a la enseñanza, en 1958 el IEAP estaba programando los cursos a dictar en colaboración con la Escuela Nacional de Bellas Artes. Este aspecto, junto a la coordinación con otras instituciones públicas como actividad permanente, muestra una interesante interacción entre los diversos actores de la educación pública.

Resulta muy clarificador lo que se explicaba en el artículo de la revista acerca de la forma en que se debía elaborar los documentos de estudio sobre murales. La documentación constaría de tres partes: una arquitectónica, que debía incluir plantas y cortes generales del edificio, así como plantas y cortes del espacio decorado; otra, llamada integral, contendría fotos en blanco y negro del espacio; por último, la pictórica se concentraría en los aspectos plásticos, con fotos a color a una escala 1:2 para mostrar calidades de texturas y terminación, y a una escala mayor para visualizar el mural. Esta idea de sistematización de la información da cuenta de una visión, arquitectónica-integral-pictórica, que entiende que el mural integrado a la arquitectura no se puede analizar en forma aislada, sino como un elemento componente de un sistema espacial.

Evidentemente, la exposición realizada en la Facultad de Arquitectura no era una simple actividad de divulgación, sino la expresión de un escenario efervescente y la demostración de una visión integradora de corte culturalista, afirmada en el rol social del arte y la arquitectura. La Academia también era consciente de un fenómeno que se producía sincrónicamente: la producción de murales en el marco del explosivo mercado arquitectónico generado por la Ley de Propiedad Horizontal. Aunque desde el punto de vista ideológico se puede entender el énfasis puesto en mostrar las experiencias en obras públicas, resulta llamativo que se registraran solamente tres casos de edificios construidos en el marco de la Ley 10.751. Como se desprende claramente del relevamiento efectuado, existían en ese momento decenas de edificios de vivienda en altura construidos por promoción privada y que incluían murales que, exhibiendo el espíritu de época, los colocaban en la misma sintonía que las propuestas públicas.

En 1953 el edificio Pocitos, del arquitecto Walter Pintos Risso, fue uno de los primeros en incorporar un mural de cerámica en el hall de acceso, obra del artista Guillermo Botero.

Lo sucedió una serie riquísima de murales que, como señala Jacqueline Lacasa,

se inscribieron en los espacios de circulación privada, en edificios habitacionales, concebidos no sólo desde el punto de vista plástico sino también filosófico. Se produce un quiebre en la forma de hacer arte, de concebir la naturaleza de la creación y de pensarla, dando paso a una estrategia conceptual en sintonía con los cambios sociales y culturales de la segunda mitad del siglo XX.³⁴

La Escuela del Sur se afianzaba en un escenario nacional proclive a dar cabida a nuevas propuestas intelectuales y culturales, en el marco del crecimiento de la clase media profesional. Mientras tanto, los arquitectos ensayaban formas vinculadas al llamado Estilo Internacional en espacios públicos y privados. Esta arquitectura plena de transparencias y planos neoplásticos evidencia una voluntad de simplificación formal y una sensibilidad particular en la conformación espacial, impronta esta de larga duración en la arquitectura uruguaya.

La vivienda sufría importantes transformaciones tipológicas y formales y se producía un *boom* de la construcción debido a la Ley de Propiedad Horizontal de 1946, con el trasfondo de una notoria mejora de la situación económica. Este empuje vino de la mano de una nueva generación de arquitectos, formados entre 1930 y 1950 bajo la orientación de *monsieur* Joseph Carré y de la dupla Vilamajó-Cravotto. La presencia de Torres García en Uruguay y, en particular, su vínculo con la Facultad de Arquitectura y con los arquitectos pueden explicar la influencia que ejerció en la arquitectura. El tema de las proporciones y la inclusión de arte en la concepción de la arquitectura afectaron a unos y otros en el ámbito disciplinar. Tanto los arquitectos comprometidos con «el pueblo» como aquellos que durante mucho tiempo fueron denostados por la cultura arquitectónica oficial por ser arquitectos «promotores» ejercieron este tipo de práctica proyectual.

Los datos relevados en los 20 años transcurridos desde 1950 hasta 1970, período en el que se produjo una verdadera eclosión, exhiben una mucho mayor proporción de integración artística en la arquitectura privada —y no sólo en la destinada a vivienda— que en la pública. Muchos arquitectos convocaron

34. Jacqueline Lacasa, «Prólogo», en *Montevideo afuera*, BMR Productos Culturales (Montevideo: 2016).

persistentemente a artistas (incluso de fuera de fronteras) y generaron una verdadera integración del mural al espacio arquitectónico moderno en Montevideo.

En este sentido, debe mencionarse la importante contribución del arquitecto Pintos Risso. Una extensa nómina de edificios de apartamentos y programas comerciales de su autoría, como la Galería Yaguarón, contienen obras de artistas de diferentes corrientes estilísticas. Generalmente ubicados en las áreas de acceso, los murales frecuentemente pueden ser percibidos desde el ámbito público. Desde la promoción y el espacio privado, el arquitecto y los muralistas Botero, Oroño, Carlos Páez Vilaró, Osvaldo Firpo, entre otros, contribuyeron a acercar el muralismo, como dimensión de la cultura, a la sociedad.

Pintos Risso no era una excepción. Otros arquitectos —que eran, a un tiempo, promotores y constructores—, como Raúl Slichero y Luis García Pardo, desarrollaron una práctica similar. Más allá de un contexto que pareciera consolidado en este período, en muchos casos el arte mural fue el resultado de un vínculo personal del profesional con el artista. Como ejemplo vale citar la relación entre García Pardo y Lino Dinetto. Como señala Medero,³⁵ el arquitecto proyectó la casa del artista y Dinetto, además de realizar numerosos frescos para iglesias, trabajó para los edificios El Pilar y Positano. Los unían el interés por el arte y la misma devoción religiosa.

Esta situación de cierta debilidad de la intervención de los artistas nacionales en las obras públicas fue observada por Amalia Polleri,³⁶ quien periódicamente ha exhortado a cumplir la Ley 10.511, de Ornamentación de los Edificios Públicos, de 1944. Como continuación de la experiencia iniciada con los concursos de 1948 y 1950, en 1959 el Ministerio de Obras Públicas convocó a otra competencia para la decoración mural de la escuela 44 de Montevideo. En 1960 se efectuó otra instancia, en este caso para las escuelas 81 y 91, también de Montevideo. Ese mismo año Polleri ganó el primer premio del concurso para un mural en el interior de la sucursal del Banco República de Mercedes.

Más allá de estas experiencias destacables, que deben señalarse como lentas concreciones de las políticas públicas desarrolladas entre 1941 y 1947, la intervención de los artistas en los edificios públicos en este período fue cuantitativamente menor que

35. Santiago Medero, *Luis García Pardo* (Montevideo: IHA, FARQ-UdelaR, 2012), 20.

36. El interés de Polleri por el muralismo se evidencia también en algunos textos de su autoría: *Sobre la ley de decoración de edificios públicos*, de 1961; y manuscritos inéditos de un libro titulado *Arte mural en Uruguay*, que data de 1984-1985. Datos tomados de Pablo Thiago Rocca, «Maneras de hacer. Pintura, diseño y artes aplicadas de Amalia Polleri», en *Amalia Polleri* (Montevideo: Fundación José Gurvich, 2013) [citado el 1 de febrero de 2017]: disponible en <http://www.portondesanpedro.com/autor-curriculum.php?id=560>

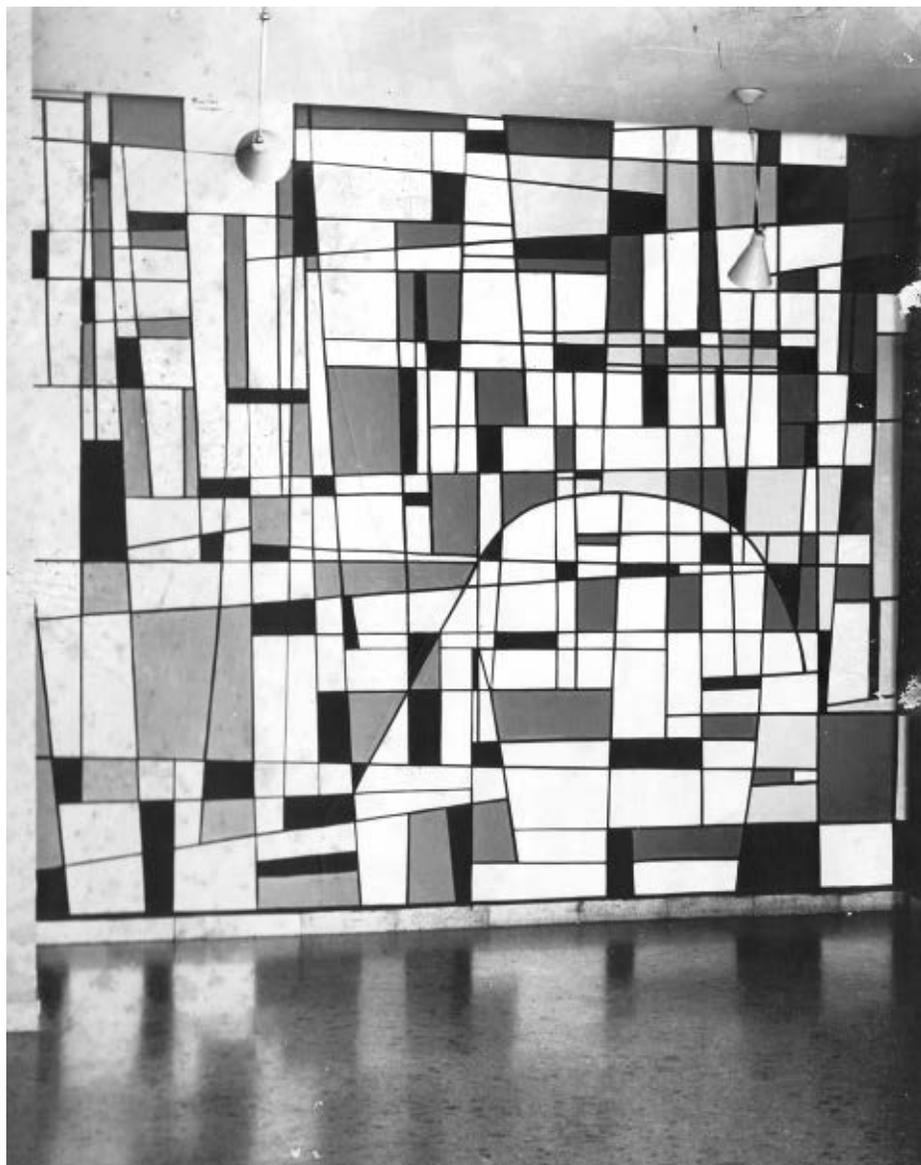


FIGURA 9. LINCOLN PRESNO: MURAL AL ÓLEO SOBRE ENDUIDO EN EDIFICIO PARA VENTA POR LEY 10.751, CA. 1957. RECTIFICACIÓN LARRAÑAGA, MONTEVIDEO. ARQUITECTOS LUIS ALBERTO TEPERINO Y MARIO TETI.

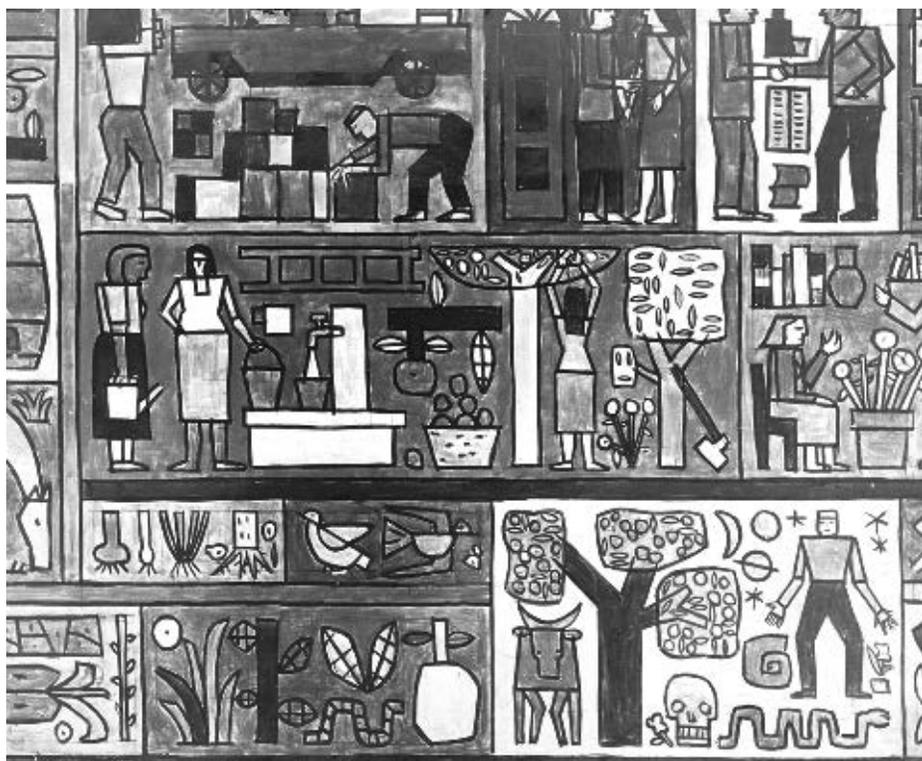


FIGURA 10. JULIO ALPUY: MURAL AL FRESCO EN EL LICEO DÁMASO ANTONIO LARRAÑAGA, 1955. JAIME CIBILS ESQUINA CENTENARIO, MONTEVIDEO. ARQUITECTO JOSÉ SCHEPS.

la que tuvo lugar en el ámbito privado. Se produjo una curiosa migración de lo político-público a lo privado tanto en Uruguay como en otros países de América.

Un reducto particular

El fenómeno no fue exclusivamente capitalino.³⁷ En Salto en las décadas de 1930 y 1940 había habido un notable vínculo entre espacio arquitectónico y arte, materializado en la inclusión de murales en algunos edificios que jugaban un rol social importante: Club Uruguay, Garaje El Palacio, Centro Comercial, Café Sorocabana, entre otros. Dice Hojman:

En algunas de las obras de estos arquitectos se ha incorporado trabajos de destacados artistas plásticos que tienen valor patrimonial no sólo por su calidad sino en algunos casos por ser testimonio del pasaje de sus autores por la ciudad y la influencia que ejercieron en artistas salteños. En las obras de este período, esta incorporación se realiza a la manera de murales esgrafiados o pintados por artistas como el pintor italiano Enrique Albertazzi, el artista italiano que había llegado a Montevideo para realizar la ornamentación del Palacio Legislativo y a Salto para restaurar los frescos del Teatro Larrañaga, el maestro húngaro José Cziffery quien fue el primero en dirigir el Taller Pedro Figari de la Asociación Horacio Quiroga, el salteño José Echave, y el argentino Juan Carlos Castagnino quien llegó invitado por [Enrique] Amorim a conocer la ciudad, en determinados sectores de los edificios. No se puede asegurar que sean obras plásticas que se hayan diseñado junto con el proyecto arquitectónico, pero sí demuestra el interés de los arquitectos en integrar la obra de arte, aunque en esa relación la arquitectura es el eje fundamental.³⁸

A partir de 1950, la presencia, la formación y la personalidad de algunos arquitectos, como Daniel J. Armstrong, Pedro Óscar Ambrosoni, Francisco Lucas Gafre, Alfredo Peirano, Carlos Rodríguez Fosalba y César Rodríguez Musmano, plantearon un escenario con características particulares. A diferencia de lo sucedido en Montevideo, en el caso de estos arquitectos salteños fueron ellos mismos quienes desarrollaron las obras artísticas. En contadas excepciones trabajaron en conjunto con artistas, como en el pabellón de las Termas del Arapey, donde hicieron dupla el artista plástico Leopoldo Nóvoa y el arquitecto Rodríguez Musmano. Es quizá la obra de este arquitecto la que se diferencia del resto por dos aspectos claves: su producción de edificios educativos —en particular escuelas— y su doble actividad como artista y arquitecto desarrollada durante toda su vida.

El arte empezó a jugar un rol activo tanto en el espacio doméstico (las casas Fernández Balarini, Migliaro, Motta, proyectadas por Rodríguez Fosalba, entre otras) como en la ciudad (Colegio Salesiano, Club Nacional de Football, Club Salto Uruguay, Iglesia Metodista). Este núcleo particular de arquitectos generó

37. Paysandú es otra de las ciudades del interior en las que se manifiesta un desarrollo interesante del muralismo. Se destaca una serie de obras de Daymán Antúnez, quien también pintó murales en Durazno, Tacuarembó y Paso de los Toros.

38. Miriam Hojman, «Fronteras desdibujadas: arte + arquitectura en Salto» [citado el 3 de junio de 2017]: disponible en <http://fronterasdesdibujadasartearq.blogspot.com.uy/>

un panorama fermental, desarrollado mayoritariamente en la arquitectura privada, que probablemente sea lo que posibilitó la apertura a otras experiencias.

En 1963 Páez Vilaró visitó Salto y pintó una serie de murales, entre otros el del diario *El Pueblo*.

Una tarde llegaron juntos a visitar el diario, Páez, Carlos Eugenio Scheck (Cochile) entonces el administrador de El País y Guido Castillo escritor salteño. Andaban de «turismo», pero al irse, Carlos miró la pared y preguntó si podía hacer un mural. Ante la respuesta afirmativa pidió [que] compraran pinceles y pinturas. A la otra mañana empezó y llamó a todos los que quisieran ayudarlo. Les iba diciendo a uno u otro, hace una raya ahí, llena de negro esas líneas etc. Para la tarde estaba pronto. Se entusiasmó: pintó en el Hotel Salto, en el Peñón, en el IPOLL viejo.³⁹

Probablemente de ese mismo viaje es otro mural de Páez, que está en la escuela rural 74 del paraje Yacuy, en la ruta 3, entre Belén y Artigas, cuando el pintor y el poeta Guido Castillo quedaron varados una semana en el lugar por efecto de una crecida.⁴⁰ Páez ya había ensayado estas experiencias colaborativas en 1960 en la Terminal Cordón de Montevideo, hoy desaparecida.

Lejos de la Academia, lejos de las principales instituciones de enseñanza y de los centros de discusión, Salto exhibió una realidad similar a la montevideana. La actividad mural desarrollada en la década de 1940 se vinculó a la corriente del realismo social para dar paso a un escenario de mayor integración y cuantitativamente superior en las décadas de 1950 y 1960, en las que predominan las propuestas vinculadas a la arquitectura moderna y el arte abstracto.

Arte y educación

La intención de que el arte nacional jugara un rol cultural amplio, integrado a los espacios educativos, quedó claramente expresada en las leyes de construcción de escuelas públicas de 1941 y 1944. Quizá sea por eso que en el desarrollo del muralismo en obras del Estado se destacan las instituciones de enseñanza, aunque en

39. Enrique Cesio, director del diario *El Pueblo* en 1963 [citado el 9 de junio de 2017]: disponible en <http://www.diarioelpueblo.com.uy/titulares/carlos-paez-vilaro-considera-que-la-pintura-mural-es-el-arte-ensamblado-al-corazon-del-pueblo.html>

40. Luis Pérez, «Tesoro en la escuela: una obra que Páez Vilaró pintó por casualidad» (30 de mayo de 2014 [citado el 9 de junio de 2017, *El País*): disponible en <http://www.elpais.com.uy/informacion/tesoro-escuela-obra-paez-vilaro.html>

1947 se pretendió hacer extensiva esa política a todos los edificios públicos.

El relevamiento efectuado registró entre 1936 y 1970, en todas las ramas de la enseñanza, 27 edificios educativos que cuentan con obras artísticas. En algunos casos su inclusión está pensada desde la concepción arquitectónica, como en los liceos Dámaso Antonio Larrañaga y Héctor Miranda, las escuelas proyectadas por Hugo Rodríguez Juanotena y Gonzalo Rodríguez Orozco, o las de Rodríguez Musmano en Salto. En otros casos, la obra artística fue incorporada a edificios ya existentes, como en las escuelas Francia y Cervantes de Montevideo, la escuela 1 de Fray Bentos y el liceo 5 de Salto.

Las circunstancias en que estas experiencias se desarrollaron difieren de un caso a otro. En la arquitectura escolar y liceal proyectada desde la oficina técnica del Ministerio de Obras Públicas se explica como una práctica derivada de la aplicación de la ley de 1941 y sus ampliaciones de 1944 y 1947. Según el testimonio del arquitecto José Scheps, estaba institucionalizado entre los arquitectos de esta oficina destinar a la realización de murales cinco por ciento del costo de la construcción, algo que se puede comprobar en algunos gráficos en los que aparece la inscripción que indica esa previsión.

En la mayoría de los casos, la elección del artista estaba determinada por el vínculo con los profesionales; tal es el caso de Alpy y Scheps para el liceo Dámaso. En ocasiones eran los propios arquitectos quienes realizaban los murales; el Ojito en las escuelas de Salto y Scheps en el liceo Manuel Rosé representan este caso. También existen algunos ejemplos de la aplicación del concurso que sugería la ley de 1947, como se consignó anteriormente. Montiel accedió a pintar el mural de la escuela Francia y otras obras mediante este mecanismo. Por otra parte, algunos casos derivaron de peripecias particulares, como el de Páez Vilaró en el liceo de Salto y la escuela rural de Belén.

Más allá de lo reseñado y de otros ejemplos destacados, la expresión de una cultura nacional que debía manifestarse en los edificios públicos como política institucionalizada de dimensión sociocultural de un arte para todos fue más un anhelo que una experiencia sostenida. En cambio, la concreción de murales en el medio privado fue formidable. Como se ha visto, la confluencia



FIGURA 11. JOSÉ ALBERTO SAINT ROMAIN: MURAL AL FRESCO EN EL LICEO DE SAN CARLOS, 1951. TREINTA Y TRES ESQUINA MELCHOR MAURENTE, SAN CARLOS, MALDONADO. ARQUITECTO GUSTAVO MÉNDEZ SCHIAFFINO.

de múltiples causas, algunas endógenas y otras exógenas al arte y la arquitectura, explican las condiciones en que se produjo este fenómeno, que tuvo un desarrollo cuantitativo y cualitativo de importancia indudable.

Listur señaló:

Sin los arquitectos que, como Carlos Surraco, Susana Morialdo, Ernesto Leborgne, Ramón Menchaca, Mario Payssé, Rafael Lorente, Antonio Bonet, comprendieron la asociación propuesta y la visión integradora y universalista de Torres, la existencia de los murales no habría sido posible. Lamentablemente, sus intentos por lograr interés en el desarrollo de su propuesta en espacios públicos no prosperará, con la salvedad del [Hospital] Saint Bois y el *Monumento cósmico* (1938) del Parque Rodó.⁴¹

Sin embargo, los numerosos murales desarrollados tanto por integrantes de la Escuela del Sur como por otros artistas nacionales en espacios privados mitigan esa afirmación. Para entender la

⁴¹ Listur, *Murales TTG*, 20.

magnitud de la integración entre arte y arquitectura en el período considerado, a esta producción deben sumarse la militancia de artistas y arquitectos en pos de un espacio para el arte y de un arte para el nuevo espacio arquitectónico, el empuje de políticas de Estado más allá del propio ámbito público, y el papel de la Facultad de Arquitectura y la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Fuente de las imágenes

Las imágenes que acompañan este artículo corresponden a las tomas realizadas para la Exposición de arte mural de diciembre de 1957 en la Facultad de Arquitectura. Hoy integran el archivo del Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República.

NUEVA VISITA A LA EXPERIENCIA MANIERISTA

Anticlasicismo y modernización tecnológica en la arquitectura uruguaya del siglo XIX

WILLIAM REY ASHFIELD

Distintos ejemplos de nuestra arquitectura del siglo XIX y comienzos del XX aplicaron recursos —compositivos, espaciales, formales e iconográficos— de claro vínculo con la experiencia manierista del siglo XVI. Me refiero, en particular, a aquellas obras que conectan con referentes directos del *cinquecento* y la tratadística italiana correspondiente a este mismo tiempo histórico.

Algunos de nuestros investigadores, como es el caso de Aurelio Lucchini, destacaron los vínculos específicos entre estas obras nacionales y sus posibles paradigmas europeos, explicando la vocación historicista de nuestra arquitectura decimonónica. La tendencia identificada como neomanierismo no escapó a ese análisis de corte generalista, y su vínculo con el tardo-renacimiento ha sido entendido como una opción más dentro del menú ofrecido por la cultura arquitectónica del pasado.

La aparente relación entre muchas de estas obras y el proceso de modernización programática y tecnológica vivido hace pensar que la elección de la referencia manierista no es accidental, ni tampoco equiparable a cualquier otro período histórico. Edificios de importante escala urbana como lo fueron el Mercado Central, la Estación Central de Ferrocarriles o el Hospital Italiano, así como obras de menor porte integradas al tejido residencial de la ciudad —el Teatro Victoria, la sede comercial de la empresa Taranco y Cía. o la vivienda Agustín de Castro—, constituyen ejemplos que, al igual que tantos casos europeos, demandan respuestas alternativas a la de una mera filiación o gusto historicista.

Algunas ineludibles preguntas en relación con el contexto arquitectónico europeo y local se plantean como apertura a la reflexión crítica: ¿el interés por la arquitectura manierista constituyó una tendencia o más bien implicó citas concentradas y específicas dentro de cierto tipo de obras decimonónicas?, ¿por qué podría interesar un discurso profundamente intelectual y bastante hermético como lo fue el del siglo XVI en un tiempo alternativo que, por el contrario, aspiraba a promover un mercado cada vez más amplio y una sociedad abierta a mensajes claros, altamente denotativos, que multiplicasen sus posibilidades de consumo? Desde una óptica más local también cabrían algunas otras preguntas: ¿de qué escenario académico y productivo es que llega esta tendencia manierista a Uruguay y a otras regiones próximas, materializándose en importantes edificios de escala, residencias familiares y, también, en el diseño de jardines urbanos y parques? Pero, por sobre todo, ¿cuánto importa la elección de este lenguaje al momento de resolver un programa de cierta complejidad tecnológica, donde es indispensable su adecuado funcionamiento y adaptación a las demandas del presente histórico?

Las respuestas posibles a estas preguntas exigen, quizá, un recorrido algo extenso, que involucra aspectos aparentemente tan distantes como las miradas en torno a la idea del *revival* y a las relaciones entre eclecticismo y modernidad, reinterpretaciones historiográficas en relación con la experiencia manierista y sus continuidades extratemporales; asimismo, la emergencia de nuevas problemáticas disciplinares y aspectos estrictamente locales concernientes al proceso de modernización en Uruguay deben ser considerados y tenidos en cuenta.

Acerca del concepto de *revival* y de la arquitectura ecléctica

Giulio Carlo Argan, en su bien conocido texto *El Revival*,¹ sostiene respecto de este concepto que, a diferencia de la historia, «rehúye de todo juicio, niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro», como una suerte de actuación del pasado en el presente y, por lo tanto, una manifestación «que esconde una incapacidad esencial». Pero,

1. Giulio Carlo Argan et al., *El pasado en el presente* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

¿cuál sería esa incapacidad propia de todo intento o acción del «revivir»? Según Argan, estaría centrada en la imposibilidad de transitar el presente tal como este se plantea; el *revival* es para este autor una suerte de estrategia de sobrevivencia dentro de un presente no deseado.

A pesar de esta interpretación —discutible y en gran medida refutable—, Argan admite que el revival juega un importante rol operativo entre pasado y presente. Tomaré esto como un hecho cierto, pero no para sostener el mismo argumento de que busca «retardar o huir de los cambios de la modernización tecnológica», sino —y bien por el contrario— para entenderlo como una herramienta de aplicación inteligente, que sirve para incorporar dichos cambios, más que para frenarlos o impedirlos. Se trata entonces de una opción, de un sistema de respuestas que acercan al técnico proyectista ciertas salidas al problema de la innovación —nuevos programas, especialidades alternativas, discurso formal y semántico ajustado a cambios, etcétera—, de una forma controlada y segura, capaz de garantizar el éxito y la eficacia de la propuesta en juego, sin producir rupturas traumáticas.

Aunque hoy es relativamente aceptado que el eclecticismo constituye un momento de la experiencia moderna en arquitectura, la dominante mirada historiográfica del siglo XX ha estado afectada por una comprensión sesgada y prejuiciosa de este. En este sentido, es frecuente encontrar todavía, en diversos textos europeos y americanos, una interpretación de este fenómeno como proceso histórico homogéneo y acotado —incluso a veces se lo entiende, erróneamente, como un estilo, más que como una actitud proyectual—, asumiendo que su apelación a la historia no implica una detenida y meditada selección de los momentos del pasado, sino una caprichosa disposición dependiente del gusto del arquitecto o el comitente.

Muchos son los autores que centraron su análisis en la oferta ecléctica de los *revivals* medievalistas: evocaciones neorrománicas y neogóticas, fundamentalmente.² Muchos menos son, en cambio, los que han valorado y considerado los aportes de otras experiencias provenientes de la historia, tratando de explicarlas como opciones racionales y lógicas.

Nuestra reflexión se centrará, por tanto, en el más específico escenario del *revival* manierista, pero en un contexto particular,

2. Los citados neorromanismos y neogoticismos han encontrado aliento en las valoraciones realizadas por escritores y artistas románticos, así como por actores fundamentales de la modernidad artística de ese siglo, como lo fueron John Ruskin y William Morris. La valoración manierista, en cambio, no ha contado con una fundamentación de rasgo tan moderno, a excepción de las revaloraciones inglesas de la obra de Andrea Palladio, pero sin respuestas claras que expliquen su fuerte inserción en el contexto ecléctico.

alejado de los procesos más duros de la modernización europea, como es el caso uruguayo hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. Este escenario permite, de alguna manera, «descongelar» —sobre todo por alejamiento— el duro *corpus* estético-ideológico en que se desarrolló la arquitectura del viejo mundo, así como evitar la discusión propia que afectó sus ámbitos académicos y, particularmente, historiográficos. Si bien hay una fuerte incidencia doctrinaria europea en los arquitectos del nuevo mundo —esta es resultado, básicamente, de la formación adquirida más allá del Atlántico—, la priorización del hacer arquitectónico y la apuesta al experimentalismo como forma de superación de las restricciones del medio tecnológico caracterizarán el camino proyectual de nuestros profesionales. Esto último permite explicar, de una manera más evidente aquí que en Europa, la lógica y el éxito de la experiencia ecléctica, así como su capacidad de adaptación temporal y espacial.

Lecturas historiográficas

Uno de los primeros escollos, al abordar la presencia de una revisión manierista en el contexto del siglo XIX, es la cuestión interpretativa y temporal del propio manierismo histórico. Autores como Max Dvořák, Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower y Ernst Gombrich se habían adelantado, tempranamente, en la distinción de un *tempo* artístico diferente al *quattrocento* renacentista, estableciendo que el siglo XVI exigía para sí una nueva periodización histórica. Más adelante y desde mediados de la segunda mitad del siglo pasado, autores como Arnold Hauser, André Chastel, James Ackerman, Wolfgang Lotz, Gustav Hocke, Eugenio Battisti y Manfredo Tafuri consolidaron e instalaron el término «manierismo» para identificar, efectivamente, un nuevo tiempo del arte. No obstante, y a pesar de los avances registrados en relación con este nuevo momento de la historia artística, todavía pueden identificarse grandes lagunas conceptuales que impiden alcanzar acuerdos en relación con el valor y la representatividad del término, las particularidades propias de la producción involucrada, así como los autores que —parcial o totalmente— se ligan a la lógica de esta tendencia.

En otras ramas de la historia cultural han surgido ideas que fueron cautelosamente adoptadas por especialistas en la materia arquitectónica. Me refiero a la interpretación que realizara Ernst R. Curtius en relación con la literatura,³ en la que el manierismo, más que un momento histórico, parecería ser para este autor una tendencia continua y recurrente en la historia de la cultura occidental. En cierta medida Curtius coincidía con el sentido que Eugenio D'Ors había dado a «lo barroco» en tanto constante histórica, entendiéndolo como el fenómeno complementario «del clasicismo de toda época». El carácter notable de los recursos espaciales y ornamentales del neomanierismo del siglo XIX podría no constituir entonces una epifanía incomprensible, un acto de aparición inexplicable en el tiempo, sino un destacado acento dentro de esa continua línea de pervivencia histórica que propone Curtius.

En Inglaterra, Anthony Blunt retomó esta postura del autor alemán, en el específico campo de la arquitectura, donde el manierismo aparecía como una tendencia peculiar, sólo acotada al escenario de algunos países europeos, luego del Renacimiento. En una conferencia dada en la RIBA⁴ expresaba Blunt, de manera casi análoga a Curtius:

I said earlier that Mannerism, although primarily applied to the art of the late 16th century, also occurred in other time and places. It would not, for instance, be improper to call some of the rock tombs of Petra by the name of Mannerism.

Más adelante afirmaba:

It is noteworthy, for instance, that at the end of the 18th century a period of social upheavals produced a considerable outcrop of Mannerism like Ledoux, working before and just after the French Revolution.⁵

Esta extrapolación temporal le permitía a Blunt ir más cerca de nuestra contemporaneidad sosteniendo que también otros autores, como John Soane en su proyecto del Banco de Inglaterra o incluso los pintores *fauves* y cubistas, incurrían, muchas veces, en lógicas manieristas.

3. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea en la Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955).

4. Royal Institute of British Architects. La conferencia fue dictada el 22 de febrero de 1949.

5. Anthony Blunt, *Journal of the RIBA*, vol. 56 (noviembre 1948-octubre 1949): 195-201, citado en Battisti E., *En lugares de vanguardia artística* (Akal, 1993), 126-127.

Pero ¿cuál debía ser el motor de esta cíclica y particular tendencia manierista?, ¿qué es lo que permitiría su retorno en arquitecturas académicas y de alta adscripción funcionalista? En principio, podríamos afirmar con Blunt que se trata de una puesta en valor anticlásica, que parece operar como motor de cambio y de transgresión a un *statu quo* imperante. En cierta medida la actitud neomanierista intenta responder a la necesidad de transformar el estado del diseño y del proyecto, buscando respuestas en un *assemblage* de elementos de origen diverso, aunque básicamente clásicos. Es una respuesta que responde a la historia, no para subsumirse en el valor de la tradición, sino para introducir cambios, de acuerdo con un nuevo manejo de los recursos estructurales y formales. En síntesis, el anticlasicismo manierista —no exento de clasicismo— aporta una salida al *establishment* académico imperante, poniéndolo en crisis y aportando soluciones a necesidades y problemas también nuevos. Se trata, pues, de una concepción moderna en la que el pasado es entendido como campo de experimentación, como espacio de caminos ya transitados que, bajo una inteligente apreciación crítica y adecuación temporal, pueden ser reutilizados para propósitos o destinos diferentes.

En el origen del propio manierismo podemos descubrir esta misma disposición. Serlio, a partir de su tratado, se autoerigió en defensor de una alta libertad proyectual, recurriendo a complejas combinatorias de elementos clásicos, que dieron por resultado propuestas formales anticlásicas. En su libro sexto refiere, precisamente, a su condición de licenciado diseñador, explicándose a sí mismo: «[...] sabiendo que la mayor parte de los hombres apetecen las más de las veces cosas nuevas [...] he incurrido yo en grandes licencias, quebrando muchas veces un arquitrabe, el friso o incluso parte de la cornisa, sirviéndome, sin embargo, de la autoridad de algunas antigüedades romanas».⁶ En cierta forma el tratadista expone el cambio sustancial que empezaba a operarse en el contexto de su siglo y también en la incorporación de lo nuevo como un valor en sí mismo. Desde este punto de vista y desde la condición de apertura hacia un mundo cada vez más extenso y amplio, el siglo XVI encuentra, sin duda, importantes puntos de contacto con el siglo XIX.

Por otra parte, y a diferencia de lo sucedido con la experiencia *quattrocentista*, el arte manierista iniciaba un tiempo

6. Serlio, «Libro VI», en AA.VV., *Sebastiano Serlio on Architecture*, Volume 2 (Yale University Press, 2001).

de aceptación más allá de las fronteras regionales de una Italia fraccionada en pequeños cotos políticos —repúblicas y principados— hasta transformarse, tal como lo ha señalado Nikolaus Pevsner, en el primer camino artístico de alcance europeo —e incluso transoceánico, ya que también son verificables muchos de sus rasgos en América—, luego de la arquitectura tardo-gótica. Un camino cifrado entonces por la idea de ruptura, propugnada por el tratado arquitectónico y, también, por la obra referencial que materializaron arquitectos consagrados; una experiencia que no resultaba caprichosa —como tantas veces plantearon muchos historiadores—, sino que emergía como un fenómeno transformador, capaz de establecer amplias conexiones territoriales y culturales.

Pero ¿en qué consistía la idea de renovación en la arquitectura manierista? Por un lado, era una transformación lingüístico-formal, fuertemente enfatizada por el quiebre de los postulados vitruvianos —alcanza con ver la fachada del Palazzo Massimo de Peruzzi, para entender rápidamente este propósito— y, por otro, un cambio sustancial en la generación de nuevas espacialidades. En este sentido, y como lo sostuvo Hauser, el espacio manierista resulta irreconciliable con el concepto de espacio tradicional, propio de la experiencia clasicista y renacentista, involucrando una compleja —y por momentos contrastante— relación con la realidad sensible. Todo lo que un ámbito como el llamado *ricetto* de la Biblioteca Laurenziana es capaz de transmitir explica su vocación alternativa y de complejidad conceptual: «el sentido de restricción y encarcelamiento a pesar del deseo de libertad, la sensación de caos a pesar de la necesidad de orden».⁷ Se trata obviamente de una comprensión excesivamente intelectual, también reconocible en escenas pictóricas de un Tintoretto o un Giulio Romano. No obstante, Hauser entiende que

un concepto utilizable del manierismo sólo puede extraerse de la tensión entre clasicismo y anticlasicismo, naturalismo y formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo y espiritualismo, tradicionalismo y afán de novedades, convencionalismo y protesta contra todo conformismo. La esencia del manierismo consiste en esta tensión, en esta unión de oposiciones aparentemente inconciliables.⁸

7. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid: Guadarrama, 1971).

8. Hauser, *El manierismo, crisis del Renacimiento*.

Es esta tensión una tensión liberadora que permite el cambio y promueve transformaciones en el campo de la forma. ¿Cuánto de esto podría explicar la capacidad de adaptación del discurso formal manierista a las demandas de un tiempo nuevo en arquitectura, como lo fue el siglo XIX?

Tal como lo entendemos, la arquitectura manierista se presenta como transformadora —y por momentos revolucionaria— al integrar elementos extraídos de códigos diversos, sujetos a cambios, que dan como resultado una nueva concepción formal y espacial. En alguna medida, muchos ejemplos manieristas han operado como *opus critica*, llamando la atención por lo diferente de su resolución, a la par que por lo irreconocible —y lo nuevo— de muchos de sus componentes.

A esto es necesario agregar un gusto por lo pintoresco y lo complejo, resultante de la asociación entre las distintas artes, conjugadas en objetivos comunes: son claro ejemplo los frescos capaces de acentuar la profundidad de ciertos espacios mediante efectos ilusorios como los desarrollados en las villas palladianas, fenómeno que trasciende el ámbito interior y se extiende al jardín. En este sentido, resulta importante también, para el caso de la Francia del siglo XIX, el interés de un arquitecto y teórico como J. F. Duban, quien valora el color en el interior de la arquitectura, a la par que incorpora la tradición tardo-renacentista a la enseñanza de la arquitectura.

Algunos investigadores, como Mario Praz —nos referimos en particular a sus trabajos en el campo de la literatura emblemática—,⁹ alentaron y promovieron, indirectamente, los estudios en el diseño de los jardines manieristas, además de las construcciones efímeras y fantásticas, las fiestas y las relaciones entre arquitectura y teatro, todos campos poco abordados hasta la década de 1950. Los estudios siguientes permitieron comprobar cómo el jardín manierista había pervivido en la memoria de distintos proyectistas —artistas o arquitectos— y que desde rocosas esculturas-arquitectónicas —como las realizadas por Giambologna— era posible establecer una línea de operaciones en el espacio verde que llegaba, prácticamente, hasta las *follies* de un contemporáneo Tschumi. Se trata entonces de un diseño que, como cíclica materialización de frecuentes apariciones, operará sobre el contexto

9. Mario Praz, *Imágenes del barroco: estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 2005).

natural, evidenciándose por tanto su presencia en muchos de los jardines decimonónicos, aun cuando estos varíen en escalas y manejos de forma y lenguaje.

Los nuevos estudios sobre el manierismo y el reconocimiento de pervivencias extemporáneas pueden explicar su presencia en el siglo XIX. Una serie de afinidades epocales, verificadas en diferentes registros,¹⁰ aun cuando medie entre ambos una considerable distancia temporal, ayudará a un mejor enlace entre manierismo y eclecticismo.

En el campo específico del proyecto de arquitectura, uno de esos enlaces se verifica —tal como lo había planteado Tafuri para el siglo XVI—¹¹ en una fuerte dosis de experimentalismo, alentada por la élite intelectual y el nuevo espíritu burgués decimonónico. Este experimentalismo, claramente evidenciado en el marco de los tratados —de Serlio fundamentalmente, pero también de otros más heterodoxos como el de Wendel Dietterlin—,¹² opera como un motor de cambio en el siglo XVI, al tiempo que expresa una voluntad de apertura e inventiva cargada de espíritu libertario. Operaciones tempranas, como la gran cornisa de Miguel Ángel en el Palacio Farnese, se inscriben dentro de esta lógica, al tiempo que producen reacciones dignas de un manifiesto moderno, por las violaciones establecidas a las normas clásicas de la tradición hegemónica.¹³

También en Palladio se verifica una actitud antivitruviana —aunque, paradójicamente, esto ha conducido al equívoco de algunos autores e investigadores de sustraerlo del espacio manierista, subrayando su particular clasicismo— al invitar a volver a estudiar los edificios antiguos y deponer algunas de las apreciaciones y consignas realizadas por el romano. Es analizando su obra, más que su tratado, que se comprenderá el carácter casi revolucionario de muchas de sus resoluciones estructurales y formales, las que afectarían a la tradición edilicia desde entonces. Se trata de cambios fundamentales que también explican su éxito como referente o paradigma proyectual del siglo XIX: su nueva concepción de la materia constructiva y decorativa, la forma alternativa de organizar las partes del edificio, la posibilidad de unión de partes o elementos incongruentes con mediaciones mínimas, y el interés casi escenográfico asociado a un nuevo tipo de escala, son estrategias y recursos posibles de aplicar en el siglo

10. Desde una óptica cultural nada desdeñable, uno de esos registros puede situarse en las complejidades propias de un mundo cada vez más amplio y en procesos de globalización que en cierta forma fueron afines: el siglo XVI, signado por la materialización de la empresa americana y asiática, bajo el formato de la colonización, y el XIX, por el contacto y desarrollo comercial bajo una lógica de estrategia imperialista.

11. Manfredo Tafuri, *L'Architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* (Roma: Officina, 1966).

12. Wendel Dietterlin, *Architectura de constitutione symmetria ac proportione quinq̄u columnarum* (Nüremberg, 1598). Existe una versión facsimilar publicada en Nueva York: *The fantastic engraving of Wendel Dietterlin* (New York: Dover Publications, 1968).

13. Eugenio Battisti, *Lugares de vanguardia antigua* (Madrid: Akal, 1993).

XIX, dados los cambios que este está procesando, tanto en términos programáticos y tecnológicos como tipológicos y urbanos.

Las nuevas y enormes estructuras metálicas no podrían presentarse tal como eran en un París, un Londres o un Montevideo decimonónico, sin un necesario y particular marco de adaptación urbana, con específicos y concretos ajustes que un clasicismo abierto —o mejor dicho, un anticlasicismo transgresor como fue el del siglo XVI— podía facilitar en este nuevo tiempo de experimentalismo arquitectónico.

El contexto uruguayo

Una cuestión esencial para comprender esta tendencia o presencia tardo-renacentista en Uruguay es identificar y reconocer la formación de sus técnicos, así como el conocimiento de la experiencia europea de la que provienen. En este sentido parece central, de acuerdo con la producción decimonónica del país, tomar en cuenta tres ámbitos formativos claves —Gran Bretaña, Italia y Francia— valorando especialmente al primero, ya que hasta el presente la historiografía uruguayana se ha centrado, por sobre todo, en los dos últimos.

Las diferentes procedencias formativas se hacen manifiestas en aspectos que van desde la propia cultura académica hasta el manejo de paradigmas y discursos ornamentales, así como —aunque en bastante menor medida— en las soluciones técnico-materiales adoptadas. Las academias y escuelas técnicas europeas fueron, por tanto, el origen de las mejores arquitecturas de nuestro medio durante la segunda mitad del siglo XIX. En todos los casos se trata de una formación que oscila entre una dimensión más artística y otra más técnica, sin por esto manifestarse excesivas disonancias o heterogeneidades en la calidad proyectual o constructiva de lo producido.

La presencia de Thomas Havers¹⁴ y John Adams¹⁵ define un cuerpo de obras con importantes referencias tardo-renacentistas, provenientes de Gran Bretaña. Un alto número de ejemplos permitiría verificar en ellos la dominante palladiana, altamente comprensible si tomamos en cuenta el peso del tratadista italiano en el contexto británico; no obstante, la relación con el tardo-renacimiento parece no agotarse en el autor de los *Cuatro libros*.

14. Se conoce muy poco de este técnico, que también aparece identificado como T. Havers. No hay certeza absoluta acerca de su titulación como arquitecto. No obstante, fue el responsable de obras significativas en el contexto de la edificación montevideana del siglo XIX.

15. Tanto Adams como Havers eran de origen británico.

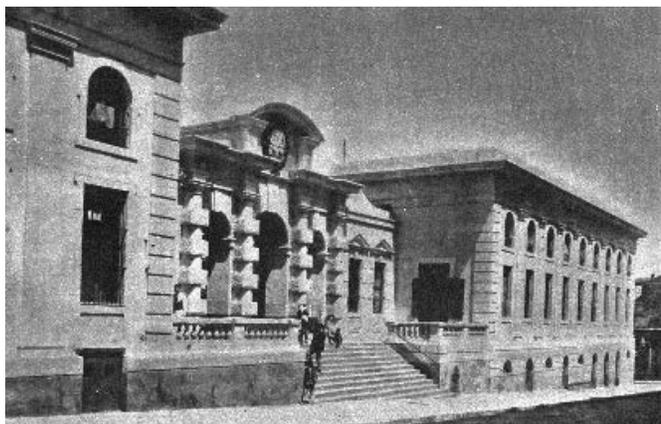


FIGURA 1. THOMAS HAVERS: MERCADO CENTRAL. ENTRADA PRINCIPAL SOBRE LA CALLE RECONQUISTA.



FIGURA 2. THOMAS HAVERS: MERCADO CENTRAL. FOTOGRAFÍA C. 1910.

En su proyecto para el Mercado Central,¹⁶ Havers establece importantes enlaces con la tradición manierista.¹⁷ El partido por el que opta es el de una gran plaza cerrada, con distintos puntos de ingreso, siendo el de la calle Reconquista el más importante por el tratamiento alcanzado. En todos ellos —Bartolomé Mitre, Ciudadela y el ya citado de Reconquista— Havers recurrió a la idea del arco monumental, o más bien al concepto de grandes «puertas urbanas» que se diferenciaban del cuerpo edilicio tanto por altura como por

16. Ubicado en el predio que limitaban las calles Reconquista, Juncal, Ciudadela, Camacúa y Bartolomé Mitre, fue demolido en la década de 1960.

17. El reconocimiento de tal relación está ausente en otras investigaciones históricas uruguayas. La equívoca asignación al edificio de una lógica predominantemente neoclásica —así lo consideró Otilia Muras en su informe del 10 de junio de 1964, el que es ampliatorio de otro anterior solicitado al Instituto de Historia de la Arquitectura, en ocasión de la posible demolición del mercado—, la solución de la estructura de hierro entendida como «dispositivo técnico y expresivo de segundo orden», así como ciertos testimonios históricos que aludieron a problemas constructivos, fueron todos factores que operaron negativamente en su valorización histórica. La demolición, a su vez, fue un factor decisivo de olvido; es recordado, casi exclusivamente, por el Grupo de Estudios Urbanos en su pertinente y oportuna defensa de los bienes patrimoniales de la ciudad.

tratamiento y separación del plano general de la fachada. Así, su interior, resuelto mediante una pragmática y moderna solución ingenieril de estructura metálica y cubierta de vidrio, quedaba separado y oculto de la calle por el cuerpo general del edificio, pero sugerido y parcialmente expuesto a través de las tres grandes puertas.

Si bien Palladio había elaborado y afirmado la idea de puerta como unidad semántica diferenciada, independiente del cuerpo del edificio y cuya vocación era la de enlace entre este y su contexto —rural o urbano—, en el campo profesional británico ciertos autores, como Lord Burlington, habían subrayado su mensaje de independencia y autonomía al rescatar y monumentalizar una puerta que diseñara Iñigo Jones en el jardín de Chiswick House, fenómeno que alcanzó amplia difusión y conocimiento en el contexto académico, además de una fuerte dimensión simbólica como pieza aislada, cuyo alto valor semántico serviría de modelo a nuevas arquitecturas. En esa línea, identificamos también la llamada puerta de York en Londres, situada en Embankment Gardens, también conocida como Buckingham Watergate, cuya respuesta formal es deudora de la tradición manierista, si bien fue realizada en 1626. Interesa este ejemplo, particularmente, por la dimensión urbana que alcanza al ubicarse como puerta fluvial de la ciudad, a orillas del río Támesis.



FIGURA 3. PUERTA DISEÑADA POR IÑIGO JONES, UBICADA EN EL JARDÍN DE CHISWICK HOUSE, DE LORD BURLINGTON.



FIGURA 4. YORK WATERGATE. LONDRES, EMBANKMENT GARDENS, MÁS CONOCIDA COMO BUCKINGHAM WATERGATE.

Es interesante comprobar que el tratamiento superficial de la principal de las entradas¹⁸ proyectadas por Havers establecía una marcada correspondencia con diversos ejemplares de la arquitectura manierista italiana, en particular por el *opus naturalis* sobrepuesto al cuerpo del orden y el manejo del tímpano partido, tal como se plantea en Buckingham Watergate. Ambos factores podrían ser citas directas del *cortile* del Palacio del Tè, de Giulio Romano, o de la nueva fachada del Palacio Pitti, orientada hacia los jardines del Boboli, obra de Bartolomeo Ammannati; pero más posible es que resulten citas provenientes de Andrea Palladio —las ventanas laterales, trabajadas como verdaderas puertas, en el proyecto de la villa Valmarana¹⁹ o su concreta materialización en el plano noble del Palacio Thiene—, dado el peso del tratadista en el contexto de la enseñanza y la práctica proyectual británica. En todos estos ejemplos, la idea de la puerta conforma una potente metáfora de enlace entre tiempos y espacios distintos.

En la obra de Havers, el partido propuesto evitaba el contraste entre la solución funcional y técnica del nuevo programa y la definida imagen urbana del sitio. Las grandes puertas permitieron controlar —pero sin ocultar definitivamente— el impacto visual de la solución técnica de hierro y vidrio, en un mercado

18. Me refiero a la puerta de acceso ubicada sobre la actual calle Reconquista.

19. Me refiero específicamente a las que aparecen diseñadas, aunque no materializadas, y que forman parte del archivo de la RIBA.



FIGURA 5. JOHN ADAMS: CASA COMERCIAL TARANCO Y CÍA. FOTOGRAFÍA C. 1910

que se instalaba detrás del principal teatro de la ciudad. La experiencia de un lenguaje ecléctico y anticlásico era, en este caso, la llave para conectar lo nuevo y lo permanente, sin un definitivo e innecesario divorcio entre ambos. Así, las puertas se constituyeron en articuladores de la masa edilicia, al tiempo que evitaron una monótona repetición de volúmenes. Al igual que en diferentes villas manieristas, permitieron también jerarquizar determinadas partes del conjunto y establecer distintas conexiones con el contexto circundante.

Particularmente significativo resulta el más tardío proyecto de intervención a este mismo mercado, realizado por Julio

Vilamajó en la década de 1920, quien subraya la dimensión manierista que este ya tenía, con una propuesta que refuerza la organización planimétrica de ciertas villas y palacios rurales del siglo XVI italiano. A esta condición Vilamajó le agrega recursos formales de contundente referencia tardo-renacentista, como las serlianas que definen el pórtico interior del *cortile* o «plaza del mercado», y una monumental escalera de tres tramos. También en este proyecto Vilamajó entiende como factor de importancia la presencia de la puerta, incorporando dos más al conjunto, con inocultables citas formales de carácter manierista.

Juan Adams fue otro arquitecto británico que reiteró el manejo de recursos provenientes de la experiencia italiana del siglo XVI en diversos programas y proyectos de su autoría. Su utilización, al igual que en el caso de Havers, no debe entenderse como una exclusiva opción de gusto, propio de la tradición académica británica, sino también como un vehículo de ensamble entre la innovación programática y la tradición del contexto. Un ejemplo en este sentido lo constituye la sede comercial de la firma Taranco y Cía., ubicada en la calle Cerrito, en el área central de la ciudad.²⁰

Previamente, diremos que hay otros dos ejemplos del mismo autor que apelan a un discurso análogo, pero esta vez bajo una estricta razón formalista. El primero de ellos, el Teatro Victoria and Albert, expone una tendencia «estilística» más que una verdadera necesidad experimentalista; su opción por ciertos recursos palladianos responde al gusto inglés dominante más que a las posibilidades reales que le aportaba el manejo de un lenguaje anticlásico. Casi lo mismo podríamos decir del edificio sede del Hospital Británico, aunque en este caso matizado por ciertas necesidades funcionales o semánticas, en las que la lógica anticlásica facilita la resolución más certera, como el uso de la puerta aislada —nuevamente aquí podríamos leer el paradigma de Chiswick House— utilizada para incorporar el ingreso sobre la calle Morales, aunque en el presente esté bastante afectado por intervenciones contemporáneas que han debilitado su sentido semántico.

En el caso de la firma Taranco y Cía., en cambio, la resolución de la fachada se presenta mucho más integrada a la estructura de pilares y vigas metálicas sobre las que se apoya un sistema de bovedillas. Los grandes arcos con pilastras podrían recordar, de alguna manera, a la *Loggia del Capitaniato*, en su composición más general

20. Cerrito 470.

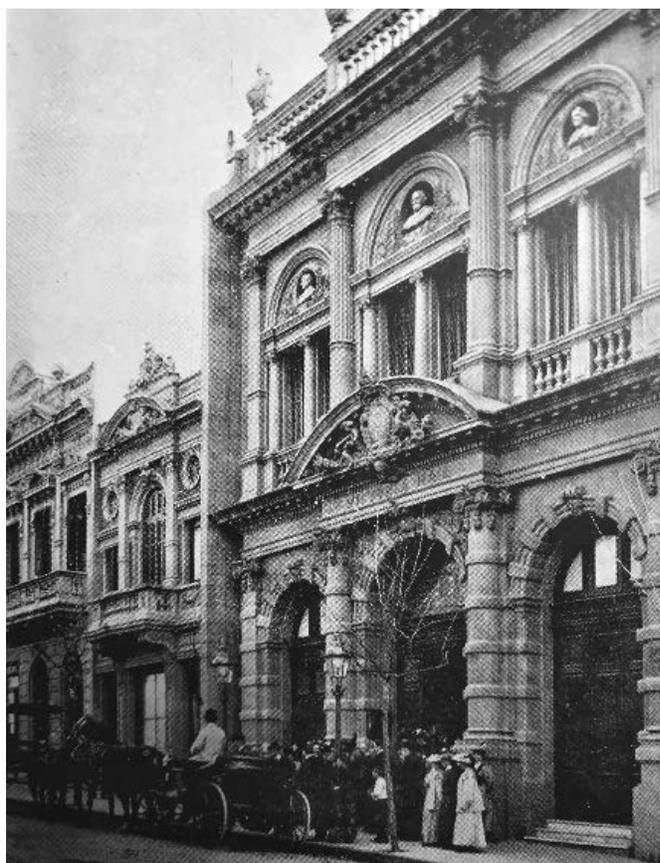


FIGURA 6. JOHN ADAMS: TEATRO VICTORIA. FOTOGRAFÍA C. 1910

y en el orden colosal adoptado. A diferencia de aquel ejemplo, la altura de estos arcos responde a la nueva estructura metálica, sin necesidad de evidenciar los dos niveles, sino, por el contrario, integrarlos y permitir con esto, de manera económica, utilizar pilares internos de importante sección, capaces de soportar la cubierta y un entresuelo de almacenamiento.

Eso permitió también alcanzar una mayor vidriera y un importante nivel expositivo hacia la calle, en un tiempo de renovación y cambio en las maneras de comercialización. La respuesta urbana exigía, sin embargo, una mitigación del orden colosal en su área de acceso, por lo que Adams recurrió a la idea de un



FIGURA 7. LUIGI ANDREONI: ESTACIÓN CENTRAL DE FERROCARRILES.
FOTOGRAFÍA DE FINALES DEL SIGLO XIX

edículo independiente, de menor escala, con frontis triangular y una escultura superior hoy desaparecida.²¹ El carácter del edificio imponía un control sobre la puerta de acceso, la que no debía perder su importancia pero sí invertir su escala respecto de los grandes arcos vidriados. Nuevamente, aquí percibimos la independencia de la puerta, entendida como edículo, como *corpus* retórico, cuya lógica es, en este caso, la satisfacción de demandas propias de un mundo moderno y en proceso de cambio.

Una combinación de ambos propósitos —el de la puerta urbana a la que apeló Havers y el uso de órdenes colosales como manera de resolver un frente unitario de gran tamaño, tal como lo hizo Adams— la encontramos en la Estación Central del Ferrocarril General Artigas, edificio proyectado por el ingeniero italiano Luis Andreoni. Para un mejor entendimiento del lenguaje adoptado parece necesario iniciar un camino de análisis que va del interior al exterior del edificio, sin por esto insinuar que ese fue el camino adoptado por el proyectista. En el área de andenes, Andreoni propuso un orden colosal de pilastras adosadas al muro,

21. Se trataba de una copia del antiguo Hércules Farnesio de Lisipo. Esta imagen fortalecía la dimensión independiente del edículo de entrada, además de establecer una directa y franca relación entre la tradición hispánica de este personaje mítico y el origen del propietario de la firma.

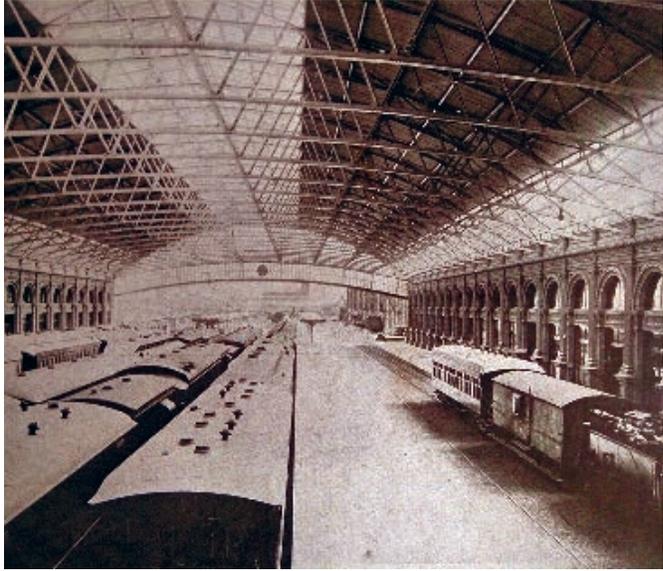


FIGURA 8. LUIGI ANDREONI: ESTACIÓN CENTRAL DE FERROCARRILES, VISTA INTERIOR. FOTOGRAFÍA C. 1910

22. Andreoni maneja de manera muy controlada las relaciones entre la *natura naturalis* (la piedra de almohadillado) y la *natura artificialis* (el orden). Sin llegar a superponerse entre sí, como sucede en tantos ejemplos manieristas, ambas formas coexisten con autonomía en el plano, sin confundirse. Esto se percibe en la gran puerta interior, donde líneas muy marcadas diferencian ambos tratamientos.

operando sobre ese espacio interior como si fuera, en realidad, un espacio exterior. Las razones parecen haber sido dos: por un lado, establecer una adecuada proporción entre los componentes formales de la albañilería, la estructura metálica de la cubierta y las características propias del espacio resultante; por otro, definir ese recinto como si fuera una gran antesala urbana para personas provenientes de diferentes partes del país e incluso del exterior. Los recursos anticlásicos resultaron fundamentales a estos efectos. La organización en forma de U del cuerpo en albañilería —principio clave del proyecto— plantea la continuidad de arcos separados por pilastras de gran altura que encubren la presencia de un entrepiso, aportando así una fuerte unidad visual, al tiempo que coinciden con los puntos de apoyo de la gran cubierta metálica.

La puerta diseñada en el eje longitudinal del espacio —sobre el plano interior correspondiente a la fachada principal del edificio— es el resultado de la sustitución del arco central por otro de apariencia mayor, destacado por un replano y un tímpano curvo superior que corona un reloj;²² su sentido retórico confirma la condición de antesala urbana que adquiere el espacio.



FIGURA 9. LUIGI ANDREONI: ESTACIÓN CENTRAL DE FERROCARRILES. FOTOGRAFÍA C. 1910.

Para mayor referencia de la *maniera* tardo-renacentista, Andreoni define con precisión la fachada principal externa mediante recursos propios de la arquitectura del siglo XVI, como la serliana y el variado tratamiento superficial del almohadillado. Pero a la inversa del interior, entendido este como espacio integrador de partes constructivo-tecnológicas diferentes, la fachada opera aquí como una cortina, separando el gran espacio funcional de la urbe. No se trata de un corte grotesco, sino de un velo delicado, pautado por un refinado pórtico que resulta dominante como imagen de conjunto. Se trata también de una fachada que expresa el pensamiento contemporáneo en la incorporación de imágenes escultóricas a su basamento, traduciendo el espíritu positivista —James Watt, George Stephenson, Alessandro Volta y Denis Papin se representan en piezas cementicias pintadas— que caracterizó a la élite hegemónica uruguaya. No estamos frente al discurso alegórico y privado del arte asociado a la arquitectura —como lo fue la obra pictórica del veronés en la villa palladiana—, sino de imágenes orientadas a la percepción y fruición colectiva, de un público más amplio al que formar y «enseñar a ver». En cierta forma Andreoni vino a operar como Palladio en el caso de la Basílica, rodeando la parte ingenieril del edificio —un edificio

prexistente en el caso del veneciano— con una fachada alternativa, capaz de operar como cuerpo dialogante con la ciudad. Un nuevo manierismo, entonces, entendido como recurso de adaptación, como vehículo de integración de partes diferentes y, por sobre todo, de un lenguaje abierto a un fuerte experimentalismo, que no busca esconderse sino mostrarse.

Andreoni apeló a recursos comparables —aunque con diferentes propósitos— en otra importante obra de su producción: el Hospital Italiano Umberto I. Allí, el conjunto de elementos de tradición manierista fue determinante en la imagen del edificio, así como en el carácter y la correspondencia entre valores del programa y sus respuestas a demandas ambientales y funcionales. Ordenado en base a distintos patios interiores de gran amplitud, tal como era la tipología hospitalaria dominante desde el Renacimiento, el edificio buscó, sin embargo, abrirse al espacio público de la calle. Se trató de una apertura controlada, pero que en algunos casos alcanzó a adquirir importantes dimensiones, manifestando los cambios procesados en relación con el concepto de salud. El referente es, aquí también, la Basílica palladiana en Vicenza, además de la galería de los Uffizzi, concebida por Giorgio Vasari y a la que lo vinculó de manera directa Aurelio Lucchini.²³

Cuando se dispuso la construcción de este nuevo hospital para la comunidad italiana de Montevideo —o cuando la nueva estación de trenes debió ser materializada en el marco de un creciente desarrollo del ferrocarril— llegaban al país nuevas normas de higiene y de profilaxis médica, así como nuevas demandas funcionales y tecnológicas para dar respuesta a programas hasta ahora desconocidos en el medio. La importancia de la luz en el contexto moderno estimuló, tanto en los edificios públicos como en la arquitectura de corte residencial, el manejo de recursos manieristas como la serliana, muy apta para amplificar la capacidad lumínica en los interiores. También la aplicación de espacios de galería, como intermediadores entre las salas de internación y el ámbito urbano.

El mundo europeo había iniciado y transitado esos cambios algunas décadas antes, pero su conocimiento en este sentido —si bien más desarrollado que en esta parte de América— no eludía un rango empírico y algo exploratorio en relación con las mismas áreas funcionales. En cierta medida los avances técnicos y

23. Esta relación con la Basílica palladiana—o Palacio de la Región— se hace mucho más explícita en aspectos como las galerías que se generan en su perímetro, marcado por una relación ancho-largo análoga —aunque algo más esbelta en el caso de la obra de Andreoni—, en la utilización de un sistema de bóvedas de idénticas características y en las unidades modulares que se forman entre columnas, en particular la fachada sobre Bulevar Artigas, donde utiliza el apareamiento de columnas bajo la disposición frente-fondo, también propia de esa obra de Palladio.

sus correlatos normativos mostraban el importante grado de innovación, así como su necesidad de continuidad; no obstante, las respuestas proyectuales distaban mucho de ser concluyentes o definitivas. Todavía era evidente una importante sensación de incertidumbre frente a lo nuevo, pero también una actitud exploratoria en materia de diseño, fenómeno verificable en la experiencia productiva de ambos lados del Atlántico.

Eclecticismo y modernidad

A manera de conclusión, se impone la revisión de ciertos parámetros frecuentes en el análisis historiográfico —uruguayo, latinoamericano e incluso europeo— acerca de la producción arquitectónica decimonónica. La asimilación del proyecto ecléctico como propuesta de retaguardia, ajena a las preocupaciones de la modernización tecnológica y económica, incapaz de resolver eficientemente los nuevos programas funcionales, exige hoy una profunda revisión.

Asimismo, la recurrente comprensión del revival —tal como lo plantea Argan, bajo una mirada prejuiciosa—, entendido como una actuación «que esconde una incapacidad esencial», debe también replantearse y discutirse.

Finalmente, la generalización constante acerca de que el historicismo ecléctico constituye una opción de libre integración de distintos códigos formales —muchas veces se usa el más peyorativo término «mezcla» para hablar de esa integración—, sin reparar en el origen y características de cada uno de ellos, constituye un error frecuente y sistemático, que impide comprender una parte importante de la producción arquitectónica del siglo XIX. En este sentido, debemos asumir que la elección de la experiencia medieval —románica o gótica— como propuesta para un edificio del siglo XIX tiene ya una fuerte justificación en el proyecto ecléctico —programática, simbólico-evocativa, urbana y hasta estructural— dentro de la historiografía. En particular, hemos intentado explicar también cómo la selección de la experiencia tardo-renacentista permitió resolver otros problemas específicos en relación con cambios profundos en la tecnología, en la economía, en la nueva programática y, también, en la posibilidad de

profundizar y *aggiornar* valores clasicistas recurriendo, paradójicamente, al anticlasicismo. Respecto de esto último, vale la pena otra pregunta: ¿no resulta llamativo que la valoración explícita de lo clásico en autores como Le Corbusier o Mies van der Rohe haya llevado a estos profesionales por distintos caminos anticlásicos?

En definitiva, este texto intenta demostrar que el eclecticismo no provocó un retardo temporal en la llegada de la experiencia vanguardista, sino que operó, en cambio, como transición necesaria y eficiente. Una transición que comprendía y asumía los procesos de la modernización tecnológica y de la modernidad cultural como fenómenos irreversibles.

Fuente de las imágenes

1. Ponciano S. Torrado. «Pasado y futuro del Mercado Central». *Diario El Día*, 8 de noviembre de 1964. Suplemento dominical n° 1660.
- 2, 5, 6, 8 y 9. Carlos M. Maeso. El Uruguay a través de un siglo (*Montevideo: Typ. y lit. moderna, 1910*), 114, 165, 224, 201, 17.
3. Disponible en <https://alondoninheritance.com/wp-content/uploads/2018/06/Chiswick-House>
4. Disponible en <https://londonlamppost.com/westminster>
7. Archivo IHA.

IDEAS Y FORMAS EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LA ARQUITECTURA NACIONAL

TATIANA RIMBAUD

Este artículo pretende examinar la publicación *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, realizada en 1969 por Aurelio Lucchini. El autor fue responsable de orientar al Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) en la profesionalización del estudio de la historia y abogó por la rigurosidad en la investigación histórica de la arquitectura en Uruguay. *Ideas y formas* es un mojón en la construcción historiográfica de la arquitectura uruguaya y ha formado arquitectos por más de cuatro décadas. El trabajo se organiza en una reseña del autor, un análisis y posicionamiento del texto, su trascendencia y repercusiones.



FIGURA 1. IDEAS Y FORMAS EN LA ARQUITECTURA NACIONAL. IMAGEN DE TAPA: CABILDO DE MONTEVIDEO.

Aurelio Lucchini

Nació en Montevideo el 18 de abril de 1910, descendiente de inmigrantes suizo-italianos, entre ellos el arquitecto Bernardo Poncini. En 1929 ingresó a la Facultad de Arquitectura, donde se vinculó activamente al centro de estudiantes: integró la comisión directiva, la secretaría y participó en la *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* como colaborador y como responsable. Obtuvo el título de arquitecto en 1936 e hizo el curso de perfeccionamiento Grandes Composiciones, con José P. Carré, con lo que quedó habilitado para concursar por el Gran Premio. Lo ganó en 1937 y realizó el correspondiente viaje por Europa hasta 1939.¹

En 1936 se inició como asistente honorario de la Cátedra de Historia de la Arquitectura del profesor Juan Giuria y comenzó así su carrera docente. Su labor lo colocó en 1945 en la dirección del Instituto de Arqueología Americana (IAA), que tres años después se transformó en el IHA. A lo largo de su carrera llevó adelante diversas líneas de investigación² y tuvo a su cargo la tarea de la enseñanza de la arquitectura nacional; se desempeñó como catedrático de Historia de la Arquitectura Nacional y como director del IHA hasta su jubilación en 1976. Entre los textos que publicó se destaca la serie sobre ideas-conceptos y formas; una de las piezas que la integran es objeto de análisis de este trabajo. En otros textos desarrolló una línea que luego sería de gran importancia en el IHA: la valoración del patrimonio.³ En este tema propuso un primer método de trabajo para seleccionar y declarar monumentos artísticos y culturales.

De su labor profesional⁴ cabe destacar su intensa actividad en cargos y órganos de gobierno universitarios, por la importancia que tuvo en momentos cruciales de la vida y la transformación de la facultad. Entre 1945 y 1961 integró en tres períodos el Consejo de Facultad y fue decano de 1953 a 1961, con una actuación principal en la implementación del plan de estudios de 1952. Fue también vicerrector de la Universidad de la República (UdelaR), consejero interino de la Facultad de Humanidades y Ciencias, integrante del Consejo Directivo Central, y presidente de la Asamblea General del Claustro entre 1961 y 1963.

Reconocido en vida por su obra intelectual, fue designado en 1983 para ocupar el sillón Carlos Vaz Ferreira en la Academia

1. Laura Cesio y Andrés Mazzini, «Aurelio Lucchini», en *Ciclo arquitectos uruguayos*, (Museo Nacional de Artes Visuales-FADU: Montevideo, 2015).

2. Listado completo de sus trabajos de investigación disponible en el Archivo IHA.

3. Aurelio Lucchini, «Las casas quintas. Informe elevado a la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, 09.03.1973», en *Nuestro patrimonio. Las casas quintas de El Prado*, ed. Margarita Montañez y Marta Riso (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1986).

4. En el ejercicio de la profesión destaca en 1941 la premiación por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) en el concurso de ordenación plástica y funcional de la conjunción de las avenidas Agraciada y 18 de Julio, junto con Julio Vilamajó, Guillermo Jones Odriozola y César Martínez Serra; en 1948 obtuvo una mención en el concurso para la sede del Club Nacional de Football, junto con Jones Odriozola, Martínez Serra y Gilberto Gatto Sobral; en 1949 estuvo a cargo del relevamiento y proyecto de reforma del Hotel del Prado, para la IMM.

Nacional de Letras del Uruguay y en 1986 fue declarado Doctor Honoris Causa. Falleció el 7 de abril de 1989, ocasión en que fue homenajeado con las palabras de su compañera de labor Otilia Muras en un acto en la facultad.⁵

En 1981 un grupo de docentes del IHA le hizo una entrevista cuyo registro en vivo se conserva hasta hoy.⁶ En la entrevista Lucchini afirma que «pertenece a la generación maldita de arquitectos a los que se les privó del estudio de la filosofía»⁷ y que en la facultad se dio cuenta de que las cosas no se explicaban sólo con las revistas y los libros, sino que había algo más, sobre todo en los fundamentos de la arquitectura.⁸ Sostiene que cuando la UdelaR contrató a Manuel García Morente⁹ para dar un ciclo de conferencias sobre la historia de la filosofía, esas charlas le permitieron armar su estructura general de pensamiento. Esta inquietud en torno a la filosofía tiñó sus trabajos de investigación en historia de la arquitectura en el IHA.

Nuestra Tierra, Instituto de Historia de la Arquitectura

El texto *Ideas y formas en la arquitectura nacional* se publicó en 1969 en una compilación de la editorial Nuestra Tierra.¹⁰ La serie de librillos cuadrados de veinte centímetros de lado estaba destinada a todo el público uruguayo. La colección de 49 números se publicó entre 1969 y 1970.¹¹ La editorial lanzó luego tres series más: Los Departamentos, Montevideo y Nuestras Raíces, sumando en total más de ochenta números.

La serie se presenta de la siguiente manera:

Esta colección no será un retrato de nuestro pasado, sino un esfuerzo de divulgación del acervo nacional, una interpretación lúcida de la problemática uruguayo y un desbrozamiento de sus perspectivas. Al carácter historicista de otras valiosas publicaciones seriadas, opondrá Nuestra Tierra, como necesario complemento, su carácter científico.¹²

Este enunciado está acompañado por la declaración del perfil ideológico de izquierda que comparten los responsables, al sostener

5. Arq. Otilia Muras con motivo del homenaje al profesor en ocasión de su muerte, el 8 de abril de 1989. Transcripción del discurso en A. Lucchini, *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Libro Segundo (Montevideo: UdelaR, 1988), 3.

6. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, «Entrevista a Aurelio Lucchini» (1981). Audio disponible en <http://www.fadu.edu.uy/iha/publicaciones/entrevistas-arquitectos-uruguayos/> Transcrita en Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, José Livni, *Entrevistas. Edición especial. Libro 2* (Montevideo: FADU-SAU, 2016), 143-155.

7. Se incluía el estudio de filosofía en las carreras de ingeniería, derecho y medicina, que eran las de mayor duración.

8. En la entrevista se explaya sobre la importancia de la filosofía en los temas de teoría de la arquitectura y sostiene que hay una íntima conexión entre temas de filosofía, política y arquitectura.

9. García Morente, subsecretario de Educación Pública y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid. Publicó *El mundo del niño* (1928), *Ensayos sobre el progreso* (1932), *Ensayo sobre la vida privada* (1935), *El ámbito anímico* (1935) y *Filosofía de la historia de España* (1942). Citado en «Manuel García Morente», *Filosofía en español* [citado el 1 de enero de 2017]: disponible en <http://www.filosofia.org/ave/001/a222.htm>.

10. La colección abarca una gran variedad de temáticas. Se incluyó a autores referentes en su área de especialización, como Renzo Pi Hugarte, Jorge Chebataroff, Germán D'Elía, Roque Faraone, Atilio Lombardo, Carlos Real de Azúa, Alberto Methol Ferré y Juan Pablo Terra, entre otros.

11. Los responsables del emprendimiento fueron Daniel Aljanati, Mario Benedetto y Horacio de Marsilio como editores, Rodolfo Talice como asesor general, y los asesores según especialidad: Daniel Vidart (ciencias antropológicas), Rodolfo Talice (ciencias biológicas), José Williman hijo (ciencias económicas), Germán Wettstein (ciencias geográficas) y Mario Sambarino (ciencias sociales y políticas). El equipo editorial estaba integrado por Julio Rossiello (secretario de redacción), Horacio Añón (secretario gráfico) y Amílcar Persichetti (departamento de fotografía). AA.VV., *Nuestra Tierra* (Montevideo: Nuestra Tierra, n° 0, 1969).

12. AA.VV., *Nuestra Tierra* (Montevideo: Nuestra Tierra, n° 0, 1969), 12-17.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

15. En el resumen general el texto de Lucchini aparece como el número 9, «Las ideas y las formas en la arquitectura», con la imagen de la fachada de la catedral de Colonia. *Ibidem*, 18.

que los mueve «la idea de la necesidad de una distribución más justa de los bienes que esta tierra tan desigualmente reparte».¹³ Las temáticas que aborda la colección responden al momento histórico en que son publicados los textos, en un país en crisis y estancamiento económico, de enfrentamientos y luchas sociales.

En el número introductorio cada uno de los asesores presenta su área temática y los trabajos que quedan bajo su égida. El número 6 queda comprendido en la sección Ciencias Antropológicas, en la que Daniel Vidart plantea la problemática de la «etnia uruguaya por primera vez, en un acentuado propósito crítico, una actitud dialéctica, una búsqueda en el pasado para comprender el presente y diagnosticar las tendencias del futuro».¹⁴

Vidart hace un comentario sobre cada número de la sección Ciencias Antropológicas y sobre el de arquitectura dice:

El volumen sobre las ideas y formas en la arquitectura nacional hasta 1900 parte de las raíces estáticas de la arquitectura colonial para señalar cómo la aculturación de conceptos trasvasados por los inmigrantes desembocó, a la postre, en una particular organización de los espacios privados y públicos, configurando así un ejemplo del diálogo histórico emprendido en nuestra tierra entre las infraestructuras y las superestructuras de una antropología dinámica.¹⁵

En el ámbito disciplinar¹⁶, si bien el texto de Lucchini es contemporáneo a los de Reyner Banham y Manfredo Tafuri, no parece correcto ubicarlo bajo alguna de estas influencias. Podría vincularse con Peter Collins en cuanto al enfoque desde el lugar de las ideas y las relaciones con filósofos como Robin Collingwood, pero no se ha podido comprobar el vínculo o la existencia de estos textos en la biblioteca de la facultad en esas fechas. El texto a analizar parece, a primera vista, asociarse a una línea de pensamiento que enfatiza los conceptos sobre las realizaciones, y es probable que esté más vinculado con los desarrollos de la historia de la filosofía que con la historia de la arquitectura.

Pero sin duda, el marco natural del texto es el IHA. Se inscribe en las líneas de investigación que Lucchini como director impulsó en toda su carrera. El IHA formó una tradición investigativa rigurosa, de fuerte base documental, que generó el acervo que hoy existe en el Archivo IHA. En algunos estudios de historiografía

uruguay¹⁷ el IHA ha sido ubicado dentro del proceso de desagregación universitaria. La herencia de la Sociedad de Amigos de la Arqueología y el rol fundador de Giuria le dejaron un relato historiográfico centrado en aspectos formales y constructivos y una fuerte mirada regionalista. Entre 1948 y 1952 el IAA se consolidó como IHA y confirmó su orientación nacional con el cambio del plan de estudios; el director de todo el proceso fue Lucchini. Con el objetivo de enfocar las investigaciones a las condiciones sociales de nuestro medio y sus manifestaciones arquitectónicas, orientó al IHA en la profesionalización del estudio de la historia y capacitó su plantel docente en técnicas de investigación en la Facultad de Humanidades y Ciencias y en institutos argentinos.

En el Reglamento del IHA de 1950 se enuncian sus cometidos: «la enseñanza de la Historia de la Arquitectura; la investigación de los problemas propios de la Historia de la Arquitectura; el asesoramiento al Consejo en los asuntos de interés público que éste reclamare y que tuvieren relación con la Historia de la Arquitectura».¹⁸ La enseñanza de la historia de la arquitectura nacional y la creación de conocimientos en historia de la arquitectura confluían en el mismo objetivo didáctico: la formación de arquitectos. Para ello se intentó emplear un modelo especial, el histórico-arquitectónico-crítico:¹⁹

los estudios renovados permanentemente a medida que el presente se va convirtiendo en pasado, hallan su posición correcta en un sistema de ideas didácticas que comprende una teoría de la arquitectura dinámica, contemporánea siempre, variable en el devenir histórico, enriquecida permanentemente, y opuesta a toda concepción fija de la arquitectura.²⁰

Ideas y formas

*Ideas y formas en la arquitectura nacional*²¹ relata la historia de la arquitectura uruguaya desde su inicio hasta 1900 por medio de la selección y análisis de los conceptos y las formas que fueron introducidas en el territorio por técnicos formados en Europa. Esta línea de investigación en historia de la arquitectura nacional se sostiene en la trayectoria de Lucchini desde la década de 1950,

16. En relación a un panorama más amplio de la historiografía de la arquitectura, se consideró el análisis realizado por Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna* (Madrid: Mairéa Celeste, 2001).

17. Carlos Zubillaga, *Historia e historiadores en el Uruguay del siglo XX* (Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2000), 325.

18. Archivo Administrativo IHA, Caja 32.

19. Lucchini contrasta el modelo de la historia arqueologizante con el modelo culturalista (tomando ejemplos franceses) y, ante el análisis negativo de estos modelos, propone una tercera alternativa para la enseñanza del arquitecto moderno. Propone un enfoque crítico-histórico, no sólo para los cursos de historia nacional, sino para la producción de conocimiento en historia de la arquitectura que se lleva a cabo en el IHA.

20. Aurelio Lucchini, «El curso de historia de la arquitectura nacional en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, como órgano creador de la historia de la Arquitectura Nacional: noticia relativa a sus antecedentes y creación y a su desarrollo hasta fines de 1975», *Perfiles*, n° 1 (1986): 2-23.

21. Lucchini evita la definición de Uruguay, y concretamente se refiere a los sistemas de ideas y de formas arquitectónicas «en el ámbito de lo que hoy es la República Oriental del Uruguay». Ver: Lucchini, *Ideas y formas*, 3.

cuando pone sus esfuerzos en implementar dentro del IHA lo que llama el modelo histórico-arquitectónico-crítico. Por lo menos tres textos de su autoría, anteriores a la publicación de *Ideas y formas*, dan cuenta de este perfil.

En 1959 publica un artículo en la revista *Marcha*²² donde explica la historia de la arquitectura como devenir de ideas y de obras: «La arquitectura, como todo arte, posee una teoría, es decir, un conjunto de postulados concatenados, que forman, el sustento ideológico de la creación. La de sus obras, porque es en ellas donde se hacen aprehensibles las ideas rectoras».²³ Se refiere a la arquitectura del siglo XX en Uruguay y el mundo, afirma que «la indigencia doctrinaria que muestra la arquitectura renovadora nacional ha de serle fatal cuando deba enfrentar el inminente empuje historicista».²⁴ Alega que Uruguay es un país proclive a sufrir «hipnosis de los grandes centros universales. Las corrientes ideológicas de la arquitectura nacional han sido, y son en buena parte, reflejo de las foráneas».²⁵ Sostiene que para estudiar la arquitectura nacional es indispensable conocer la extranjera. En el texto explica brevemente su visión sobre la arquitectura del siglo XX en Europa y Uruguay, y termina con una referencia optimista hacia el nuevo plan de estudios. De igual manera que en *Ideas y formas*, culmina su exposición con una reflexión o esperanza a futuro. En 1959 afirma que a partir del nuevo plan la arquitectura tiene en el país un órgano orientador y formador de técnicos ejecutivos. Diez años después va a dar a entender que todo va confluendo hacia una arquitectura verdaderamente nacional, social y justa. El discurso en ambos casos es optimista, fundante y evolucionista.

En el número de 1964 de la revista *Arquitectura*, que rinde homenaje al cincuentenario de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, se encuentra un artículo coescrito con Nydia Conti.²⁶ Es un texto descriptivo, informativo y sintético, dirigido a introducir la temática de la revista: la arquitectura nacional de los últimos cincuenta años. En el primer capítulo se esbozan, muy simplificadas, algunas de las temáticas que van a aparecer en *Ideas y formas*: la austeridad de la arquitectura colonial y sus causas, el neoclasicismo borbón, la influencia francesa, el eclecticismo y las modalidades de formación, primero en Europa y luego en Uruguay. De la misma manera se adentra brevemente en el siglo XX:

22. Aurelio Lucchini, «Ideas y formas modernas. Su desarrollo y sus consecuencias desde el año 1949 hasta nuestros días en la República Oriental del Uruguay», *Marcha* (26 de junio de 1959).

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*.

25. *Ibidem*.

26. Aurelio Lucchini y Nydia Conti, «Arquitectura del Uruguay», *Arquitectura*, n° 239 (noviembre 1964): 18-22. El artículo tiene dos capítulos: «1 - Evolución de la arquitectura en el Uruguay desde la conquista hasta nuestros días» y «2 - Ciudades de mayor importancia monumental».

los nuevos programas, las corrientes antihistoricistas, y una selección de obras y arquitectos destacados que nombra sin mucho detenimiento (F. 4). El artículo es un vago y sencillo antecedente del trabajo para *Ideas y formas*, que demuestra consistencia con la línea de pensamiento que maneja luego. Le sigue en la revista un artículo firmado sólo por Lucchini, titulado «Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959».²⁷ Esta es una transcripción casi exacta del artículo de *Marcha* comentado anteriormente.

En colaboración con Otilia Muras, se encarga en 1965 de los temas relativos a la arquitectura en la publicación *Cronología comparada de la Historia del Uruguay*.²⁸ En la introducción, firmada por los coordinadores, se explica que el trabajo está armado en tres secciones temáticas: política y administrativa; técnica, economía y sociedad; y cultura. Para la columna *cultura* se aclara que «el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, a través de la participación de Aurelio Lucchini y Otilia Muras, asumió la responsabilidad de su competencia específica».²⁹

Para este trabajo Lucchini y Muras realizaron dos cuadros cronológicos que se muestran a continuación (F. 2). Estos documentos reflejan un interesante proceso de investigación, prefigurado por las pautas del equipo coordinador. En función de los años se ordenan los hechos que se consideran relevantes en dos columnas: técnica-economía-sociología y educación-cultura; a la vez, subdividen cada una de estas para *fuera del Uruguay* y en el *Uruguay*. Si bien las columnas de los hechos en *Uruguay* están casi completas (con los datos que luego aparecen en el libro), sólo algunas entradas se destacan *fuera del Uruguay*, por lo general asociadas a un hecho uruguayo precedente. Esta columna «fuera del Uruguay» pudo haber sido utilizada luego como herramienta de trabajo en el proceso de investigación para *Ideas y formas* y *El concepto de arquitectura y su traducción a formas*, como complemento del fichero de investigación que contiene detalladas entradas ordenadas por un índice temático.

Un último antecedente se encontró en el archivo del IHA, en el guion realizado por Lucchini para el curso especial *Ideas y Estilo en la Arquitectura Nacional*, para la Asociación de Escribanos del Uruguay.³⁰ La estructura y organización de las notas para el curso son las mismas que las del texto *Ideas y formas*, con la diferencia de que el curso no termina en 1900, sino que se adentra

27. Aurelio Lucchini, «Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959», *Arquitectura*, n° 239 (noviembre 1964): 23-28.

28. Aurelio Lucchini et al, *Cronología comparada de la historia del Uruguay 1830-1945* (Montevideo: UdelAR, 1966). Sobre la selección de obras arquitectónicas incluidas, los responsables aclaran: «Los datos relativos a la arquitectura fueron seleccionados teniendo en cuenta su representatividad en la historia de algunos problemas más importantes que afectan aquel arte [...]. Además se introdujeron algunos ejemplos que por su relevancia en el consenso público fueron considerados importantes para los coordinadores de esta serie».

29. *Ibidem*.

30. Archivo IHA, Carpeta 1192. El curso se desarrolló en octubre de 1968.

31. La influencia de la metrópoli española en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII es absoluta, «salvo, naturalmente, la excepción portuguesa».

Además, sostiene que en el territorio uruguayo el factor indígena estaba poco presente (a diferencia de otros lugares de América), por eso no tuvo ninguna incidencia en las formas arquitectónicas de la colonia.

Es interesante notar que trata al español de «conquistador» o «invasor» en cuanto a su relación con las comunidades indígenas que estaban previamente en el lugar. Ver: Lucchini, *Ideas y formas*, 6-7.

32. En cuanto a la incidencia de España en el período de la colonia, describe las particularidades del territorio, el factor estratégico y el hermetismo del imperio como las razones de contexto y coyuntura que justifican las primeras características. Los programas y personal militar, y la escasez de recursos, colaboran con la austeridad imperante y la unicidad estética del imperio. Francia aparece con la desintegración del régimen colonial en Uruguay. Hay un cambio de prioridades y se sucede la destrucción simbólica y física de la muralla. La economía y las corrientes migratorias favorecen la apertura. Destaca la arquitectura laudatoria de la república y la figura de Antoine Quatremère de Quincy.

De Italia explica en detalle los antecedentes de la gran región de Italia y Suiza, y hace referencia a los técnicos que luego trabajaron en Uruguay. Se hace la salvedad del tipo de enseñanza y la diferencia en la calidad de los técnicos.

tres décadas más. El esquema es muy sencillo y sólo tiene titulares, pero se podría decir que es probable que para ese entonces ya tuviera bastante avanzado el trabajo para la publicación de *Ideas y formas* y haya utilizado la misma base.

El libro *Ideas y formas* empieza con una breve reseña biográfica del autor, y luego aparece el índice con la siguiente estructura: Consideraciones generales (páginas 3 a 5); Modalidades neoclasicistas (páginas 6 a 40); Modalidades eclecticistas (páginas 41 a 65); Conclusiones (páginas 66 a 67); y Bibliografía (página 68). En el capítulo de consideraciones generales explicita el objetivo del texto: evidenciar los principales sistemas de ideas y de formas arquitectónicas; y define el territorio y el lapso de tiempo con el que va a trabajar: lo que hoy es la República Oriental del Uruguay en la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX.

Plantea dos grandes etapas: bajo el imperio español la arquitectura es toda española,³¹ simplemente trasladada a la Banda Oriental; en el período de la república hay influencias francesa e italiana en la búsqueda de un arte nacional. Distingue además dos grupos de modalidades ideológico-formales: neoclasicistas y eclecticistas. Los capítulos se dividen en función del país de instrucción de los técnicos actuantes. El capítulo de modalidades neoclasicistas comprende tres secciones: España, Francia e Italia.³² El de modalidades eclecticistas, dos: Francia e Italia.³³ Por último, aclara la concepción de arquitectura con la que trabaja —desde las ideas—, que es la que va a regir todo el texto: «Los grandes arquitectos son no sólo creadores de formas originales, sino, antes que nada, creadores de ideas arquitectónicas originales».³⁴

El encare particular que hace Lucchini de la manifestación de las ideas y las formas de la arquitectura, y la relación centro-periferia que maneja, quedan expresados claramente al hablar sobre las características de la arquitectura en Uruguay en el siglo XIX. Después de descartar factores locales, la diversidad de precedencias de los técnicos o la apertura de los programas arquitectónicos, afirma: «La heterogeneidad que afecta a la arquitectura nacional del siglo XIX es consecuencia directa y única de la heterogeneidad ideológica que caracteriza a la arquitectura francesa en aquel período, a sus múltiples sistemas de ideas, sucesivas o coexistentes, que por lo demás reflejan, en el campo arquitectónico, complejidad análoga a los sistemas generales de ideas».³⁵

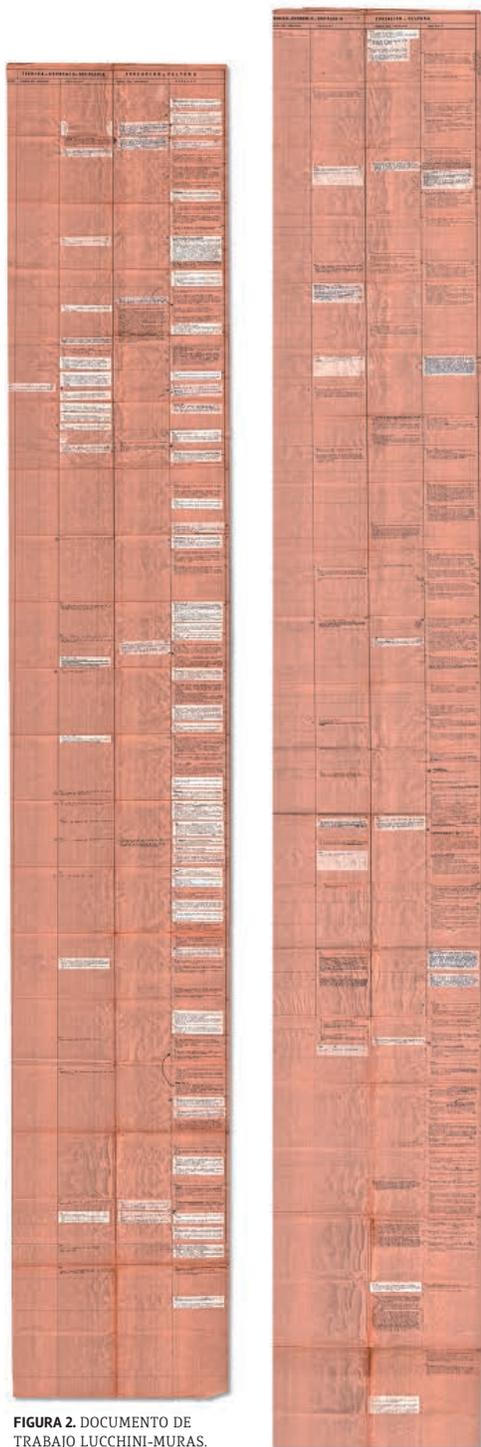


FIGURA 2. DOCUMENTO DE TRABAJO LUCCHINI-MURAS.

33. Afirma que la complejidad del término «eclecticista» deviene de la complejidad de la situación intelectual en Francia. Menciona los vínculos con la filosofía, la desintegración del sistema de ideas imperantes en Francia y los nuevos sistemas de ideas que explican la convivencia y el debate entre estos, siendo sus protagonistas Henri Labrouste, Felix Duban y Eugène Viollet-le-Duc. Lucchini sostiene que el racionalismo y el eclecticismo conviven en la academia hasta que por su raíz positivista triunfa el racionalismo en el siglo XX. En Italia el arte renacentista es apreciado por el romanticismo debido a sus antecedentes nacionales, por lo tanto los técnicos educados allí trasladan esa preferencia.

34. *Ideas y formas*, 3.

35. *Ideas y formas*, 21

36. Enfatiza: «Los arquitectos que actuaban en nuestro país eran agentes transmisores de formas francesas, conscientes o no de sus fundamentos teóricos». Ver: Lucchini, *Ideas y formas*, 21.

37. Deja abierta la posibilidad de que se haya formado tanto en Francia como en Montevideo trabajando con Aimé Aubourg y los constructores de la familia Claret.

38. No son claras las fuentes que toma sobre cada uno de estos arquitectos, por lo que es preciso remitirse al fichero de investigación para rastrear estos datos, muchos de los cuales —se especifica— son de transmisión oral.

39. Utiliza un tono punzante y alejado de la racionalidad objetiva cuando describe la arquitectura ecléctica en Uruguay, evidenciando un juicio de valor no declarado.

40. *Ideas y formas*, 58.

41. Remarca las condiciones con las que termina el período estudiado, y el camino que se debe hacer en la enseñanza en arquitectura para la realización de una arquitectura nacional. «Al finalizar el siglo XIX los programas de edificios respondían a auténticas necesidades del país y había radicación definitiva de técnicos que fundaron los primeros estudios de arquitectura». Habla de un camino evolutivo en ascendencia que lentamente acerca la realidad uruguaya a la europea en cuanto al desarrollo »»

Este esquema conceptual, que es explicado en la introducción y ejemplificado también en el período de la colonia, implica para Lucchini dos cosas: 1. La idea antecede a la forma; 2. La idea, hasta 1900, se genera en Europa.³⁶ Hace énfasis en los técnicos en Uruguay, y en las ideas en Europa. La explicación de las ideas europeas tiene personajes asociados, lugares de enseñanza, publicaciones y ejemplos; pero cuando pasa a Uruguay son sólo las realizaciones de personas, que se forman en Europa y que traen ya todo su saber. No hay posibilidad (salvo en Víctor Rabú)³⁷ del aprendizaje y desarrollo de las ideas en Uruguay.

En la reseña de cada uno de los técnicos actuantes en Uruguay primero explicita su formación, se ocupa de la bibliografía que estos hayan podido leer y qué referentes pudieran conocer.³⁸ Al mencionar obras subraya cuáles son sus influencias, no describe las obras ni menciona su ubicación o entorno. Tampoco se detiene mucho en el análisis de las obras, con excepción del Teatro Solís y su clasicismo romántico. Finalmente, toma cierto partido ante las corrientes que está explicando: dice del eclecticismo que sus realizaciones son invenciones a propósito de formas extrañas, frecuentemente de mediocre calidad.³⁹ Remarca este concepto hacia el final del texto: «De todos modos las variantes eclécticas de origen italiano, superpuestas a las francesas, añaden un matiz más de incoherencia al panorama estilístico nacional del último tercio del siglo XIX».⁴⁰

La descripción de las obras se realiza con las palabras que se ven en el esquema (F. 3). Las más utilizadas hablan de la categorización de las obras según la modalidad ideológica formal que les da Lucchini: estilo, orden, clasicismo, manierismo, barroco, ecléctico, etcétera. Un segundo grupo habla del juicio de valor que sutilmente se cuela en el discurso científico: copia, mediocre, sobriedad, original, entre otras.

En las conclusiones establece el problema más importante: la formación de una doctrina arquitectónica auténticamente nacional.⁴¹ Traza con una línea de relaciones⁴² y condiciones dadas el camino a la doctrina contemporánea renovadora no historicista. Sostiene con tono positivo, al finalizar el texto, que la Facultad de Arquitectura ya cuenta con las condiciones necesarias para construir esta doctrina nacional: un modo de pensar «que no repudiaba una ideología renovadora no historicista, y una ideología

45. La cantidad de imágenes utilizadas y su ubicación central, hasta el tipo de papel diferencial, están establecidos en las directrices de la colección *Nuestra Tierra*, y así se explica en el número 0. La selección de ejemplos puede haber sido de Lucchini, pero claramente está acotada si se compara con los que muestra en el curso a la Asociación de Escribanos o con los que incluye en *El concepto de arquitectura y su traducción a formas*.

46. Louis Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France, tome V-VI-VII, Révolution et empire 1792-1815* (Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie, 1953). Es un libro de referencia y es la fuente que toma para determinar cuáles fueron los eventos relevantes. De los índices en francés se puede decir que tiene cierto enfoque culturalista y una vinculación con el mundo de las ideas: habla de clasicismo y eclecticismo, de racionalismo, de las doctrinas de Le Duc y de las críticas de Julien Guadet. Lucchini utiliza referencias directas en *Ideas y formas*, 54; cuando se refiere a la obra del Hospital Maciel, de Julián Masquelez, como «la reacción clasicista», el mismo nombre que le da Hautecoeur (tomo VII, capítulo IV, sobre Guadet) a la última arquitectura neoclásica que «se enfrenta» al eclecticismo en Francia: Masquelez se formó en Francia en esa época. El mecanismo empleado es claro: según los períodos que establece Hautecoeur, ubica cuándo se forman los técnicos uruguayos y analiza su producción en Uruguay en función de estos.

se muestran fotografías de interiores. Esta característica se puede explicar bajo múltiples hipótesis: el tipo de público al que estaba dirigida la publicación, el carácter formalista en la tradición del IHA o la imposibilidad de acceso a los documentos gráficos de las obras. De cualquier manera, es una característica que se repite en otras publicaciones de la temática abordadas por miembros del IHA.

El texto no utiliza extensas citas, únicamente cita a Carlo Zucchi en su memoria del Teatro Solís. Tampoco incluye notas al pie aclaratorias o llamadas sobre las fuentes documentales empleadas. Sí establece una bibliografía, en la última página, que además pone a disposición del lector, en la biblioteca de la facultad, para su consulta.

La bibliografía consultada no es cuestionada, toma de las publicaciones mencionadas los datos y hechos como verdaderos. De los textos de Louis Hautecoeur,⁴⁶ Camillo Boito⁴⁷ y Otto Schubert⁴⁸ establece la explicación de las corrientes arquitectónicas que se sucedían en Europa. La genealogía de quiénes son los pensadores, los que fundan las academias, en dónde las fundan, quiénes son los que hacen las grandes obras, etcétera, la toma de sus fuentes tal como vienen. Probablemente Lucchini ya tenía gran parte de este relato construido en su esquema mental, dado que era el encargado de impartir las clases de historia de la arquitectura «universal» en la facultad. Se puede suponer que eran conceptos que ya manejaba, que fundamenta con estas tres fuentes.

En cuanto a los sistemas de ideas en Uruguay y cuándo se presentan, basa su clasificación en los libros de Arturo Ardao⁴⁹ sobre filosofía en Uruguay: la explicación de cómo se construye el pensamiento en Uruguay a través de la influencia europea es la tesis de los textos de Ardao. De Giuria⁵⁰ toma las obras; ya que maneja una cantidad mucho más vasta de ejemplos, Lucchini hace una selección más acotada y funcional a su discurso (F. 4). Lo mismo sucede con Carlos Pérez Montero,⁵¹ que además le sirve como fuente documental, ya que en su libro transcribe numerosos decretos, leyes y documentos de época de manera textual.

La resultante de la combinación de estos materiales confirma para Lucchini la clasificación que él mismo hace sobre la arquitectura en Uruguay. Si bien no lo plantea así, todo el relato está armado de manera que una cosa y otra vayan confirmando sus

afirmaciones; la propia selección de ejemplos es un instrumento de validación.

Por último, dos libros de su autoría continúan esta línea de investigación: los tomos I y II de *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio*.⁵² Estas publicaciones quisieron ser la culminación de su trayectoria académica. En el primer libro se abarca el mismo período que en *Ideas y formas*, con igual estructura y casi igual relato en lo que respecta a Uruguay. La mayor diferencia se aprecia en la explicación de las ideas, en las secciones dedicadas a Europa, donde utiliza una mayor bibliografía, notas de referencia e incorpora un poco del contexto argentino. El segundo libro, obra póstuma, toma las primeras décadas del siglo XX, con una profundidad menor que indica que el trabajo no estaba concluido aún.

En la tabla comparativa se listaron las obras mencionadas en seis textos: el de Giuria que usa como fuente, y cinco textos de Lucchini: *Ideas y formas modernas*, *Arquitectura en el Uruguay*, *Cronología comparada*, *Ideas y formas*, *El concepto I* y *El concepto II*. Se ordenaron de manera cronológica tanto las obras como las publicaciones. A primera vista es notorio que la publicación de Giuria (●) presenta una mayor cantidad de obras que cualquiera de las de Lucchini; esto puede responder a que los objetivos son distintos: mientras que Giuria hace un relato descriptivo por completitud, Lucchini selecciona, acorde a su categorización, los ejemplos que más le sirven en cada caso. Así también se puede entender la diferencia entre los ejemplos empleados en la *Cronología* (●) y todos los demás, ya que el objetivo no era periodizar, sino mostrar hitos y obras icónicas por motivos muy diferentes que no siempre tienen que ver con la relevancia de la obra. También se puede ver que hay una gran coincidencia en los ejemplos manejados para *Ideas y formas* (●) y para *El concepto I* (●), que como ya se ha mencionado son textos similares en cuanto a los hechos uruguayos. Por el contrario, no existe tal coincidencia entre *Ideas y formas modernas* (●) y *El concepto II* (●): aunque toman el mismo período y tratan la misma temática, las tres décadas que los separan en el tiempo pueden explicar la diferencia en la selección de las obras.

Es interesante también apreciar que en la totalidad de la tabla hay momentos «vacíos» en la historiografía estudiada, es decir, distintos períodos de varios años en los que no aparece

47. Camilo Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti* (Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1893). Un texto de referencia para el contexto italiano, que también utiliza de interlocutor intelectual al parafrasear algunos de sus conceptos. Por ejemplo, lo refiere al evaluar la enseñanza en arquitectura: «Dentro de la Facultad de Matemáticas el estudiante uruguayo empezó a formarse con arreglo a ideas que Boito hubiera querido implantar, en esos mismos años, en las escuelas italianas». Ver: Lucchini, *Ideas y formas*, 67.

48. Otto Schubert, *El barroco español* (Madrid: Saturnino Calleja, 1924). Este detallado relato de la arquitectura española es usado por Lucchini como referente y guía para el contexto de las ideas y formas traídas por españoles. Es interesante notar que se ignora absolutamente la colonia americana, no se mencionan sus obras ni sus posibles influencias recíprocas, pero sí se habla de influencias del resto de Europa.

49. Arturo Ardao, *Filosofía preuniversitaria del Uruguay* (Montevideo: Claudio García y Cía. Editores, 1945). Relata la historia de la filosofía en Uruguay, por dónde ingresa y cuáles son sus influencias, principalmente en la enseñanza, desde sus orígenes hasta la instalación de la Universidad. Arturo Ardao, *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay* (Montevideo: Departamento de Publicaciones Udelar, 1968).

50. Juan Giuria, *La arquitectura en el Uruguay, Tomo I* (Montevideo: Imprenta Universal, 1955) y J. Giuria, *La arquitectura en el Uruguay, Tomo II*. En Montevideo de 1830 a 1900 (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1958).

51. Carlos Pérez Montero, «La calle del 18 de Julio (1719–1875). Antecedentes para la historia de la ciudad nueva», *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, n° 16–17 (1942). Este texto tiene un enfoque más urbano, delimitado en el Centro y la Ciudad Vieja. Le da referencia histórica uruguaya, tal como el texto de Giuria, pero de manera bastante más ordenada y con múltiples documentos transcritos. Le da un sustento documental de la época que no contiene el de Giuria. Ambos textos son complementarios y funcionales a la generación de un discurso. Lucchini ya no necesita describir el marco sociopolítico-cultural-legal que delinea Montero ni detallar arqueológicamente las obras como Giuria, por lo que se puede dedicar a armar un relato sólido, íntegro y fundante.

52. Aurelio Lucchini, *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro Primero. Modalidades historicistas* (Montevideo: UdelaR, 1986) y Aurelio Lucchini, *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay. Libro Segundo. Modalidades renovadoras* (Montevideo: UdelaR, 1988).

53. Liliana Carmona, *Ciudad Vieja de Montevideo 1829–1991. Transformaciones y propuestas urbanas* (Montevideo: FCU, 1997), 51.

ninguna obra destacada. Si bien algunos de estos períodos pueden coincidir con coyunturas desfavorables, parece difícil creer que no se realizara ninguna construcción interesante en esos años, por lo que queda planteado el interrogante sobre la indiferencia de estos historiadores respecto de tales períodos, y si ha persistido esta indiferencia en las investigaciones que los han proseguido.

Historiografía nacional

El texto de Lucchini forma parte de la bibliografía del curso de Historia de la Arquitectura Nacional de la Facultad de Arquitectura desde su publicación, por lo que ha formado arquitectos durante más de cuarenta años. También ha sido incluido en la bibliografía de los cursos de formación docente para Historia del Arte del Instituto de Profesores Artigas. El texto puede encontrarse en numerosas bibliotecas comunales, municipales, de liceos y colegios de educación secundaria y de escuelas de enseñanza técnica en Uruguay, así como en otras bibliotecas de facultades de arquitectura, como la de la Universidad Politécnica de Madrid en España y la de la Universidad Católica de Córdoba en Argentina, entre otras. El autor tiene, además, entradas en el sitio web Wikipedia tanto en español como en italiano.

Ideas y formas es importante en la construcción historiográfica de la arquitectura uruguaya, ha servido como fuente en múltiples publicaciones y es uno de los relatos más consultados sobre arquitectura en Uruguay. A modo de ejemplo se detallan a continuación algunas de sus citas sin ignorar que ha sido tomado de referencia en numerosos trabajos.

En la publicación sobre la Ciudad Vieja⁵³ se cita en la bibliografía y se menciona como referencia: «El primer síntoma de cambio se había dado ya por la incursión en el neoclasicismo francés y en el italiano después, que como señaló el arquitecto Aurelio Lucchini marcaron con su influencia los 35 primeros años de vida republicana». También se incorpora en la bibliografía de la publicación *Montevideo de la expansión (1868-1915)*,⁵⁴ en la *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo*,⁵⁵ donde está citado Lucchini con el texto de *Ideas y formas*, y en siete fascículos del IHA.

Es citado dentro y fuera de la academia por arquitectos como Laura Alemán⁵⁶ y César Loustau,⁵⁷ así como por investigadores como Hugo Achugar y Mabel Moraña⁵⁸ o Emilio Irigoyen.⁵⁹ También a nivel internacional, el texto es citado en trabajos sobre arquitectura y urbanismo en Iberoamérica⁶⁰ y sobre genealogía.⁶¹ Distintos textos de Lucchini se citan en *Historia de las comunicaciones*,⁶² *Arquitectura y patrimonio en Uruguay*,⁶³ *Arquitectura moderna en Montevideo*⁶⁴ y *Tres visitantes en París*,⁶⁵ entre otros. Asimismo, en la publicación de Castellanos⁶⁶ el texto está destacado como obra general de referencia.

Finalmente, se podría decir que el discurso fundante de *Ideas y formas*, con su tono de objetividad optimista y la noción de oportunidad que instala para una arquitectura nacional renovadora, habilitaron otros desarrollos historiográficos del siglo XX, como el de Leopoldo Artucio⁶⁷ o el de Mariano Arana y Lorenzo Garabelli,⁶⁸ que junto con otros han escrito la *historia oficial* de la arquitectura moderna (*renovadora*) de Uruguay.

Tanto el texto *Ideas y formas* como la figura de Aurelio Lucchini son de vital importancia en la historia y en la historiografía de la arquitectura uruguaya. Lucchini dio forma al IHA, impulsó su profesionalización y abogó por la rigurosidad en la investigación histórica de la arquitectura en Uruguay. Con la serie de trabajos sobre las ideas y su materialización instaló la preocupación por los contenidos de la arquitectura más allá de lo formal, inspirando una manera de hacer investigación histórica en el IHA. Su vigente inquietud por la historia y la crítica⁶⁹ inspira diversas investigaciones contemporáneas.

Fuente de las imágenes

- 1 Aurelio. Lucchini, *Ideas y formas en la arquitectura nacional* (Montevideo: Nuestra Tierra n° 6, 1969).
- 2 Archivo IHA, Carpeta 749.
- 3 *Elaboración de la autora.*
- 4 *Elaboración de la autora.*

54. Ricardo Álvarez Lenzi, Mariano Arana, Livia Bocchiardo, *El Montevideo de la expansión 1868-1915* (Montevideo: Banda Oriental, 1986).

55. Carlos Altezor y Hugo Baracchini, *Historia urbanística y edilicia de la ciudad de Montevideo* (Montevideo: Junta Departamental de Montevideo Biblioteca J. Artigas, 1971).

56. Laura Alemán, «Bella y ociosa, Montevideo afrancesada», en *Lengua y cultura francesas en el Uruguay*, ed. G. Canale y V. Ruel (Montevideo: Agence pour l'enseignement français à l'étranger du Ministère des Affaires Étrangères, 2014).

57. Cesar Loustau, *La influencia de Francia en la arquitectura del Uruguay* (Montevideo: Trilce, 1995).

58. Hugo Achugar y Mabel Moraña, *Uruguay: imaginarios culturales, tomo 1, Desde las huellas indígenas a la modernidad* (Montevideo: Trilce, 2000).

59. Emilio Irigoyen, *La patria en escena, estética y autoritarismo en Uruguay* (Montevideo: Trilce, 2000).

60. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Buenos Aires: Manuales Arte Cátedra, 2006).

61. Eduardo Pardo de Guevara (ed.), *Libro de actas de la reunión americana de genealogía, España y América, un escenario común*. Realizado en Santiago de Compostela en 2002 (Santiago de Compostela: CSIC, 2005).

62. Hugo Baracchini, *Historia de las comunicaciones en el Uruguay* (Montevideo: UdelaR, 1978).
63. Cecilia Ponte y Laura Cesio, *Arquitectura y patrimonio en Uruguay* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2008).
64. William Rey, *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)* (Montevideo: CSIC, 2012).
65. Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París* (Montevideo: CSIC, 2014).
66. Alfredo Castellanos, *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo 1829-1914* (Montevideo: Junta Departamental de Montevideo y Biblioteca José Artigas, 1971).
Nombra el texto de Lucchini como gran referente junto a otros de Abella Trías, Eduardo Acevedo, Arredondo, De María, Fernández Saldaña, Giuria, Pivel y Zum Felde.
67. Leopoldo Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra n.º 5, 1971): 60.
68. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940: reflexiones sobre un período fecundo de la arquitectura en el Uruguay* (Montevideo: FCU, 1995), 12.
69. Ver líneas de investigación vigentes en el Instituto de Historia de la Arquitectura, en «Investigación», IHA [citado el 13 de enero 2017]: disponible en <http://www.fadu.edu.uy/iha/investigacion/>

MONUMENTALIDAD Y CONMEMORACIÓN

Espacio público y sujeto colectivo en dictadura y democracia posautoritaria

MIRIAM HOJMAN

A partir de la reinstauración de la democracia en Uruguay, en 1985, algunos espacios públicos de la ciudad de Montevideo se convirtieron en lugares promotores del intercambio social, representativos de la nueva vida en libertad. Esta característica se había perdido durante el período de la última dictadura (1973-1985), en el que se diseñaron plazas como imagen de la ciudad oficial que se convirtieron en espacios de dudosa calidad urbana. Son ejemplo de ello: la Plaza del Ejército (inaugurada en 1976), el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia (inaugurado en 1977) y la Plaza de la Bandera (inaugurada en 1978).

La propia gestión pública contribuyó —por acción directa u omisión— a agudizar el creciente deterioro comunitario y ambiental de la ciudad: desfiguración de plazas; talas o podas desmedidas de calles arboladas; cambios de toponimias; creciente y patológica búsqueda de espacios monumentales, ceremoniales, declamatorios y en definitiva, represivos.¹

Sin embargo, en los años siguientes a la restauración democrática se construyeron plazas y memoriales que, además de recuperar el rol del espacio público como calificador urbanístico y de uso ciudadano, constituyen ejemplos de buena práctica arquitectónica en un contexto de asentamiento de la democracia y en un Montevideo gobernado por la izquierda con «una ambición socialista y un énfasis en las prácticas pretendidamente calificadoras de

1. Mariano Arana y Fernando Giordano, «Montevideo entre la participación y el autoritarismo», en *Repensando la ciudad de América Latina*, eds. Jorge Hardoy y Richard Morse (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1988), 16.

2. Diego Capandeguy, «Montevideo: espacialidad pública contemporánea y las trayectorias del proyecto», en *Montevideo a cielo abierto. El espacio público* (Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo; FARQ-UdelaR; Junta de Andalucía, 2003), 265.

3. Particularmente el uruguayo Yamandú Acosta y la argentina Nora Rabotnikof.

4. Yamandú Acosta, *Filosofía latinoamericana y democracia en clave de derechos humanos* (Montevideo: Nordan Comunidad, 2008), 159.

5. Acosta cita el aporte de Immanuel Kant —en su *Crítica de la razón pura*— que para este trabajo recogemos, en cuanto a que el espacio y el tiempo —las formas *a priori* de la sensibilidad— no tienen independencia del sujeto que las conoce, sino que, por el contrario, es el propio sujeto el que dota al objeto de estas formas que él posee *a priori*. Así, el espacio público es el que se constituye según el modo en que lo establece la ciudadanía —si se considera el sujeto como actor político— y no como lugar dado *a priori* para ser ocupado por ella.

6. Nora Rabotnikof, «El espacio público: caracterizaciones teóricas y expectativas políticas», en *Filosofía política. Ideas políticas y movimientos sociales*, ed. F. Quesada (Madrid: Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, Editorial Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997), 149.

lo público».² En ese sentido, la Plaza Primero de Mayo —Mártires de Chicago— (inaugurada en 1996), el Monumento al Holocausto del Pueblo Judío (inaugurado en 1994) y el Memorial de los Detenidos Desaparecidos (inaugurado en 2001) son los ejemplos más representativos.

En el presente texto se hará el análisis de los espacios públicos construidos durante la dictadura y la posterior etapa democrática en Montevideo, incluyendo elementos urbanísticos, arquitectónicos y artísticos. Se recurrirá a distintos autores, principalmente a referentes de la filosofía política latinoamericana que vinculan espacio público y ciudadanía,³ para obtener, a partir de la comparación de la relación entre sujeto colectivo y espacio público y de la puesta en contexto de los casos seleccionados en ambos períodos, elementos que permitan descubrir aspectos de la historia política reciente del país desde la construcción de lo público.

Partiremos de una de las presunciones que hace Yamandú Acosta en su análisis de la problemática: «Ni los “sujetos colectivos” ni los “espacios públicos” están predeterminados de manera independiente el uno respecto del otro».⁴ El autor enmarca esta afirmación o presunción en el período posautoritario de la región y en una mirada en la que las tensiones individuo/sujeto, individual/colectivo y privado/público son puntos de partida para el análisis de las relaciones entre política y ética en América Latina.⁵

La tesis de Acosta asume que el espacio público de la ciudad durante la transición democrática se constituyó en el contexto del *Estado democrático de derecho de seguridad mercantil*, que consolidó parte de ese *espacio* para afirmar, legitimar y consolidar los intereses privados. Sin embargo, se optó en este trabajo por elegir ejemplos de intervenciones en el Montevideo posdictadura, en los que se plantea la hipótesis de que en estos lugares se recupera la idea del «espacio público como lugar de constitución y expresión de la ciudadanía» que plantea Nora Rabotnikof,⁶ a diferencia de los espacios públicos destinados a testimoniar el país que proponía crear el gobierno dictatorial.

Dictadura y construcción del «nuevo Uruguay»

El gobierno militar, utilizando distintos mecanismos, intentó imponer por medio del control de la escena pública su idea de la construcción de «un nuevo Uruguay». No alcanzaba con disolver las cámaras y las juntas departamentales, prohibir los partidos de izquierda y las agremiaciones sindicales, intervenir el sector educativo y aplicar restricciones a la prensa, sino que se debía apelar a otros recursos para convencer y transmitir a la población «el rescate de la República y su encauce hacia un porvenir presidido por los signos del crecimiento, el bienestar y el orden».⁷

Para ello, los militares se empeñaron en construir un nuevo repertorio de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse,⁸ aunque tomadas de los recursos simbólicos referidos a la historia del país; como expresan Isabella Cosse y Vania Markarian, se hace «un uso político de la historia».⁹ En ese afán por construir el nuevo imaginario de país se apeló a diversos modos de difusión y vínculos con la población, nuevas políticas culturales en las que, además de una nueva propuesta gráfica publicitaria, los informativos para cine —*Uruguay hoy*— y otros medios de comunicación, se incluyeran también las grandes obras en el espacio público para transmitir esas ideas.

Siguiendo a estas autoras, uno de los más destacados esfuerzos del gobierno de la dictadura por conformar espacios alternativos de ratificación y reformular los contenidos y modalidades de la identidad nacional puede registrarse en las políticas de celebración de los 150 años de la Cruzada Libertadora durante el año 1975, el «Año de la Orientalidad».

Abolidas las modalidades usuales de participación social y ciudadana, los nuevos actores políticos, ahora en el poder, buscaron sustituir las viejas formas de procesar las demandas sociales. Para ello, el espacio público fue saturado por las voces de militares y civiles golpistas que redefinieron antiguas modalidades e instituyeron otras.¹⁰

En ese contexto, en el que la ciudadanía ya no podía constituirse libremente en el espacio físico, las fuerzas militares buscaron formas de reinterpretación del espacio público, al que utilizaron para

7. Dinarp, *Uruguay 1973-1981. Paz y futuro* (Montevideo, 1981).

8. En 1975 se creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp): «organismo coordinador y rector de las relaciones públicas del Estado», en realidad un nuevo centro para el control autoritario sobre la sociedad civil. Gerardo Caetano y José Rilla, *Breve historia de la dictadura* (Montevideo: Banda Oriental, 2005), 35.

9. Isabella Cosse y Vania Markarian, 1975: *Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura* (Montevideo: Trilce, 1996).

10. Cosse y Markarian, 1975: *Año de la Orientalidad*, 21.

imponer sus símbolos y rituales. El gobierno militar ejerció el autoritarismo también para establecer los espacios donde transcurría la vida del ciudadano. Es así que, entre diversas iniciativas de modificación del entorno urbano, se decide construir la Plaza del Ejército y el Mausoleo de Artigas. Unos años más tarde, pero en este mismo sentido, se construye la Plaza de la Bandera. Tres monumentos que representan elementos vinculados a la nueva identidad que se aspiraba a construir: la patria, su prócer y el Ejército.

Plaza del Ejército

La Plaza del Ejército, inaugurada el 12 de octubre de 1976, es una de las obras públicas conmemorativas propuestas en el marco del Año de la Orientalidad. En ella el Ejército se homenajea a sí mismo. Su proyectista fue el arquitecto Roberto Elzaurdía, entonces subdirector de Paseos Públicos de la Intendencia de Montevideo. Ubicada en la intersección del bulevar José Batlle y Ordóñez y la avenida General Flores, la plaza es de planta circular y en su centro se encuentra una columna maciza de hormigón de 25 metros

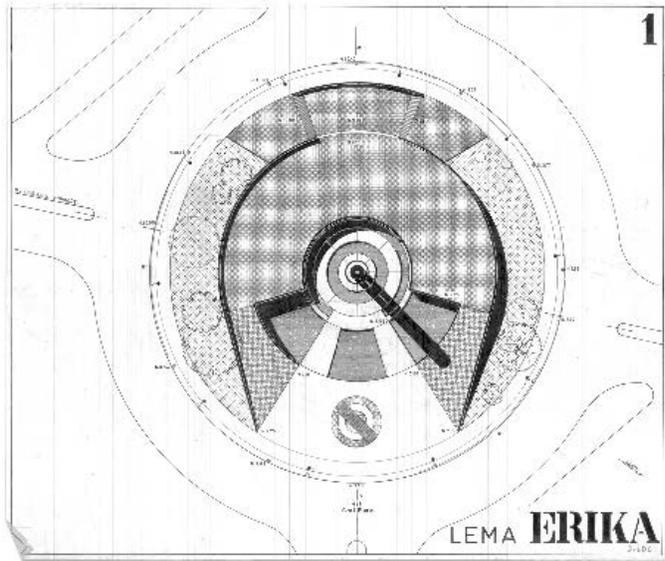


FIGURA 1. PLAZA DEL EJÉRCITO. ROBERTO ELZAURDÍA. PLANTA, PROYECTO DE 1974.



FIGURA 2. PLAZA DEL EJÉRCITO. ROBERTO ELZAURDIA. VISTA GENERAL.

de altura por 2,5 metros de diámetro, dividida en 15 segmentos, con su fuste curvado que representa un hiperboloide. Hacia el norte hay un muro semicircular concéntrico a un estanque que rodea el motivo central (F. 1 y 2).

Se trata de una intervención en el espacio público que contiene áreas de circulación y contemplación sin tomar en cuenta el habitar del ciudadano y el disfrute de los espacios abiertos. Todos sus elementos refuerzan el sentido de autoglorificación. Están dispuestos para que el monumento central —la columna hiperboloide con el escudo nacional y el enunciado «La Patria a sus defensores»— sea inevitablemente admirado, debido a la disposición de los bancos y las vías de tránsito que circunvalan la plaza y dificultan el acceso al peatón. Ni siquiera sus áreas verdes son destinadas al esparcimiento; es una plaza cerrada en sí misma.

Todos los elementos que la componen están destinados a representar lo que el régimen creía transmitir de sí mismo: grandeza, fuerza y austeridad, simbolizadas por las grandes dimensiones de la plaza, la altura del monumento, la ubicación en un cruce estratégico de dos importantes ejes viales, la prolongación vertical del monumento que tiende hacia el infinito,¹¹ los materiales

11. «Idea de protección o paternalismo, tendencia a la permanencia de un régimen que se ve sólido, inamovible y eterno». José Pereyra y Líber Romero, *La plaza del Ejército o el deseo de perdurar. Interpretación en base del discurso del ejército*. Trabajo inédito, Instituto de Profesores Artigas, 2001.

12. «Símbolo de la faceta industrializadora que la dictadura quería dar de sí misma. Tengamos en cuenta la contemporaneidad con la represa de Palmar, Salto Grande o la propia UTU mecánica que fue construida en la misma época. Al mismo tiempo que el hormigón armado es utilizado en forma mayoritaria en los planes de vivienda». Pereyra y Romero, *La plaza del Ejército*, 2001.

13. «El gobierno dictatorial quiere mostrar la honradez de sus hombres (los militares) frente a la corrupción de la política anterior [...] Ellos son el orden frente al caos anterior». Pereyra y Romero, *La plaza del Ejército*, 2001.

utilizados —hormigón¹² y cuarzo— sin ornamentos, en su estado más puro.¹³

Esta plaza, fiel representación de las concepciones ideológicas de la dictadura, con una arquitectura monumental característica de los regímenes totalitarios, constituye un fiel testimonio de esa época y es así considerada por la ciudadanía, que no la habita ni la reconoce como un espacio para sus distintos modos de expresión.¹⁴

Mausoleo de Artigas

En 1974 se dispuso la erección y el llamado a concurso público a proyectos para el Mausoleo de Artigas —inaugurado el 19 de junio de 1977—, cuyos ganadores fueron los arquitectos Lucas Ríos y Alejandro Morón. El resultado es una adecuada propuesta en relación con la calidad arquitectónica de su espacio interior, aunque no con la propuesta a nivel urbano ya que su construcción

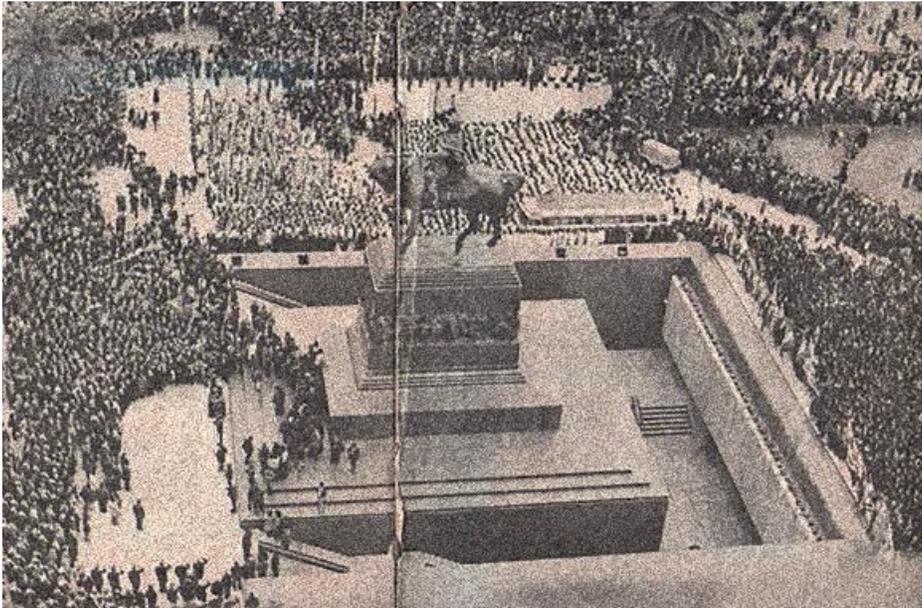


FIGURA 3. MAUSOLEO DE ARTIGAS. LUCAS RÍOS Y ALEJANDRO MORÓN. VISTA DE LA INAUGURACIÓN EL 19 DE JUNIO DE 1977.



FIGURA 4. MAUSOLEO DE ARTIGAS. LUCAS RÍOS Y ALEJANDRO MORÓN. VISTA DEL INTERIOR.

interrumpe el espacio dinámico que proponía el eje peatonal de la Plaza Independencia.

Se trata de una cripta subterránea de 20 metros de ancho, 24 metros de largo y 8 metros de altura, ubicada detrás del Monumento a Artigas, a la que se accede por dos grandes escalinatas situadas a los costados del monumento. La urna que alberga los restos de Artigas se ubica bajo un lucernario que en el exterior está cubierto por un elemento de forma piramidal. En las paredes con letras de hormigón se escriben episodios de la vida del prócer.

Tampoco este espacio formó ni forma parte del modo en que se ha constituido y expresado la ciudadanía, además de alterar un lugar que ya estaba consagrado a venerar la memoria de Artigas: «Alterar el lugar del culto al prócer también es alterar la nación. Las intenciones fundamentales que los militares plantean están simbolizadas en esta inauguración».¹⁵

Precisamente, en su inauguración (F. 3) se ve al «pueblo» en un acto masivo, característico de ese período. Este lugar se reafirmó como sede de actos oficiales, pero alejó a la población de su uso cotidiano.

El Mausoleo permanece en el imaginario colectivo como símbolo de ese período nefasto en la historia del país, contrastando con la idea a la que se aspiraba:

El Mausoleo tenía que llenar las condiciones de espiritualidad imprescindibles; de lógico recogimiento y sobre todo de perennidad, porque todas las futuras generaciones de orientales se educarán en la admiración de este Mausoleo. Vale decir, que su grandiosidad no estará solamente en sus dimensiones y en las características ciertamente extraordinarias, casi alucinantes de la obra, sino en el alma de que estará impregnada.¹⁶

14. Resulta elocuente la encuesta realizada a los vecinos de la plaza en relación con su utilización: 80% respondió que no es utilizada, 95% respondió que su uso principal es por parte de los indigentes; la opinión de 98% de los encuestados es negativa y 90% respondió que no la usa porque es de difícil acceso debido al tránsito perimetral. Ver: Gonzalo Núñez, *Mapa (Re)activo. Infografías multicapa del espacio público* (Montevideo: Diploma de Especialización en Investigación Proyectual, FADU-UdelaR, 2015), 80.

15. Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario* (Montevideo: Trilce, 2001), 36.

16. «El miércoles exhiben modelo del Mausoleo de Artigas», *El País* (28 de enero de 1975).

Esta obra ha sido abordada por los historiadores que estudian el período, a fin de analizar el discurso político de la dictadura y su afán de imponer a la ciudadanía su imaginario de país. Por ejemplo, Cosse y Markarian interpretan la decisión de construir el Mausoleo y su concreción como uno de los tantos gestos destinados a modificar la relación de la comunidad con su pasado, afectando a los habitantes de Uruguay, más allá de sus posiciones frente al régimen. Analizan también, por medio de esta obra, la posición del entonces presidente, Juan María Bordaberry, con respecto a los partidos políticos: «Esta es una obra a la que yo le atribuyo gran importancia. Yo creo que en nuestro país, las luchas políticas y partidarias, fueron sacando el centro de la atención de la figura unificadora de Artigas, para pasarlo a las figuras de nivel partidario; las antiguas y las más recientes»,¹⁷ afirma, haciendo explícita así su aspiración de disolver los partidos políticos en la constitución de un nuevo Estado uruguayo.

La inserción del Mausoleo en la Plaza Independencia ha transformado el entorno al Monumento a Artigas en un espacio urbano de características monumentales típicas de los regímenes fascistas. Por ejemplo, la construcción de las anchas escaleras a los lados del monumento ha acentuado la magnificencia de la estatua ecuestre —tan recurrente en aquellos años para exaltar a los héroes de la patria— al alejarla de la gente mediante un cerco.

Uno de los intentos de resignificarlo es el proyecto de ley presentado en el año 2000 para la selección de las frases representativas del pensamiento de Artigas a esculpirse en el Mausoleo. Legisladores de todos los partidos políticos han coincidido en que la eliminación de las frases previstas en el proyecto ganador constituye un atropello (F. 4).¹⁸

En ese sentido, Eduardo Galeano escribió el siguiente relato, titulado «Artigas»:

La arquitectura de la muerte es una especialidad militar.

En 1977, la dictadura uruguaya erigió un monumento funerario en memoria de José Artigas.

Este enorme adefesio fue una cárcel de lujo: había fundadas sospechas de que el héroe podía escaparse, un siglo y medio después de su muerte.

17. Cosse y Markarian, 1975: *Año de la Orientalidad*, 65.

18. Ver proyecto en *Hábitat*, n° 29 (agosto 1977): 10.

Para decorar el mausoleo, y disimular la intención, la dictadura buscó frases del prócer. Pero el hombre que había hecho la primera reforma agraria de América, el general que se hacía llamar ciudadano Artigas, había dicho que los más infelices debían ser los más privilegiados, había afirmado que jamás iba a vender nuestro rico patrimonio al bajo precio de la necesidad, y una y otra vez había repetido que su autoridad emanaba del pueblo y ante el pueblo cesaba.

Los militares no encontraron ninguna frase que no fuera peligrosa. Decidieron que Artigas era mudo.

En las paredes, de mármol negro, no hay más que fechas y nombres.¹⁹

19. Eduardo Galeano, *Espejos: una historia casi universal* (Montevideo: Siglo XXI, 2008), 183-184.

Plaza de la Bandera



FIGURA 5. ARTÍCULO DE Prensa SOBRE LA INAUGURACIÓN DE LA PLAZA DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL EL 15 DE DICIEMBRE DE 1978.



FIGURA 6. SELLO POSTAL ALUSIVO A LA INAUGURACIÓN DE LA PLAZA DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL. MONUMENTO A LA BANDERA. DISEÑO: ÁNGEL MEDINA MEDINA. IMPRENTA NACIONAL, 1978.

El 15 de diciembre de 1978 se inauguró, en la zona de Tres Cruces, la Plaza de la Nacionalidad Oriental —rebautizada como Plaza de la Democracia en 1985, aunque a nivel popular se conoce como Plaza de la Bandera—, proyectada por el arquitecto Alejandro Morón.

Si bien en 2014 se remodeló y cambió su función con el objetivo de modificar su significado, está asociada a los símbolos más representativos de la dictadura.²⁰ Allí se habían realizado las conmemoraciones oficiales del Día de los Caídos en Defensa de las Instituciones —antes Día de los Caídos en la Lucha contra la Subversión— todos los 14 de abril, hasta que Tabaré Vázquez asumió la presidencia de la República en 2005.

Este lugar, tal como los ya analizados, representaba otro de los intentos del gobierno militar por configurar un sitio en el que la ciudadanía rindiera homenaje a los emblemas que crearían la nueva identidad nacional. En su discurso inaugural, el entonces intendente Óscar Rachetti expresaba:

Y este pabellón, este inmenso pabellón que como único elemento estructural corona con sencillez la Plaza de la Nacionalidad Oriental debe constituir un símbolo precioso y significativo de nuestra conciencia nacional unida y ferviente. Lugar —además— donde las fuerzas del país vendrán a condecorar con su presencia el espíritu que la anima como hoy condecoramos con nuestro homenaje a estos símbolos de las fuerzas positivas de

20. En este trabajo se analiza el proyecto original, hoy en día ha cambiado su carácter y su relación con el ciudadano.

la seguridad, de la inteligencia y del trabajo, que representan los grandes centros de actividad desde donde irradiarán los grandes destellos del progreso de este país.²¹

La plaza es parte de una solución urbanística que permitió organizar la circulación vehicular para el cruce de la avenida 8 de Octubre con Avenida Italia y con Bulevar Artigas. El proyecto original tiene características de las obras de los regímenes totalitarios: la simetría y la relación del espacio amplio horizontal con el elemento vertical —como ocurre en la Plaza del Ejército—, que representa el verticalismo del Estado frente a la sociedad de masas, propio de los gobiernos autoritarios del siglo XX.

A pesar de situarse en una zona muy concurrida, no era referencia ni para la población ni para el turismo. Tampoco era lugar de convocatoria para ningún acto patrio, dado que se consideraba símbolo del período dictatorial y carecía de calidad arquitectónica y ambiental.

El proyecto de la dictadura no logró sobrevivir ni imponer la lectura del pasado que pregonaba. La plaza, por su simbolismo, no ha podido sustraerse, borrar su marca, de quienes la hicieron. No es un monumento popular, la sociedad no lo incorporó como espacio público, nunca convocó a actos multitudinarios, a pesar de que fue pensado para honrar a la bandera nacional.²²

Aquí también se acudía a elementos de fuerte carga simbólica: nacionalidad y orientalidad, encarnados en la bandera. La estrategia que los militares usaron para la memoria se basó en la imposición y la reiteración, con el objetivo de que la ciudadanía asimilara los símbolos patrios que se vinculaban a forjar la identidad del «nuevo Uruguay».

«Estetización de la política»

Las tres plazas/monumentos analizadas son propuestas urbanas refundantes, destinadas a construir una nueva nación: un nuevo presente y también un nuevo pasado. Si se analizan las inauguraciones y algunos de los actos que el gobierno militar convocaba en

21. «Majestuosa bandera en la Plaza de la Orientalidad», *El Soldado*, n° 44 (diciembre 1978): 29, citado en Marchesi, *El Uruguay inventado*, 76.

22. Gerardo Caetano, citado en Miguel A. Campodónico, «Espacio público y memoria colectiva», *El Observador* (9 de mayo de 2009).

estos lugares, es posible observar similitudes con los actos nazis y totalitarios característicos de las primeras décadas del siglo XX. Walter Benjamin analiza y critica los efectos catastróficos que resultan de la «estetización de la política»:

El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales. Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra.²³

Mediante la estética, los actos masivos que tuvieron lugar durante el régimen nazi trataban de transformar una tendencia política nefasta en un espectáculo embriagador. Como expresa Neil Leach, «con la estetización se produce un desplazamiento social y político en el que las preocupaciones éticas son reemplazadas por las preocupaciones estéticas».²⁴

Esto se vio reflejado en las inauguraciones de las tres plazas. En la de la Bandera (F. 5), «sucesivas ejecuciones de la Diana de Palleja por cinco de las 22 bandas actuantes en la ceremonia, acompañaron el ascenso de la enseña patria, mientras poderosos reflectores la enfocaban destacándola sobre el fondo negro de un cielo encapotado», expresaba el artículo de *El Día* en la jornada siguiente a la inauguración, en el que se narra todo lo acontecido, incluyendo discursos y desfiles militares y policiales a pie y a caballo. La inauguración de la Plaza del Ejército parece haber sido aun más espectacular: «Se realizó cuando cae el día y la razón deja paso a lo irracional y a lo emotivo, se reúne una multitud, en donde escasean los civiles, para contemplar un espectáculo de luces, música y colores, acompañados de un discurso que apela a las fuerzas vivas».²⁵ La inauguración del Mausoleo tuvo un marco estético característico de los regímenes militares, en este caso exaltando más aun el monumento al «Héroe de la Patria».

23. Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 55-56.

24. Neil Leach, *La an-estética de la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1999).

25. Pereyra y Romero, *La plaza del Ejército*.

De todas maneras, los esfuerzos del gobierno militar por generar espacios públicos monumentales para expresar una visión idealizada de país y convocar a la ciudadanía para que acompañe ese proyecto de nación no contaron con apoyo popular. Ejemplo de ello es el acto multitudinario del 27 de noviembre de 1983, realizado al pie del Obelisco a los Constituyentes de 1830, una concentración de masas sin precedentes en la historia del país, que obviamente no se desarrolló en ninguno de los tres espacios públicos monumentales construidos por el gobierno militar.

Democracia y memoria

A partir de 1985 y con la vuelta a la democracia, Uruguay registra transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad, lo que se ve acompañado por las manifestaciones artísticas y arquitectónicas del momento. Tanto en Uruguay como en los demás países de América Latina que sufrieron dictaduras militares, se pone en el tapete la temática de la memoria y el olvido: se busca la verdad en relación con los desaparecidos, así como la justicia por las violaciones de los derechos humanos, apelando a la responsabilidad colectiva.

Hugo Achugar se plantea el miedo a la eliminación de la memoria local no solamente a partir del poder hegemónico de la academia del Primer Mundo,²⁶ sino porque los jóvenes puedan elaborar un lugar de la memoria totalmente ajeno al suyo y borrar algo que había parecido fundamental para su generación. Se pregunta lo siguiente:

Podría llegar a ocurrir que el monumento que se construyó en Uruguay como «Memorial para los detenidos/desaparecidos durante la dictadura» no significara nada para los más jóvenes. O peor aun, que significara algo que pertenecía al mundo de los viejos; es decir, al mundo de los otros. Y en este caso los otros éramos nosotros, los viejos para quienes la dictadura, democracia, política, etcétera, tenían sentido por el simple hecho de que habían formado parte de nuestra experiencia de vida.²⁷

Para contrarrestar el miedo a la pérdida de la memoria y transmitir a las generaciones venideras las consecuencias de

26. El «Commonwealth teórico», que excluye la memoria o toda agenda político-teórica que no fuera el vigente en torno a sus universidades. Ver: Hugo Achugar, «El lugar de la memoria. A propósito de monumentos», en *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (Montevideo: Trilce, 2004), 129.

27. Achugar, *El lugar de la memoria*, 129.

tragedias pasadas, las sociedades recurren a determinados símbolos evocadores. Se apela a una «memorialización», por la necesidad de construir estructuras duraderas como objetivación de la memoria, en un mundo que se caracteriza por la «inestabilidad del tiempo y la fracturación del espacio».²⁸ De este modo cobran fuerza nuevamente los monumentos y memoriales en el espacio público, cuya materialidad se opone a la cultura dominada por la imagen efímera en la pantalla de televisión e internet y por la intangibilidad de las comunicaciones.

Los autores de los memoriales que se abordarán a continuación enfrentaron el desafío de idear objetos y espacios evocadores de tragedias —el Holocausto durante la Segunda Guerra Mundial, las desapariciones forzadas durante la dictadura militar uruguaya y los asesinatos de obreros durante la manifestación por la jornada laboral de ocho horas el 1º de mayo de 1886 en Chicago, Estados Unidos—, tendientes a activar la memoria y el «nunca más» a partir de la unión de la arquitectura, el arte y el paisaje.

Las tres iniciativas que abordaremos surgieron en el período que el historiador Gerardo Caetano²⁹ denomina *ciclo de las reformas*, comprendido entre los años 1990 y 2000, y marcado por los gobiernos del Partido Nacional —con la presidencia de Luis Alberto Lacalle, de 1990 a 1994— y el Partido Colorado —con la segunda presidencia de Julio María Sanguinetti, de 1995 a 2000—. A nivel departamental transcurrían los primeros diez años de gobierno frenteamplista en la historia del país —con la intendencia de Tabaré Vázquez, de 1990 a 1995, y la primera administración de Mariano Arana, de 1995 a 2000—.

En Uruguay, las nuevas memorias originadas por los hechos mencionados han puesto en duda las anteriores políticas del recuerdo, así como los acontecimientos o personas a los que se evocaba en el marco de la *Historia oficial*. La monumentalización de la memoria ha estado siempre presente en el país como forma de construir o consolidar la identidad nacional del ciudadano.

De hecho, a finales del siglo XX ya no se recurre a la iconografía o a la literalidad del símbolo³⁰ para la representación de la memoria como se solía hacer en el siglo XIX y hasta mediados del XX, o a la monumentalidad y exaltación de los emblemas patrios como se había hecho en la dictadura. Por el contrario, es mediante el manejo de los materiales y sus texturas, del tratamiento formal

28. Achugar, *El lugar de la memoria*, 24.

29. Gerardo Caetano, «Introducción general. Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de izquierda (1985–2005)», en dir. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay 1985–2005* (Montevideo: Taurus, 2005).

30. Hasta la última década del siglo XX la imagen figurativa en los monumentos públicos fue, salvo excepciones, la elegida para realizar los homenajes y lograr la comprensión de la población, incluso cuando la abstracción predominaba en el arte hegemónico a nivel mundial.

y de la adaptación a las condicionantes físicas del lugar y sus habitantes, que se comienza a jugar un rol comunicativo prescindiendo de lo alegórico representativo.

El escenario histórico, político y social es totalmente distinto; el modo de representar el recuerdo también cambia, en un país donde los individuos aspiran a construir su proyecto en función de sus propias memorias.

Plaza Primero de Mayo

En 1992, durante el primer gobierno de izquierda de Montevideo —administración de Tabaré Vázquez— se llamó a concurso público de proyectos para construir una plaza conmemorativa del Primero de Mayo en un área importante de la ciudad que había permanecido desestructurada durante mucho tiempo. El concurso se convocó en 1992 y la obra se construyó entre 1994 y 1996. El proyecto ganador fue el del arquitecto Francesco Comerci.



FIGURA 7. PLAZA PRIMERO DE MAYO. FRANCESCO COMERCI.

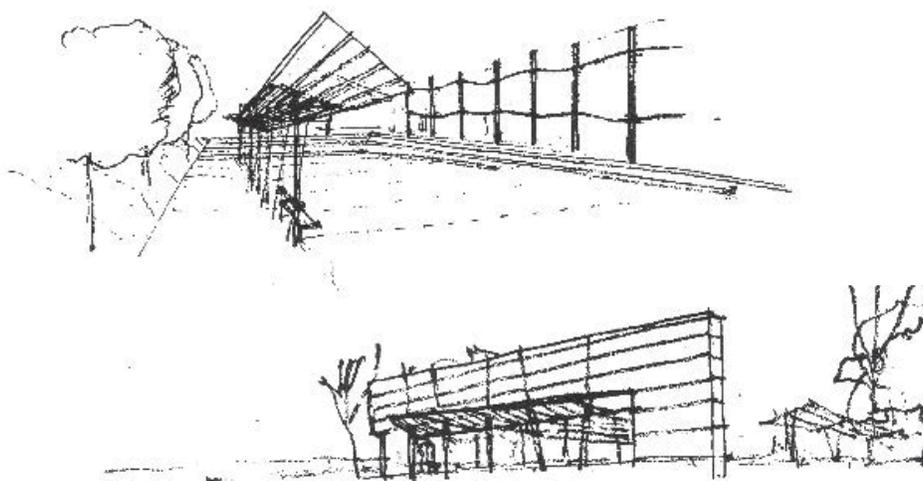


FIGURA 8. PLAZA PRIMERO DE MAYO. FRANCESCO COMERCI. CROQUIS.

La plaza se ubica en el predio delimitado entre Avenida de las Leyes, General Flores, Yatay y la prolongación de José L. Terra. Se conforma por dos sectores: el principal, amplio, seco, enmarcado por elementos arquitectónicos —muro/pórtico de hormigón, pérgola metálica liviana, malla vertical transparente, 12 columnas altas y esbeltas a modo de agujas— con distintos significados y funciones que a la vez tamizan y abren el vínculo de la plaza con la ciudad; el otro sector, verde, arbolado, se relaciona con el área de escala más barrial del entorno (F. 7 y 8).

El jurado destacó en el proyecto ganador la «fuerte expresividad que convierte a todo el conjunto en un gran monumento», y es así como lo considera su autor: «Tenía que generar un momento de tensión que era lo que me pedía el programa, había una cosa que yo tenía clara, no quería hacer un monumento con plaza ni una plaza con monumento».³¹ Por el contrario, se trata de una intervención urbana con diseño arquitectónico.

Su significativa y estratégica ubicación, el tema del homenaje y un proyecto que se alejaba de lo que hasta ese momento se entendía por una «plaza tradicional» fueron factores que generaron debates sobre su diseño en muchos ámbitos —incluidos los medios de comunicación—.

31. Francesco Comerci (2004), en Miriam Hojman, *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 2009), 118-119.

No hay que olvidar que este proyecto se implantó en un lugar especialmente sensible para la sociedad. Sensible en sus significados, en el tiempo y en el lugar urbano que ocupaba. La arquitectura quedó expuesta a un juego social y político que nada ni nadie supo bien cómo moderar.³²

Esta es una de las diferencias con respecto a los monumentos ya mencionados: se ha podido debatir en torno a esta plaza construida en la época posdictadura. A pesar de las críticas, además del acto central del PIT-CNT en conmemoración del Día de los Trabajadores, que se celebra en ese espacio cada año desde su inauguración, la plaza habilita diversos usos —como los espectáculos de Carnaval— y es frecuentada por *skaters* y patinadores, niños en bicicleta, adultos mayores que ocupan los bancos de hormigón. Una de las intenciones principales de su diseñador fue precisamente que las personas se apropiaran de la plaza.

Como ya se mencionó, del lado de la continuación de la calle José L. Terra cuenta con una zona verde, arbolada, que el proyectista describe de la siguiente manera:

Es la encargada de ir a buscar las relaciones barriales, porque el barrio había quedado desnudo con las expropiaciones y el vecino se quedó frente a un vacío. El parque busca equilibrar las relaciones de la calle, tiene esa intención, y que a su vez apoya a una gran pérgola³³

No se puede negar la influencia que esta obra ejerció en la concepción de los espacios públicos de Montevideo, tanto en el ámbito universitario —docentes y estudiantes de arquitectura— como en el profesional, y seguramente en el ciudadano común.

Aunque ha suscitado opiniones encontradas, no cabe duda de que la plaza se aparta de los espacios públicos concebidos en la época de la dictadura: no recurre a la monumentalidad ni a la exaltación de símbolos alusivos al motivo que se conmemora, sino que integra elementos simbólicos y expresivos con el manejo de texturas y colores, en un espacio urbano contemporáneo, que debe ser recorrido y observado desde distintos puntos de vista para ser descubierto y comprendido.

32. Juan Carlos Apolo, «El Concurso, un evento, un juego con las ideas», *Elarqa*, n° 22 (agosto 1997).

33. Francesco Comerci, «La plaza 1° de Mayo, una obra que trae polvareda», *Posdata* (19 de enero de 1996): 28.

Monumento al Holocausto del Pueblo Judío

El objetivo principal de erigir un monumento para conmemorar el Holocausto del pueblo judío³⁴ en Montevideo fue crear conciencia colectiva y expresar un mensaje que superara lo estético, utilizando la arquitectura para activar el recuerdo y la memoria. Un mensaje capaz de transmitir que la barbarie no puede extinguir creencias, ideas o valores.

Si bien se propuso un memorial evocador del Holocausto del pueblo judío, también se buscó simbolizar en él «el recuerdo de éste y otros horrores cometidos contra seres humanos, por el solo hecho de pertenecer a un pueblo, profesar ideas, o practicar una religión determinada».³⁵

Desde el proceso inicial se quiso dar al monumento un carácter amplio, universal, representativo de todas las comunidades que en algún momento de la historia fueron agredidas y en algunos casos exterminadas. Por lo tanto, las bases del concurso público nacional, realizado en 1993, plantearon la reducción al máximo o la exclusión de aditamentos significativos o simbólicos, excepto leyendas con textos alusivos a la esperanza, la fe, la

34. En 1992, a iniciativa del Poder Ejecutivo y con la aprobación del Parlamento mediante el artículo 252 de la Ley 16.320, bajo la presidencia del Luis Alberto Lacalle, se decide construir el memorial y se designa una comisión de honor integrada por 80 personas, entre las que se encuentran sobrevivientes del Holocausto como Ana Vinocur y Chil Rajchman, varios integrantes de la colectividad judía y personalidades del ámbito político, religioso y cultural de Uruguay. Al mismo tiempo se crea por decreto una comisión ejecutiva a cargo de las gestiones y actuaciones en todo lo relativo al memorial y al llamado a concurso público para su realización. En 1993 la Intendencia Municipal de Montevideo, bajo el gobierno de Tabaré Vázquez, cedió el espacio requerido para su emplazamiento: el tramo delimitado por la rambla Presidente Wilson, al este de la punta Shannon. Ese año se llevó a cabo el llamado a concurso público, al que se presentaron 20 anteproyectos. Los integrantes del jurado del concurso fueron los arquitectos Alberto Valenti, Carlos Hojman, César Barañano y Ángela Perdomo, y el profesor Ángel Kalenberg. El asesor fue el arquitecto Antonio Cravotto. En 1995 fue declarado Monumento Histórico Nacional.

35. Del programa elaborado para el concurso.



FIGURA 9. MONUMENTO AL HOLOCAUSTO DEL PUEBLO JUDÍO. GASTÓN BOERO, FERNANDO FABIANO Y SILVIA PEROSSIO.

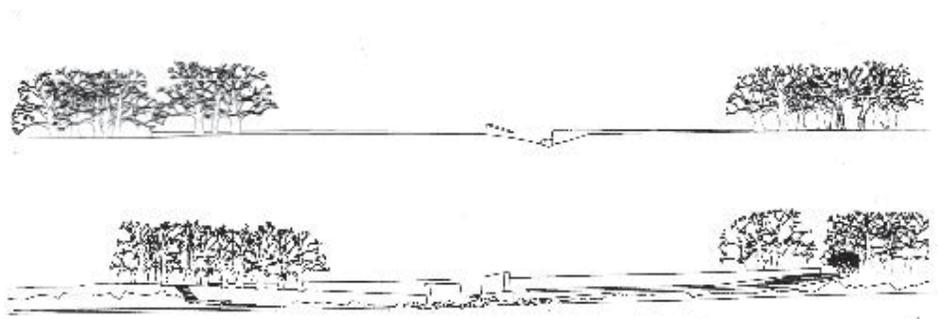


FIGURA 10. MONUMENTO AL HOLOCAUSTO DEL PUEBLO JUDÍO. GASTÓN BOERO, FERNANDO FABIANO Y SILVIA PEROSSIO. FACHADA RAMBLA Y FACHADA RÍO.

paz y el amor. Como segundo propósito se establecía la salvaguarda de los valores naturales e histórico-culturales del sitio. En relación con la inserción en el terreno, se planteó que el memorial debía mantener la armonía y el equilibrio existentes en el tramo de la zona costera propuesta. En ese sentido, se hacía especial hincapié en el respeto por los niveles del predio, la visión de la costa por parte de los transeúntes peatonales y vehiculares, las formaciones rocosas y todos los aspectos que pudieran afectar los valores paisajísticos y ambientales del lugar.

El equipo ganador del concurso —integrado por los arquitectos Gastón Boero, Fernando Fabiano y Silvia Perossio, con el asesoramiento del paisajista e ingeniero agrónomo Carlos Pellegrino— sintió que la principal decisión proyectual era evitar transformar la conmemoración de los actos de exterminio en un gesto grandilocuente. Diseñaron entonces un espacio que invitara a los visitantes a conectarse con la vida mediante la introspección. Más que promover la estética del horror o el recordatorio del exterminio, se tendió a crear un lugar donde el hombre reflexionara sobre aquellos actos.

El lugar de aquello que no debió tener lugar. No será el lugar de las palabras ni el de las imágenes. Apelará a otra forma de elocuencia, sin riesgo de poder sentirse ajeno. Se trata finalmente de rescatar, con la máxima austeridad, una reflexión sobre el silencio ante lo inaceptable y ello más aún si referido a todo genocidio, a todo crimen del hombre contra el hombre.³⁶

De acuerdo a lo planteado en las bases, el proyecto contempla los valores del paisaje donde debía insertarse el memorial. La linealidad de la rambla y las visuales de la costa no se interrumpen en ningún momento, sólo se advierte una tenue línea horizontal que armoniza con el horizonte.

El memorial está dividido en dos áreas diferenciadas: por un lado, la orientada hacia la rambla; por otro, la que se ubica de cara al Río de la Plata. Ambas están delimitadas por un largo muro de piedra, enterrado, que simboliza la historia del pueblo judío, interrumpida abruptamente con el Holocausto representado por dos grandes muros inclinados. La materialidad del muro evoca a la vez el Muro de los Lamentos y los mampuestos de granito de la Rambla Sur, integrando la cultura judía y la montevideana (F. 9).

Desde la rambla el peatón y el automovilista divisan apenas una simple línea muy cercana al césped y unos grandes elementos de piedra inclinados que invitan a ver lo que sucede (F. 10). Al acercarse, el visitante encuentra un espacio completamente diferente, generado como consecuencia de excavar y remodelar la forma del terreno.

El proyecto se destaca por su fuerte significado, pero no recurre a elementos figurativos o alegóricos, sino que significa por sí mismo mediante el manejo de los materiales, el tratamiento de las formas y su ubicación en el paisaje. El memorial invita al recogimiento ineludible para reflexionar sobre lo ocurrido.

Sus lecturas pueden ser múltiples. Cada persona, con sus experiencias, sentimientos y conocimientos particulares, vive de diferente manera el lugar, que le despierta sensaciones inéditas en el momento preciso en que lo experimenta. Algunas personas lo usan para hacer un descanso luego de una caminata o como un lugar donde aislarse y conectarse más íntimamente con lo ocurrido.

Memorial en recordación de los Detenidos Desaparecidos

En Uruguay el tema de las desapariciones forzadas durante la dictadura militar pudo ser debatido y puesto a consideración en la década de 1990. Fue en un momento en que, según expresa Pelluffo Linari,

36. Memoria del proyecto ganador.

la articulación de los ámbitos democráticos en el país llegó a un punto de madurez que permitía pensar en la autonomía del arte y en sus relaciones con los espacios de poder, y cuando la propia participación ciudadana aparecía dispuesta, en todos los órdenes, a poner a prueba sus posibilidades de interlocución social y políticas directamente.³⁷

El objetivo principal del Memorial en recordación de los Detenidos Desaparecidos³⁸ fue dar un paso más en la reparación simbólica a las víctimas de las detenciones y la posterior desaparición de ciudadanos uruguayos durante la dictadura militar, como una forma de preservar su recuerdo en la memoria colectiva.

A pesar de lo doloroso del tema, no se buscaba hacer un monumento, un mausoleo o una tumba que reflejase tristeza sino un espacio público al que los ciudadanos pudieran acudir para reflexionar sobre lo sucedido y que, además, contribuyera

37. Gabel Peluffo Linari, «Uruguay posdictadura: poéticas y políticas en el arte contemporáneo», en dir. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples* (Montevideo: Taurus, 2005), 453.



FIGURA 11. MEMORIAL EN RECORDACIÓN DE LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS. MARTHA KOHEN, RUBEN OTERO, MARIO SAGRADINI, RAFAEL DODERA, DIEGO LÓPEZ DE HARO, PABLO FRONTINI. .

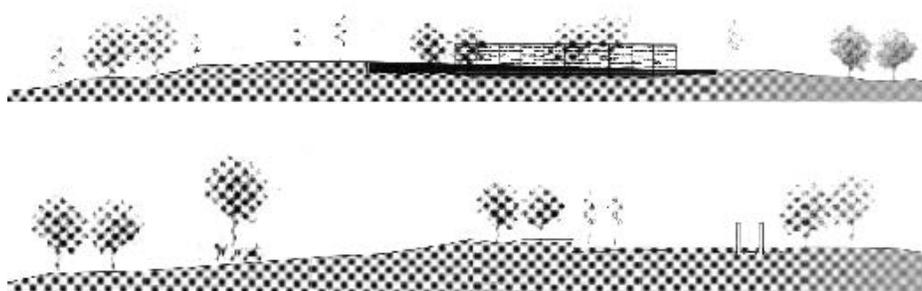


FIGURA 12. MEMORIAL EN RECORDACIÓN DE LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS. KOHEN, OTERO, SAGRADINI, DODERA, LÓPEZ DE HARO, FRONTINI, CORTES.

38. En 1998 surgió, a iniciativa de un grupo de ciudadanos y promovida por la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, el legislador Manuel Singlet y el intendente de Montevideo,

Mariano Arana, la idea de construir un memorial en recordación de los detenidos desaparecidos. Ese año se creó la Comisión Nacional Pro-Memorial, integrada por 33 personalidades vinculadas a diferentes ámbitos de la sociedad,

como la política, el arte, la religión, el periodismo y el deporte: Jacinta Balbela, Mario Benedetti, Jorge Brovetto, Tabaré Caputti, José Carbajal, José D'Elía, Elisa Dellepiane, Héctor Florit, Enzo Francescoli, Pablo Galimberti, Armin Ilhe, Ignacio Iturria, Daniel Kripper, Héctor Lescano,

Samuel Lichtenzstein, Carlos Maggi, Gregorio Martirena, Javier Miranda, Víctor Hugo Morales, Fernando Morena, Luis Pérez Aguirre, Juan Martín Posadas, Ruben Rada, Matilde Rodríguez Larreta, Liber Seregni, »»

a la cicatrización de una herida aún abierta en la sociedad uruguaya. Uno de los aspectos principales a considerar era el espíritu de fortalecer la esperanza en una convivencia de tolerancia y respeto, y la aspiración de llegar, en definitiva, a la justicia y a una paz colectiva.

Este memorial es también producto de un concurso público de anteproyectos, convocado en 1999. El equipo ganador fue el que conformaron los arquitectos Martha Kohen y Ruben Otero, el artista Mario Sagradini, el ingeniero agrónomo Rafael Dodera y Diego López de Haro y Pablo Frontini, entonces estudiantes de arquitectura. Emplazado en un claro del Parque Vaz Ferreira, en la falda del Cerro de Montevideo, se inauguró oficialmente el 10 de diciembre de 2001, con motivo del 53° aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Los proyectistas debieron enfrentarse a las dificultades que ofrecía el tema a representar, con el agregado de que el memorial estaría ubicado en un sector de la ciudad con características particulares.³⁹ Se trataba de una zona con un variado entorno paisajístico —la bahía, el Río de la Plata, el puerto, el bosque, el Cerro—, en la que era necesario adaptarse a la topografía.

Uno de los aspectos principales que se tomó en cuenta fue plantear el proyecto como una intervención urbanística en la que el entorno tenía que ser considerado y reinterpretado. Por lo tanto, se decidió ubicar el memorial lejos de la rambla, los ruidos y la vida cotidiana, ya que se debía generar un momento de reflexión y recogimiento, y en un claro del bosque, donde la roca afloraba y no había árboles.⁴⁰

Además de su acertada implantación —contemplando aspectos como el respeto por la vegetación, el mantenimiento de las visuales desde y hacia el mar, el acierto en el trazado del acceso, el cuidado en el diseño de los aspectos perceptivos diurnos y nocturnos, la revitalización de un área de la ciudad hasta ese momento desarticulada—, la propuesta expresa, con la mínima utilización de recursos formales, los objetivos simbólicos formulados en la convocatoria.

El memorial comienza a percibirse a medida que se transita por un camino ascendente y serpenteante de losas de concreto, señalado a cada lado por columnas de acero y policarbonato (F. 11). Una vez allí, se descubre la simplicidad de la propuesta: una plaza rectangular, apenas hundida, delimitada por un sencillo murete, donde la superficie fue descarnada hasta llegar a la roca viva, símbolo de la verdad que se quiere alcanzar: el destino de los detenidos desaparecidos. Emergiendo desde la roca se encuentra un pasaje conformado por dos dobles muros de vidrio en los que se grabaron los nombres de los 156 detenidos desaparecidos —que se mantenían en esa condición hasta el momento de su construcción—, sin un orden específico (F. 12).

Hay distintas maneras de acercarse y de experimentar el memorial. Por un lado, se puede llegar desde la calle secundaria —Inglaterra— o desde la rambla. También hay distintas maneras de hallarlo: la buscada y la encontrada. Asimismo, puede ser un espacio de tránsito, a la vez que de recogimiento y reflexión.

El memorial puede considerarse tanto un espacio interior como exterior. Ofrece un acercamiento pasivo para quien no quiera experimentar tanta angustia: puede mirarlo «desde afuera», sentado en el murete perimetral que limita la roca viva. Desde allí los nombres inscriptos en los muros transparentes se confunden entre sí. Pero quien desee hacer un acercamiento más comprometido puede ingresar al «corredor» y leer los nombres, fusionados y contrastados con la propia vida en movimiento, la naturaleza y el río. También hay dos lecturas a lo largo de la jornada: una de día y otra de noche. Mientras que de día los elementos transparentes conforman un recinto delimitado por las dos paredes de vidrio, de noche se transforman en una gran lámpara en la que sólo los nombres se reflejan y se los ve «flotando» en la oscuridad del parque.

Rodolfo Sienra Roosen, Manuel Singlet, Héctor Tosar, Eduardo Touyá, Víctor Vaillant, Idea Vilarriño, China Zorrilla y Alberto Zumarán. En 1999 la Comisión Nacional Pro-Memorial y la Intendencia de Montevideo convocaron a un concurso nacional de anteproyectos, al que se presentaron 42 propuestas. Los miembros del jurado del concurso fueron los arquitectos Juan Carlos Apolo, Juan Bastarrica y Ricardo Muttoni. El asesor fue el arquitecto Alejandro Baptista. Es Monumento Histórico Nacional desde 2014.

39. Fue elegido el Parque Vaz Ferreira, ubicado en la ladera del Cerro, por sus cualidades urbanísticas, sus connotaciones históricas y su condición de barrio obrero y popular.

40. Datos extraídos de la entrevista a Mario Sagradini y Rafael Dodera en el programa *Informe capital*, de TV Ciudad, 2003, y de la entrevista a Mario Sagradini y Ruben Otero en el programa *En perspectiva*, de la radio El Espectador.

Nueva monumentalidad

Los tres proyectos se asocian al concepto que comparten el arte y la arquitectura contemporáneos, al conformar espacios dinámicos que llegan a comprenderse después de haber sido recorridos y explorados. El usuario es participante activo de la obra; su percepción se vincula a la experiencia sensorial del espacio, de modo que se vuelve parte indisoluble del proyecto. Las tres obras son sitios para ser utilizados, sentidos y experimentados, en los que el «objeto» a ser contemplado es sustituido por el «entorno» a ser sentido; a diferencia de los monumentos analizados anteriormente, no se trata de estructuras para ser admiradas.

El recorrido es un elemento que comparten los dos memoriales; en ese pasaje el espectador cuenta con el poder de la memoria y de la asociación para recuperar una lectura más compleja. La memoria, como ya mencionamos, es lo central en los tres, representada de manera casi abstracta. El único aspecto que alude al hecho de manera explícita es la inclusión de los nombres en el Memorial de los Detenidos Desaparecidos —aspecto discutido, ya que paralelamente al proceso de construcción del memorial se esclareció la situación de algunas de las personas desaparecidas—. ⁴¹

La ocurrencia de actos de vandalismo —o agresiones producidas por la falta de tolerancia o el rechazo hacia la conciencia cívica mayoritaria del país, como las definió Mariano Arana— ⁴² reafirma la necesidad de estas obras y su absoluta vigencia. Más allá del impacto que puedan provocar esos actos, son hechos aislados que no empañan sino que fortalecen el sentido para el que estos memoriales fueron creados.

Sujeto colectivo y espacio público

Es indiscutible el lugar que los memoriales y la Plaza Primero de Mayo ocupan hoy entre los uruguayos, en especial entre los montevideanos. Esto responde no sólo a su significado sino a su origen colectivo —se realizan mediante el aporte de diversas fuerzas comunitarias— y a la calidad de sus arquitecturas. Además de representar hechos luctuosos, se han constituido en nuevos sitios,

41. Sagradini y Dodera, en entrevista para *Informe capital*.

42. Mariano Arana, en entrevista para *Informe capital*.

nuevos lugares para el recuerdo y la reflexión, pero también para el paseo y el disfrute de la ciudad, calificando ámbitos puntuales de la rambla, el Cerro y el barrio de la Aguada.

Los tres ejemplos construidos en la democracia posautoritaria representan la idea de nación de gran parte de la sociedad uruguaya, con el apoyo de los gobiernos —nacional y municipal— correspondientes, a diferencia de los construidos por el gobierno dictatorial, constituidos para proyectar la idea de nación que una parte pequeña de la sociedad quería imponer al resto. Son ejemplo de esto las comisiones de honor que se constituyeron para la construcción de los memoriales del Holocausto y de los Detenidos Desaparecidos, integradas por personas de distintos ámbitos de la sociedad y, sobre todo, de diferentes religiones y partidos políticos.

Podríamos concluir que a partir de estos ejemplos, plazas-monumentos constituidos en dos períodos cercanos en el tiempo pero alejados en las circunstancias, se verifica la hipótesis planteada. Mientras que los lugares que fueron proyectados y construidos durante la posdictadura recuperan la «idea de espacio público como lugar de constitución y expresión de la ciudadanía»,⁴³ los diseñados por el gobierno militar trataron de imponerse por la fuerza. Como expresa Acosta, «las dictaduras promueven desde el ejercicio del terrorismo de Estado su condición totalizadora de pilar de regulación (dominación, sumisión) destruyendo al ciudadano por su reducción a la condición de súbdito (Hobbes) que lo constituye».⁴⁴

El ciudadano tiene estos monumentos a su alcance, puede elegir rechazarlos o habitarlos. El ciudadano, como *súbdito*, no fue partícipe en la construcción de las intervenciones en el espacio público durante la dictadura, aunque trató de resistirse a su utilización. En cambio, en los tres ejemplos construidos en el período democrático posautoritario el ciudadano pudo reivindicar su individualidad e integrarse a lo colectivo, demostrar la pluralidad y expresar sus diferencias.

43. Rabolnikof, «El espacio público», 149.

44. Acosta, *Filosofía latinoamericana*, 181.

Fuente de las imágenes

1. *Departamento de Espacios Públicos de la Intendencia Municipal de Montevideo.*
2. *Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
3. *Dinarp, Uruguay: 1973-1981. Paz y futuro (Montevideo: Dinarp, 1981), 778-779.*
4. *Julio Pereira. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
5. «Magnífico acto inaugural del Monumento», (El País 16 de diciembre de 1978).
6. *Archivo Administración Nacional de Correos.*
7. *Silvia Montero, 1999. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
8. *Elarqa, N° 9 (agosto 1993): 44.*
9. *Andrea Sellanes, 2013. Servicio de Medios Audiovisuales, FADU-UdelaR.*
10. *Arquitectura, N° 263 (Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, noviembre 1993), 25.*
11. *Andrea Sellanes, 2018.*
12. *Elarqa, N° 35 (agosto 2000): 41.*

MODERNIDAD DE LA FELICIDAD TÉCNICA

USA en entreguerras y un poco después¹

ROBERTO FERNÁNDEZ

Dentro de las anomalías de la modernidad, si en el siglo XIX debe tropezarse con la formación llamada *victorianismo* —que complejiza y distorsiona una vía apolínea de abstracción racional moderna en Europa—, en el siglo XX en USA se despliegan fenómenos ligados al desarrollo científico-tecnológico de evidente liderazgo en el curso del capitalismo y a su calor; una suerte de ideología que liga la sensibilidad o el gusto popular con discursos mediáticos de elogio del *destino manifesto* y del progreso, que en este caso se relaciona con el nombre de una célebre revista de divulgación tecnológica —*Popular Mechanics* (PM)—² para aprehender un conjunto de circunstancias a menudo deshistorizadas (o por lo menos ajenas a la consagración historiográfica convencional) que, sin embargo, también confluyen para construir una idea más compleja y diversificada de modernidad como cultura de la modernización que se desborda en la vida cotidiana mucho más multitudinariamente que en el pensamiento académico o en el gusto de las élites del diseño. La idea concitada en el concepto PM alude a un entusiasmo singular por el progreso técnico, unido a las habilidades de autosuficiencia pero que además pudieran conectarse con la posibilidad del éxito en una sociedad capitalista basada en la innovación tecnológica y el desarrollo competitivo de innumerables iniciativas: es la era de un *Homo faber* a la vez inventor y *bricoleur*, aventurero de futuros técnicos de utopía y neoartesano capaz de hacer cosas con las nuevas herramientas disponibles en las

1. Este ensayo es un avance del proyecto de investigación *Imaginario técnico del proyecto. USA-América del Sur: 1945-1960* que su autor realizó en CAEAU (UAI), Buenos Aires, 2016.

2. *Popular Mechanics* es una revista publicada desde 1902, cuando se fundó en Chicago y donde rápidamente alcanzó una tirada de 200.000 copias, alcanzando el millón al fin de la Segunda Guerra Mundial. Entre 1947 y 2010 se editó, desde México, una versión latinoamericana primero llamada *Mecánica Popular* y luego con el título americano. Actualmente continúa su edición en USA —perteneciente al Grupo Hearst— y existen versiones asiáticas y africanas.

3. *Popular Science* es anterior a PM, ya que se edita desde 1872, y es una de las pocas revistas existentes de semejante longevidad. Se interesó en difundir aplicaciones prácticas del cambio tecnológico y publicó artículos de Thomas Alva Edison y de Alexander Graham Bell. En 1940 tiraba casi medio millón de copias y, según pasó el tiempo, tuvo diversos ejes de interés: en la década de 1950, por ejemplo, se dedicó a explicar cómo inventar cosas en casa, desde cohetes hasta *lasers*, en la de 1970 derivó a la energía solar y alternativa y en la de 1980 a la informática. Tiene una versión española desde 2008 y ahora alberga una sección llamada *PPX*, que efectúa predicciones de inventos por venir.

4. *The Family Handyman* —algo así como *La familia* artesana— empezó a publicarse en 1951 y se atribuye ser pionera en la temática *DIY* (*do-it-yourself*, hágalo usted mismo). La publicación, que después de varias manos pasó a pertenecer al grupo *Reader's Digest*, se ocupa hasta hoy de atender la variopinta franja de artesanos domésticos. En Argentina, antes que esta publicación, surgió la revista *Hobby*, editada entre 1936 y 1975, que brindó 429 números y muchos libros temáticos sobre habilidades artesanales, desde la encuadernación hasta cómo construir un torno doméstico.

ferreterías. Y de una *woman-faber* capaz de administrar lo doméstico con la parafernalia maquinaica de los *gadgets*.

La revista PM —que a poco generó varias publicaciones complementarias o competidoras cuyos nombres transmiten claramente el espíritu de divulgación técnica: *Popular Science*,³ *The Family Handyman*⁴ y *American Woodworker*⁵— desplegó secciones dedicadas a los autos y demás vehículos; al hogar y su tecnificación diversa vía *gadgets* e instalaciones; al exterior (desde los jardines hasta la vida *outdoor*), y a las novedades científicas y tecnológicas. De esta manera contribuyó siempre a instalar una mística del *self made man* capaz de efectuar, si no descubrimientos, inventos o aplicaciones y desarrollos técnicos, con la voluntad de forjar una especie de cultura técnica que, por una parte, adscribía a una ideología de aceptación del progreso cueste lo que cueste (lo que ayudó a establecer cierta cultura política *tea party*, proclive a entronizar el desarrollo armamentístico) y, por otra, instalaba creencias en el *hágalo usted mismo*. La versión latinoamericana *Mecánica Popular* se concentró especialmente en difundir la tecnificación de la vida hogareña.

La cultura de la *Popular Mechanics*, en ese sentido, quedó caracterizada por cierto sesgo de democracia salvífica, según la cual resultaba posible devenir inventor, todo lo que instituyó, por así decirlo, la mística y picaresca del *self made man* a la caza de una novedad de consagración definitiva que implicara pasar del plano de aficionado *bricoleur* al de empresario o, al menos, alguien que pudiera negociar una patente.

El furor del registro de invenciones por medio de licencias que resguardaran la propiedad intelectual fue de una gran magnitud entre 1870 y 1920, y en algunos casos, mediante el análisis de archivos de patentes, pueden rastrearse los pasos evolutivos, casi darwinianos, del desarrollo de una nueva criatura técnica; por ejemplo, en el análisis de las diversas propuestas para el desarrollo de la bicicleta, en un grado intermedio de tal evolución, lo demuestra la patente registrada por un tal Lewis Burbank para un *remociclo*, un complejo aparato, ciertamente inestable, en el que la energía motriz era provista por remos mecánicos accionados por los brazos, y que fue registrado en 1890.

En un ensayo de Fernando Rosemberg⁶ se indica que

la importancia de la figura del inventor en la obra de Arlt ha sido destacada oportunamente por la crítica. Para Beatriz Sarlo, la temporalidad del inventor es la del «batacazo», que se opone a la temporalidad metódica del trabajo: «el triunfo del inventor proporciona, de un solo golpe, fama, mujeres y dinero».⁷ La vida cotidiana en la sociedad capitalista, presentada por Arlt como abrumadoramente monótona, pasaría, mediante la magia del invento, a ser mágica tanto al nivel de la producción (invento por iluminación) como del consumo (lujo).

El caso de Roberto Arlt y su mirada de modernidad técnica, aun como lo sitúa Sarlo, desde su periferia, remite a la obsesión por un progreso individual asociado al golpe de fortuna propio del inventor aficionado en esa atesorada condición de artesano casero que popularizaban las revistas divulgativas. En su caso, además, entrelaza su peculiaridad biográfica con parte de las temáticas que atravesarán sus obras, conjunción que en lo ficcional también aparece en los relatos misioneros de Horacio Quiroga, alrededor de personajes más bien sórdidos que procuran obtener alcohol destilando cáscaras de naranja, en una módica metáfora del discurso progresista vinculado a la tecnificación de lo rural.

Un documento fotográfico de 1919 muestra un grupo de cuatro personas en un campo (un piloto, un mecánico quizá y dos señores con sombreros y chalecos de los que penden relojes, que parecen hermanos) alrededor de un objeto llamado *monowheel*, una enorme rueda accionada por un motor delantero de hélice, dentro de la cual se instala el conductor en un asiento que gira en contrasentido dentro de la rueda y, por tanto, queda fijo. La rueda es metálica y delgada, está revestida con un filete de caucho y posee un par de pequeñas ruedas laterales retráctiles para estabilizar el vehículo detenido. Parece ser una típica invención de *amateurs* industriales, quizá ese par de señores que pueden regentear un pequeño taller en un pueblo del Medio Oeste (F. 1).

En la tapa del número de mayo de 1932 de la antes citada revista *Popular Science* aparece, remitiendo a una nota interior inserta en la página 64, una rueda motriz tripulada por dos pilotos que están dentro de una ancha cubierta completamente revestida

5. *American Woodworker* es una revista dedicada a los trabajos artesanales en madera y se edita desde 1983, con 166 números impresos. Esta clase de revista tuvo y tiene muchas variantes —otra conocida se llama *Wood*, publicada desde 1984— ya que se empalma con la tradición de autoconstrucción del *balloon-frame* maderero y una parte sustantiva del DIY.

6. Fernando Rosemberg, «Geopolítica y subjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*», en *Ciberletras*, n° 3 (2000), CUNY, Nueva York.

7. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920–1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988).

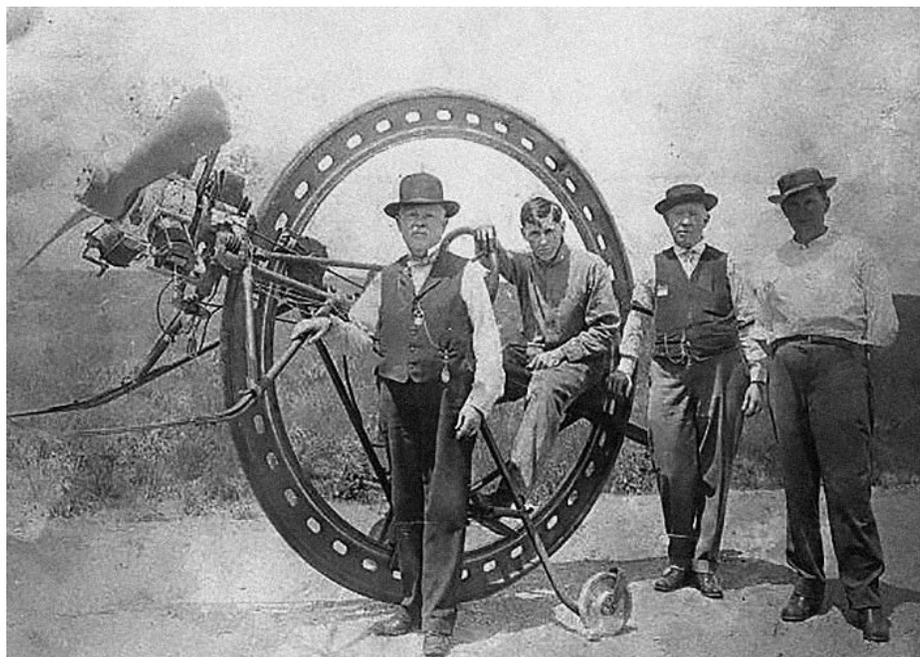


FIGURA 1. MONOWHEEL (1919).

en plástico y accionada por un motor trasero disimulado por un plano curvo que acoge la posición de los tripulantes (F. 2). Podría uno aventurar en este caso un ciclo de 13 años que conecta una invención casi casera y local con su popularización técnica nacional y quizá su abordaje desde alguna empresa significativa, aunque, por otro lado, sabemos que se trata de un experimento frustrado. Pero revela ese imaginario técnico asociado a iniciativas populares y salvíficas, del mismo modo que el fantástico pegamento plástico que Arlt imaginaba como invención alternativa a las medias de seda femeninas suponía, para el escritor que buscaba salvarse en la invención de algo novedoso, la tentativa de acceder a un estado afortunado.

En este contexto es que debe insertarse la curiosa contribución que Sigfried Giedion⁸ hará al exponer la modernidad técnica americana, si no como contracara del despliegue de la modernidad racionalista de la arquitectura y el diseño europeos, más bien como explicación de un mundo técnico enteramente escindido

8. Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando* (Barcelona: Gustavo Gili, 1969).

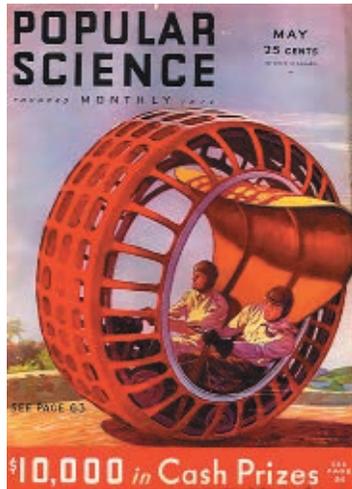


FIGURA 2. MONOWHEEL (1932).

del espíritu *Werkbund*, de fusión de artes académicas y ciencias empresarias, que a Giedion no le interesa conectar con la evolución de la arquitectura. Se trata de la aportación historiográfica que Giedion hará de la modernidad técnica norteamericana en su escasamente difundido y poco valorado libro *Mechanization Takes Command*, que escribe en 1948, después de pasar una temporada en USA, y, por cierto, marcadamente diferente de su *best seller* de la historiografía arquitectónica, *Space, Time and Architecture*, publicado en 1941. *Mechanization...* será tardíamente traducido al español, tres décadas después de su aparición, y Gustavo Gili, que lo edita en Barcelona, lo incluirá en una colección de libros llamada Tecnología y Sociedad, que dirigirá Ignacio Paricio y cuyas cubiertas verdes la relacionan con los intereses ecologistas de la década de 1970.

De más está decir que el asunto del libro de Giedion, acerca de la megaindustrialización maquínica y automatizada de objetos y alimentos que se despliega en USA como una fase mucho más ambiciosa y compleja de revolución industrial, no tiene nada que ver con la *green ideology* y más bien explica los factores que han contribuido a un desarrollo tecnológico y económico de dispendio de energía y materia en el que debe entenderse la crisis de sustentabilidad que comienza a desarrollarse desde la década de 1990 y continúa hasta hoy.

Los argumentos de Giedion tratan de establecer una arqueología del automatismo como un maridaje entre espíritu científico y desarrollo de una forma de producción basada en el montaje. Entre los diversos antecedentes de ese pensamiento alude a las cerraduras de seguridad según matrices combinatorias inventadas por Linus Yale y a la codificación de las operaciones mecanizadas del telar propuestas por Charles Babbage, para unir esas expresiones de sistematización con el proceso de transformación maquínica de la agricultura mediante el uso del tractor y los dispositivos de siega, rastrillado, gavillado y sembrado alrededor de innovadores como Cyrus McCormick.

Así como la agricultura transforma y multiplica las tradicionales fuerzas biológicas de trabajo, producciones ancestrales como las del panificado devienen en una sistematización maquinada del amasado y la cocción, por ejemplo, alrededor de las propuestas de Sylvester Graham. También el procesamiento tan antiguo de las carnes animales comestibles sufre cambios en su producción, desde el traslado animal y su concentración hasta los procedimientos de faena y aprovechamiento múltiple de los diversos subproductos, entre ellos los procesos de congelamiento para evitar la putrefacción y alcanzar rangos distantes de distribución.

Giedion analiza luego los desarrollos del mobiliario y los microobjetos de la habitabilidad, incluyendo la formación del gusto y los hábitos, e incluso la noción de confort, para indagar en los procedimientos que pasan del artesanado a la industrialización en torno de las novedades presentadas en la Expo 51, así como el surgimiento y la potenciación de subdestrezas en el campo de tal objetología, como es el caso de los tapiceros. A Giedion parece interesarle investigar cuestiones tales como la conversión de una silla en tanto objeto rígido convencional en una pieza anatómico-ergonómica reconsiderada según diversos mecanismos de movimiento, adaptación corporal y transformación de un objeto inerte en una contraparte de la dinámica corporal y de las exigencias técnicas, por ejemplo, devenidas del oficinista que pasa su tiempo de trabajo sentado. Estos desarrollos se articulan, según Giedion, por ejemplo en el empresario George Pullman, con el desarrollo y la modernización de los medios de transporte colectivo, que también deben conjugar el imperativo del confort junto a su función esencial de desplazamiento.

En la parte quinta de su estudio, Giedion se coloca en el análisis de cómo la mecanización llega a la vida hogareña, por ejemplo, en torno a la complejización de la cocción y la limpieza, al desarrollo de implementos, como cocinas, lavavajillas, lavarropas, aspiradoras y refrigeradores, y al consecuente desarrollo de los ambientes técnicos de la vivienda, es decir, cocinas y baños. En rigor, como no podía ser de otra forma, el análisis de Giedion permanentemente se nutre de las experiencias que más conoció —es decir, las europeas—, pero lo que postula en su libro es que muchas de las tentativas de modernización formuladas artesanalmente desde la cultura europea se magnifican, mecanizan e industrializan sólo por medio de las innovaciones técnicas y empresariales desplegadas en USA. Giedion no lo menciona —tal vez no alcanzó a conocerlo—, pero simultáneamente la URSS de la década de 1930 también veía concretadas novedades mecanizadas significativas en la producción de cereales, carnes y panificados, y hacía aportes que también referían a la conversión de cocinas y sanitarios en máquinas técnicas de alta sofisticación, proposiciones que empero discurrían fuera de los formatos empresariales privados y al margen de la difusión de estilos de consumo propagandeados desde los medios de comunicación e incluso desde el cine, como simulación de una ideal vida futura.

Por fuera de tales desarrollos que encarnan en lo real los procesos industriales, más allá de su seducción teórica, en la cultura *popular mechanics*, que singularizamos en la USA de entreguerras y algo después de terminada la Segunda Guerra Mundial, ocurre además una voluntad ideológica y política de fabricar, bajo el esquema de la producción industrial y el consumo modelado por los *media*, objetos que mejoren la vida, objetos de confort que se manifestarán en propuestas específicas sobre nuevas nociones (maquínicas) de ciudad o de *living machines* en sus diversas instancias, así como en la parafernalia transformadora de la ciudad y la vivienda, tales como los enseres domésticos más automatizados y los vehículos de transporte. En cuanto a estos últimos, destacará un doble interés en el aumento de la velocidad y en la autonomía (el *desideratum* consistirá en pensar modalidades individuales de transporte aéreo o acuático y subacuático), y, más allá de eso, la exploración del *outer space* y la ilusión de un hábitat enteramente independiente de los soportes de naturaleza; se trataba

de una ilusión inconsistente, ya que no acertaba en la proposición de energías alternativas a las de base fósil.

En el desarrollo de proyectos de arquitectura fuertemente basados en estrategias de experimentación se destacan los trabajos de Richard Buckminster Fuller, en particular sus proyectos *Dymaxion*, aplicados a viviendas y vehículos. La expresión de Fuller mezclaba tres conceptos: *dy* de *dymension*, *max* de *maximum* y *ion* de *tension*, por lo que la idea expresaría la generación de una dimensión proyectual de máxima tensión.⁹

La casa *Dymaxion* —de la que se hicieron sólo tres prototipos: Barwise, Danbury y Wichita— se pensaba con un mástil del que colgaba una red de tensores que contenían las *boxes* mecánicas (como las dos *bubbles* sanitarias) y los cerramientos de placa de aluminio. Las casas fueron compradas por un aficionado que las adaptó y habitó por tres décadas, y hace dos fueron adquiridas por el Museo Ford, que reconstruyó una de ellas con todo el material disponible y la exhibe desde 2001.

El nivel de investigaciones experimentales que Fuller desarrolló fue muy diverso: desde la posibilidad de utilizar la tecnología de estructuras metálicas laminares de los silos de granos (con este criterio proveyó de varios centenares de estas viviendas a la URSS durante la Segunda Guerra Mundial) hasta la intención de minimizar el uso de recursos sustentables como el agua, para lo que desarrolló el sistema *fogger*, por el que se suministraba agua mezclada con aire comprimido para el baño o el lavado, con lo que se ahorra hasta noventa por ciento del consumo convencional. Los trabajos de Fuller convergían y se superponían con los de otros diseñadores-experimentadores; entre ellos se destaca el caso de Wallace Neff (Lavadero de Vernon, 1944, concepto *Air Form*, etcétera).

El auto *Dymaxion* se desarrolló en 1933 con sólo dos prototipos y era un vehículo tipo tubo, de seis metros de largo, para 11 pasajeros y con tres ruedas, una posterior que permitía el autogiro; propulsado por un motor Ford V8, tenía un consumo de ocho litros cada 100 kilómetros y alcanzaba la velocidad de 190 kilómetros por hora. El proyecto se abortó por un accidente en una prueba en el que murieron los tripulantes; también, según se dice, por la presión de bancos que lo veían como una propuesta que haría tambalear al mercado convencional, sobre todo al de vehículos usados. Norman Foster —que trabajó junto con Fuller

9. Robert W. Marks, *The Dymaxion World of Buckminster Fuller* (Nueva York: Anchor Press/Doubleday, 1973).

en sus últimos años— reconstruyó recientemente el tercer auto Dymaxion, el único activo.

Pero Fuller no se restringió a sus propuestas de innovar en el auto y la casa —dimensiones estratégicas de los cambios culturales y técnicos que presencia la USA de las décadas de 1940 a 1960—, sino que expandió sus visiones técnicas a proposiciones de nueva ciudad, empezando por sus cúpulas de clima artificial controlado del proyecto *Hudson City*, de 1942, que imaginaba unas cuantas de estas salpicando el territorio neoyorquino, proyecto que culminó en el *Manhattan Dome*, de 1960.

Al mismo tiempo que diseñaba su *Pavillon* geodésico para la presencia de su país en la Expo Montreal de 1967, Fuller presentaba su propuesta *Triton City*, en la que exploraba la perspectiva de crear ciudades artificiales sobre el mar en un modelo que llamó *floating community*; se trataba de islas artificiales en las que se montaban construcciones ziguráticas parecidas al hábitat de Safdie, desarrollado también para la Expo Montreal, y que tenían un sustrato que preveía la fundación pero también una compleja infraestructura productiva destinada doblemente al *mineral mining* (o extracciones de recursos mineros y petroleros) y al *fish farming* (acuicultura), proyecto a la vez ambicioso e ingenuo, dadas las contradicciones entre ambos procesos productivos.¹⁰ La idea fullericiana ayudó, si se quiere, al desarrollo disociado de lo que postulaba: luego se multiplicaron plataformas de explotación submarina de hidrocarburos, estaciones de piscicultura e islas habitables (desde las *Lilypads*, de Vincent Callebaut, hasta el megabarco-ciudad flotante *Freedomship*, proyectos estos que no alcanzaron a salir del papel), pero cada una de estas tres funciones que Fuller conjuntaba fueron resueltas por separado.

El grupo Future Cities desarrolló en 1979 su propuesta *Sea City 2000*, que explícitamente refería al antecedente de *Triton City*. En ese espíritu de intensa transformación técnica de territorios se sucedieron diversas proposiciones, como el desarrollo de un sistema *Sealab* —laboratorios submarinos pensados en cúpulas geodésicas— que se presenta en el anuario *World of Tomorrow*, de 1974, imaginado para dos décadas más tarde, o el proyecto *Robots Superfarm 2020*, difundido en 1979 como una completa artificialización de la producción agrícola en base a una total mecanización servocontrolada por la que los campos se pueblan de torres artificiales que

10. Triton Foundation & Richard Buckminster Fuller, *A study of a Prototype Floating Community* (Honolulu: University Press of The Pacific, 2005).

multiplican por seis o por ocho el suelo disponible (ideas que le interesarían más tarde al grupo holandés MVRDV), cápsulas plásticas para invernaderos, estaciones de transformación de los productos básicos cosechados y vías rápidas con vagones elevados que llevan la producción a las ciudades. La intensa mecanización del campo había empezado antes con la presentación de artefactos innovadores como el tractor AOS *Deere*, diseñado en 1938, no sólo como planta motriz, sino como pieza de un sistema de diversos artefactos ensamblables para efectuar tareas como la siega o la siembra.

Ken Burgle, ilustrador mediático para la divulgación científica, presentó en 1960 su proyecto *Sea Life* para la vida acuática, que empalmaba con proposiciones propias de espectáculos *science-fiction* como *Undersea Cities* un fantástico planteo submarino que en 1954 formaba parte de una *brochure* llamada *Out of Future. Design for the XX Century*, que fuera realizada para la compañía cinematográfica Fox. Unos años más tarde, en 1984, se presentó el proyecto *Sea Farm City*, que con el auspicio de universidades y de la FAO (Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, por sus siglas en inglés) retomaba, si se quiere, la vieja idea mexicana de las *chinampas*, islas flotantes artificiales para acoger cultivos intensivos.

A veces estas búsquedas de hábitats urbano-productivos no convencionales iban más allá de intenciones de expansión de la productividad y se ligaban a criterios defensivos o hasta paranoides, en los que se solía pensar alternativas frente a desastres emergentes de nuevas y más devastadoras guerras: por ejemplo, en 1942 en el periódico *Standard Montana* se presentó una propuesta llamada *Civilization Underground*, una completa vida subterránea que ciertamente debe evocar los contemporáneos refugios subterráneos londinenses.

Estas características y proposiciones de la cultura *popular mechanics* afianzan la voluntad ideológica y técnica de expandir indefinidamente el *way of life* americano, orientado a una conquista de los mundos —tanto el propio, que en ese entonces estaba políticamente bi o tripolarizado, como los externos—, temas estos que impregnarán desde el imaginario de la *science fiction* hasta la actividad futuroológica de la NASA, pasando por los intereses de Walt Disney, a caballo entre la ficción multimediática y sus veleidades de *developper*, que tempranamente con-

cretó con la fundación, en 1952, de la empresa WED (iniciales de su nombre), que debía dedicarse al desarrollo de emprendimientos urbanísticos e inmobiliarios, y, en particular, a la construcción del parque de diversiones y el proyecto EPCOT.¹¹

La oficina técnica de EPCOT (Experimental Project Community of Future) se cruzó con otros creativos del mundo de las comunicaciones y ello dio curso a un maridaje entre realidad (montada para experimentar ficciones) y ficción (usada a veces como plataforma de experimentación proyectual de un modo equivalente a como funcionaba la *science-fiction* de futuros probables de Philip K. Dick, Ray Bradbury o Robert A. Heinlein). En 1984 EPCOT presentó un proyecto para una *Farm of Future* que recoge la utopía poshumanista de una completa mecanización robótica de la producción junto a una intensa remodelación técnica del territorio. Lo que demuestra que formaba parte de una suerte de investigación proyectual es el hecho de que un año antes EPCOT había elaborado una propuesta futurible, llamada *Horizons*, en la que aparecían territorios agrícolas reorganizados según diversas máquinas de siembra y recolección, atravesados por unos vehículos individuales todoterreno (incluso voladores) armados con una carcasa metálica e impulsados por dos turbinas laterales.

La seducción imagineril de diversas propuestas futuribles orientaba una estética que se hacía visible en los trabajos de EPCOT, pero que desde varios años antes dominaba cierto *Illustrating Art*, una producción de viñetas utópicas al servicio de la divulgación periodística, o de estrategias publicitarias como los trabajos que el artista gráfico Robert McCall presentó en 1968 bajo el rótulo *Art of Future*. En este prevalecía la idea de enormes plataformas suspendidas, que mezclaba el imaginario NASA de las estaciones espaciales colonizadoras con el argumento de una invasión alienígena basada en una inmensa nave que solía mostrarse como una ominosa nube instalada sobre una gran ciudad a punto de ser conquistada.

Curiosamente, hay ilustraciones precisamente originadas en proyectos de NASA que, más que referir a las posibilidades técnicas, se concentran en intereses más propios de los imaginarios de la ficción, como la propuesta de unos *Toroidal Spaces*, investigaciones de ultrageometría propuestas por Donald Davis en 1970. Justamente una *Toroidal City* será proyectada en EPCOT en 1982,

11. Matthew C. Arnold, «A commodified utopia»: disponible en sites.google.com/site/theoriginalepcot/ (2012).

acentuando la curiosa alianza de intereses proyectuales de una agencia de investigación estatal y una productora de ficciones corporizadas, aunque, una vez más, debe destacarse la voluntad más urbanística que comunicacional que Disney adjudicaba a su proyecto EPCOT.

El imaginario de la colonización del espacio es bien conocido en numerosos registros, entre técnicos y ficcionales, como lo demuestra el ejemplo de un proyecto llamado *Lunar Colony*, desarrollado por Ralph Johnson en 1969, que propone un juego entre una suerte de silos acupulados a los que se sumaba un conjunto de construcciones subterráneas metidas dentro de las pequeñas elevaciones de la superficie lunar, todo ello conectado según una red de megaflexibles metálicos que fungen como conectores de energía, cosas y personas. En 1957 Disney desarrolló su ficción animada *Animals on Mars*, donde mezcla en el rojizo y gaseoso paisaje marciano animales diseñados según criterios que llamaríamos orgánicos o aun aerodinámicos, cruzados con instalaciones humanas no tan diferentes en sus criterios formales.

El concepto de los diversos mundos por dominar, sea en la posible vida aérea o en la acuática, e incluso en las paranoicas experiencias subterráneas emergentes de la guerra y la utopía de los refugios nucleares familiares o colectivos, se aunó con el despliegue de una compleja y diversa iconología asociada a la ficción de confianza en la técnica y su poder. El cómic *Ray Gun*, que firman Metcalf&Maresca, publicado desde la década de 1950, es uno de los laboratorios de imaginería de objetos y ambientes asociados a tales ideas de futuros cósmicos; todo ello, sin embargo, cercano a una estética populista o aun *kistch*, en la que se destaca la importancia simbólica de las armas en continuo con el espíritu del *western*.

El ilustrador Syd Mead, célebre por su imaginación asociada a la plasmación de nociones que devenían del desarrollo tecnológico, tuvo una larga trayectoria de producción de escenas al servicio de la publicidad o el cine, como sus trabajos hechos para la acería US Steel bajo el nombre *Art for US Steel* (1960) o sus ilustraciones para el desarrollo de las *locations* del film *Blade Runner* (1989), en las que presenta desde autos levitantes hasta unos trajes envolventes sensocorpóreos montados sobre un aparato monocíclico de movimiento.

En el desarrollo de la noción *popular mechanics* desplegada entre las décadas de 1920 y 1960 que venimos proponiendo, se observa en general una entusiasta apología de lo mecánico junto a los inicios de la vida eléctrica. Si lo electrónico todavía no existe, está insinuado en el discurso utópico de diversas proposiciones. Asimismo, hemos verificado cierta ejemplificación que pasa de las utopías territoriales, urbanas y del *inner-outer space* hasta ambientaciones proponedoras de cambios estéticos y funcionales en las formas de vida, intensamente transfiguradas por las ofertas de la mecanización técnica.

Así podemos arribar a la escala de los objetos dentro de la cual una mirada central abordará cambios en la noción del *confort* íntimo y del espacio social familiar tecnificado. La célebre imagen de *Los Simpson* corriendo desde el auto que los transporta desde su trabajo o colegio para instalarse en su sillón frontal al televisor como una familia focalizada y aun conectada por lo que emite ese aparato fue anticipada por la serie que el ilustrador Carl Schridde preparó en sus viñetas publicitarias para Motorola (1961), en las que existe una sutil citación de referencias arquitectónicas (Frank Lloyd Wright, Paul Rudolph, Richard Neutra, Charles Eames), pero todo revisado desde la reorganización focalizada del espacio social doméstico que instaurará el aparato de televisión.

Es el momento del desarrollo de criterios de diseño en que las cocinas y los baños se piensan como *laboratorios*, de manera más técnicamente compleja que en las investigaciones más bien tipológicas de Alexander Klein para el *existenzminimum* de Ernst May en Frankfurt. La empresa Libby-Owens-Ford, por ejemplo, presenta en 1943 una *Kitchen of Future*, repleta de objetos embutidos y sistematizados que ofrecen servicios técnicamente sofisticados a la producción culinaria doméstica, tales como máquinas de amasado, balanzas, placas térmicas de tostado y cocción, alacenas y módulos de guardar, accionados por pedales para tener manos libres en el trabajo, etcétera (F. 3).

Curiosamente, esta idea combinatoria o sistémica que termina por imaginar una enorme máquina productiva integrada se opone al mundo del *gadget*, es decir, de un artefacto concreto y discreto para cada función. De este modo, la modernización de la cocina y de la vida doméstica en general podría ser abordada desde una combinatoria de diversos artefactos más o menos



FIGURA 3. GM KITCHEN OF THE FUTURE (1956).

estandarizados que provee el mercado y que cada consumidor va integrando a su escena doméstica (refrigeradores, lavavajillas, lavarrupas, aparatos de cocción como cocinas y horno de microondas, aspiradoras, lustradoras, etcétera).

El *gadget* propondrá, en lo que más tarde se llamará *línea blanca*, un posible armado de paisajes técnicos nuevos, pero en la década de 1940 las ideas de la empresa mencionada y otras imaginaban la cocina como un espectáculo integrado de modernidad técnica y alta sofisticación en la programación de las tareas, basada en una noción prevalente de mecanización y automatización, lo que por entonces derivó en otras innovaciones, como los bares mecánicos, las fonolas de música programada, las *juke-box* de entretenimiento lúdico, la modalidad de *drive in* en *fast food* y *banking*, etcétera. De todas ellas, algunas sobrevivieron, mientras que otras no.

Pero los años 40 fueron fértiles tanto para la investigación de sistemas domésticos como para el desarrollo de los *gadgets* con innovaciones, como la propuesta que el diseñador Samuel Marx hizo para la publicidad de la empresa Admiral acerca del tema *Future Radio*: Marx predijo un artefacto al que llamó *combined*, que con un formato aerodinámico albergaría la radio, una pantalla extráctil televisiva, un pasadiscos empotrado que se despliega cuando se usa, todo ello dentro de un volumen que contiene los dispositivos de grabación y amplificación. Entre nosotros se llamó *combinado*.

Another Frigidaire Space Age Advance

The Gemini 19... NEW REFRIGERATOR-FREEZER TWIN

A complete food storage center... less than a yard wide

Not just another refrigerator freezer, but a storage center for all your fresh and frozen foods. More than 13 cubic feet of storage space. And all in less than 36 inches of kitchen space. Look at the enormous 244-lb. freezer section on the left. It's pure convenience. A freezer you can get to without standing on tiptoe... without bending low. Now take a nice top-to-bottom look at the 12.12 cu. ft. refrigerator section. Big enough for the biggest family of biggest eaters.

Adjustable, removable shelves. Hege extra room? Just remove a shelf and place it in another position. You can arrange these shelves in the refrigerator and one in the freezer to suit yourself.

Meat Tender keeps meats fresh up to 7 days. Has its own chilled air supply that keeps meats safely at the edge of freezing.

Ice Ejector. Ends mess of getting out ice. Just set the tray on the Ice Ejector, flip the handle and you have ice cubes instantly, easily. Handy server holds 80 cubes, with another 60 waiting in the trays.

You'll never defrost again—ever. In both the refrigerator and the freezer you can enjoy shelf after shelf of completely usable, easily reachable Frost Proof space. Frigidaire Advanced Frost Proof system means frost never forms—not in the refrigerator, not in the freezer.

The Power Capsule—the revolutionary space age successor to the old-fashioned compressor—is at the heart of the Gemini 19. New power for more space and new features. Whisper silent. Made with incredibly wear-resistant materials—the divider block, one of 3 moving parts, is made of a satellite-type material which has a resistance to wear 4 times greater than highest grade steel.

See the amazing Gemini 19. Now on special display at many Frigidaire dealers during NATIONAL FRIGIDAIRE WEEK

The Gemini 19
FRIGIDAIRE

FIGURA 4. FRIGIDAIRE GEMINI 19 (1960).

En 1960 la empresa Frigidaire presentó un modelo de refrigerador llamado *Gemini 19*, que básicamente era una caja doble que constaba de un espacio de *freezer* con su propia puerta y otro de refrigerador. En la publicidad del artefacto aparecían dos jóvenes amas de casa en minifalda, una en cada puerta, ambas embutidas en un casco transparente como los que aluden al imaginario de la astronáutica, en un intento de sofisticar el discurso innovativo que proponía este nuevo *gadget* (F. 4). Pocos años más tarde, la firma General Motors propuso un *shopping car*, cuya

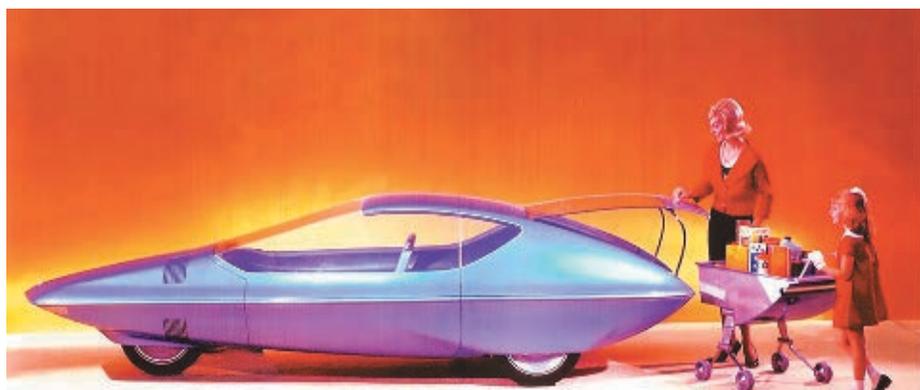


FIGURA 5. GM SHOPPING CAR (1966).

publicidad contenía una joven ama de casa, también de minifalda, acompañada por su pequeña hija, ambas embutiendo el carrito de las compras en el baúl del auto, cuyas formas coincidían exactamente, y el carrito formaba parte del auto. Era un pequeño auto utilitario, discreto y apto para una femineidad que había mecanizado la cuestión del aprovisionamiento (F. 5).

El desarrollo del confort doméstico encuentra algunas resonancias en investigaciones orientadas a pensar proyectual y tecnológicamente de forma alternativa el objeto mismo de la vivienda, como se podría verificar, por ejemplo, en la *Future Home* desarrollada por la firma Monsanto en 1957, bajo la idea de una forma continua basada en los materiales plásticos y que recoge desde ambientes empresariales antiguas proposiciones, como la *Space House* que había propuesto Frederick Kiesler en 1933 como puesta en práctica para una *expo* de sus conceptos de *endless*. Se podría reconocer de esta manera una doble vertiente de la cultura PM en la escala de las viviendas: las de un concepto de forma continua que tiene que ver con la tecnología de plástico moldeable, pero también con antecedentes de expresión formal (como la estación de ómnibus de Cincinnati diseñada por Paul Cret en 1929 o el *Chrysler Pavillon* que Raymond Loewy diseñó para la *Expo New York* de 1939 y, en general, las popularizadas estéticas *streamlined*), así como otras variantes más interesadas en la casa como mecanismo o artefacto emergente de una lógica de producción industrial, como se ejemplificaría en la célebre —y difundida en muchos

films— *Chemosphere*, diseñada por Joseph Lautner en 1960 en Los Ángeles, en la *Fairchild House* que Georges Nelson construyó en Nueva York en 1941 para el empresario aeronáutico Sherman Fairchild —una verdadera *living machine* entre medianeras— o en el concepto *Storage wall* (armarios como paredes), diseñado en 1943.

El panorama innovativo relacionado con vehículos es singularmente relevante en el imaginario PM, teniendo en cuenta las características de oportunidad que presentaba esta clase de objetos tanto para referir a cambios en la vida metropolitana como para examinar posibles aplicaciones tecnológicas pasibles de engendrar negocios rentables. A menudo esas novedades eran presentadas por periódicos locales o nacionales, como la máquina voladora del doctor C. Smith, un cilindro volador con alerones convexos superiores y una turbina posterior, que editaría el *San Francisco Call* en 1896, o la serie de artefactos que presentaría el *Saint Paul Globe* de Minnesota en 1897, incluyendo el tranvía volador de James Sleedon —un vehículo colgado de tres globos-dirigibles activados por un par de hélices—, la *Flying Machine* de Johannssen —una compleja vela de la que pende una barquilla—, la nave voladora del *professor Wellner* —un pequeño cilindro de metal que cuelga de un par de enormes turbinas paralelas— o el *Balloom* del Dr. Wells, casi un *zeppelin*.

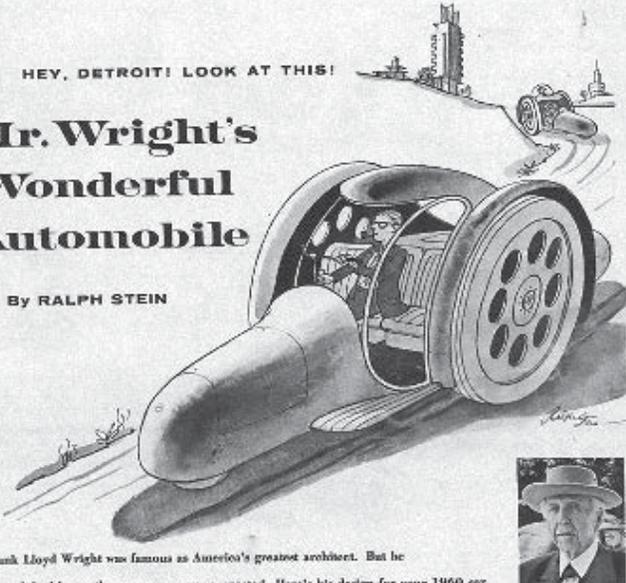
En otros casos, los vehículos se proponían mezclar la novedad técnica con atractivos de parques de diversiones como la nave llamada *Sky Toboggan* que publicaría en su tapa la revista de divulgación *Science&Mechanics*, en la que se presenta un banco basculante para cinco pasajeros metido dentro de un esqueleto transparente de metal impulsado por dos hélices motoras. En las páginas interiores el proyecto aparece adjudicado a Gene Austin, quien lo habría patentado en 1935 bajo el nombre de *Sky Sled, Trineo del Cielo*. En un ejemplar de *Popular Science* de 1934 se presenta un extraño artefacto llamado *Twin Amphibian Car for Monorail*, que consiste en dos vagones cilíndricos en paralelo que se montan en un *rail* elevado pero que, además, parece que pueden devenir anfibios, siempre que exista también un *rail* submarino.

Hay muchos antecedentes de propuestas de renovación de sistemas de transporte basados en rieles. En 1901 la revista *Collier's Weekly* difundió la propuesta de un metro elevado que, en ilustraciones casi *naïf*, rotuladas *Leominster in the Future*, de 1910,

HEY, DETROIT! LOOK AT THIS!

Mr. Wright's Wonderful Automobile

By RALPH STEIN



Frank Lloyd Wright was famous as America's greatest architect. But he was original in another way you never suspected. Here's his design for your 1960 car

FRANK Lloyd Wright has been lauded in newspapers, magazines and even the air for his gift and ideas revolutionizing architecture in the art of designing houses, factories and public buildings. He has also been praised for his bold thinking about the furniture that would inhabit his buildings, and the highways sprouting there.

But few people are aware that this modern Leonardo da Vinci also had some highly original ideas about automobiles. About his drawing of the car Wright designed and dreamed in his last book, "The Living City."

Street wheels?

Like other automobiles, this one has four wheels, an attached place to sit in and an engine. But if you think that Mr. Wright was going to put the four wheels on the four corners of his machine and they drive the other automobile wheels in any steady normal fashion, you're wrong.

In the first place, the four wheels are of three different types and about two of them, the driving wheels, which are geared to the engine, are as big as a foot in diameter. The "steer" is not a fixed rubber spoked wheel but one in the seat of steel rods to be used in having a your car.

The two "steer wheels," as Mr. Wright called them, are so roughly adjustable with the engine and transmission between them. The steering wheel is at the front (some six feet in front), and the counter-steering wheel which pivots, and flexibly steers the car, is well aft. A line drawn through the points where the wheels touch the road would give a diamond-shaped square instead of the proper rectangle that your car's wheels make. The two

"Steer wheels" are to be so close that seven feet apart and the passenger compartment between them is six-and-a-half feet high. There'll be no ratcheting and grinding to get into them — the four forward doors each opens in the roof. The 200 comfortably wide seats are set side by side with the doors handling a tilt, not a steering wheel. In the middle. Study in the lower corner that passenger might well be a pair of six-foot-six Buckingham Palace guards complete with bow-ties hats.

This car has steering boards.

Stability should be wonderful, for from a point over the driver's head down to the bottom of the passenger compartment is to be of some transparent material. Even the doors are hinged on the right door is the steering board — yes, this car has steering boards!

If you think that the "Steer Wheels" might cut down your vision for miles, you haven't talked with Mr. Wright. For he proposed that large round holes be stamped in

Continued on page 15



FRANK LLOYD WRIGHT'S BIG WHEELS

1. Steered front wheel
2. Seat
3. Right component
4. Steering wheel
5. Six-foot driving wheel

FIGURA 6. FRANK LLOYD WRIGHT AUTO (1960).

reiteraba el tema del elevado; en este caso competía en el espacio aéreo con numerosas y diversas naves voladoras individuales. Una foto de 1911 muestra el invento de William Boyes, un vagón de unos 20 pasajeros montado sobre un riel apoyado en pilares, a unos cuatro metros de altura. Este tema concita buena parte de intereses divulgativos y proyectuales; hacia la década de 1950 se propone un *Robot Railroadway*, de funcionamiento completamente automatizado a base de servomecanismos, que tiene la virtud

de anticipar con bastante precisión los desarrollos de los trenes europeos de alta velocidad que activará, entre otras, la compañía alemana Siemens.

La fantasía de convertir a los pequeños aviones en similes aéreos de los automóviles no sólo estimula a Wright a dibujar un ruedamóvil en la década de 1960 (F. 6) y, antes de eso, unos extraños platillos que sobrevuelan su *Broadacre City*, sino que, en un artículo periodístico con predicciones de 1926, otros inventores propondrán erigir cuatro edificios en torre, cuyas estructuras asemejaran las patas de una mesa superior de 1.400 pies cuadrados y una resistencia apta para soportar 30.000 TM de carga, que se presenta como un espacio aéreo de aparcamiento de pequeñas naves voladoras.

El ingeniero Paul Waiwurm, de San Diego, difunde en 1930 su proyecto *Cyclonic Rocket*, un pequeño cohete para dos tripulantes, impulsado por cuatro turbinas, y Alex Sarantos presenta en 1943 el proyecto *Tremulis*, un pequeño helicóptero de uso privado. Douglas Rolfe publica en 1944 un aviso sobre sus propuestas de *private planes* —avioncitos ofrecidos como automóviles— y Carl Renner diseña en 1945 un *gyroscope car* monoplaza para la General Motors —un pequeño vehículo fungible como auto y avión—, con el que, si se quiere, es posible hacer volar un auto: es lo inverso a lo que hace la fábrica alemana de aviones Messermisch cuando, una vez acabada y perdida la Segunda Guerra Mundial, convierte sus naves aéreas de guerra en una carlinga sin alas, nueva categoría de vehículos terrestres que la jerga popular conoció como *ratones alemanes*. En el mismo año de 1945 Alexis Lapteff presenta un *Commuter Helicopter*, cuya publicidad muestra una familia tipo que viaja en su helicóptero para llevar a sus niños de visita a la casa de los abuelos (F. 7).

Desde luego, los vehículos terrestres —principalmente los autos— devinieron un frente principal de innovación y deseo, de cruce de desarrollos técnicos y empresariales con el montaje de un imaginario poderoso. Prototipos experimentales como el Alfa Romeo *Castagna*, de 1913, o el *Blizzer Benz*, de 1914, aparecen como bólidos o proyectiles que aguzan su geometría para conseguir velocidad. Esto decanta en proyectos posteriores como el Martin de 1932 o el Adler de 1937, y de ellos deriva, a su vez, toda una saga de desarrollos ligados al *styling streamlined*, en la que



FIGURA 7. ALEXIS LAPTEFF HELICOPTER (1947).

se destaca su acuñador principal, Norman Bell-Geddes, y luego diversas propuestas conceptuales, como las de Louis Rackow con su *Bubble-top car*, de 1948, y desarrollos comerciales innovativos como el *Maico Mobil*, de 1950, el *Scoutacar*, de 1959, el *Subaru 360*, de 1958, y el diseño de Ron Arbib, *Mono-Scout*, de 1965.

Pero la inventiva colocada en nueva ingeniería de tránsito presenta otras diversas proposiciones: en 1950, la revista *Science&Mechanics* presenta un *flying saucer* —literalmente, *plato volador*, expresión popular que alude a naves extraterrestres— para evitar la congestión del tránsito; en 1982 se difunde el proyecto *School on the Move*, una inédita escuela colgada de un dirigible, que podría localizarse anclada temporalmente donde fuera preciso.

La imaginería asociada al automóvil deviene en un tema bastante central en el imaginario social norteamericano, tanto sea para acentuar las características de clase social de cada propietario como para coparticipar en la ideología de la exploración territorial, la vida familiar *outdoor*, el desplazamiento en caravanas o el inicio de asentamientos de viviendas semimóviles en el caso de las *roulottes* suburbanas. Algunas viñetas publicitarias: el *Hobby Pop Car* (1950), en el que un auto magnificado es conducido en la planta superior por el ama de casa mientras el señor está ocupado con tareas artesanales en su mesa de *hobby* de la planta baja de tal automóvil ficcional; el *Bossmobile* (1958), en el que un

empresario o mafioso —el *boss* o jefe— está tomando su whisky en un cómodo estar de madera en la parte posterior del vehículo; o el *Skandinavia MK* (1956), en el que una pareja despliega sendos martinis en la consola de refinada madera del auto que conducen despreocupadamente.

En el significativo periodismo divulgativo y anticipador de los mundos por venir mediante su aporte de información genéricamente superficial y tendenciosa, asociada a cierto aventurerismo tecnoproyectual, se destaca la célebre columna dominical sindicada de Arthur Radebaugh, *Closer than we think*, publicada en diversos periódicos, entre ellos el *Chicago Tribune* y el *Star Weekly* de Toronto, entre 1958 y 1962. Radebaugh era publicista, ilustrador, artista de aerógrafo (hoy sería *renderista*) y también aficionado al *industrial design*, y fue bautizado en las recientes retrospectivas de sus trabajos como el *Da Vinci del retrofuturismo*. Sus más de 200 viñetas fueron leídas o miradas por cerca de 20 millones de lectores, por lo que su impacto en el imaginario popular ha sido considerable.

Si bien Radebaugh ocupaba habitualmente el sector de entretenimientos (como el *Creálo o no*, de Ripley), muchos de sus ensayos ilustrados pretendían ofrecer cierta información plausible. Artículos como *The Sun House* o *Sunway Sedan* se basaban en el procesado de cierta información sobre energías alternativas y se mencionaban declaraciones de James Zeder, ex presidente de Chrysler. En el artículo *Quick change car colors* se mencionaban informaciones provistas por Douglas Farder, ex vicepresidente de Ford, quien explicaba la posibilidad de cambiar eletromagnéticamente el color de un auto por tan sólo un dólar y cincuenta centavos, todas las veces que fuera necesario, incluso para combinar el color con la vestimenta de la señora de la casa (F. 8). *Hospital in the Sky* presentaba la idea de artefactos voladores a ponerse donde fuera necesario, y *Corner Grocemat* aludía a propuestas de la empresa Clark para desarrollar núcleos de autoservicio de frutas y verduras para un *self-service* tipo *drive in* sobre islotes en las rutas. *Factory Farms* revelaba ideas de un tal W. Kock, de la firma Bendix, para desarrollar granjas automatizadas; el *Disaster Vehicles* era una megatodoterreno *terratyres* que ofrecía rescate en situaciones de emergencia; *Highway to Russia* develaba el proyecto del senador Magnusson

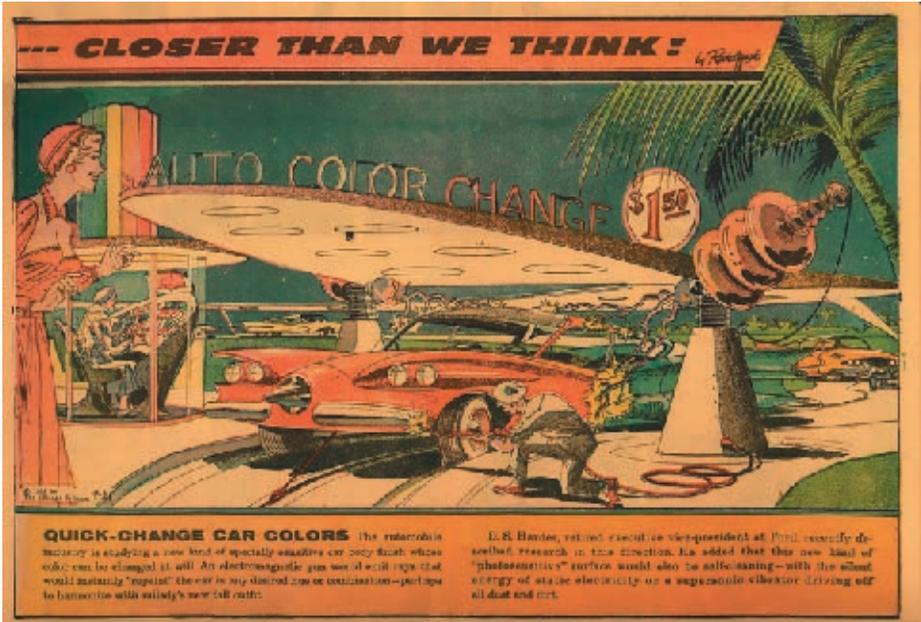


FIGURA 8. ARTHUR RADEBAUGH CTWT (1960).

para tender una ruta-túnel entre Wales, en Alaska, y Peyak, en Siberia. Por último, *Custom Grown Timber* era la presentación de una tecnología Rayonier, susceptible de inyectar carbono 14 en los árboles a fin de acelerar la producción de celulosa.

La forma aerodinámica (*streamlined style*) desarrollada por el autodidacta Bell Geddes, y los intereses biomórficos basados en científicismos elementales como el ajuste corporal (ergonomía), más el gusto futurista por lo neorgánico, impregna buena parte de la objetología PM, desde la arquitectura de cines de Charles Lee y sus templos del espectáculo hasta la arquitectura del movimiento (*stations car*, terminales de transporte: de Greyhound hasta el aeropuerto de Saarinen); desde el *endless* de Frederick Kiesler hasta las *Case Studies* de John Entenza para su revista californiana *Arts&Architecture* y los modelos de Craig Ellwood, Charles Eames, Richard Neutra y Pierre Koenig.

Cruce para la tentativa de un *diseño total* de pretensión populista anclado en el consumo expandido de productos industriales, la cultura PM integra el complejo arco que va de *lo dado* (por

ejemplo, aquello que registran las escenas pintadas por Edward Hopper) a *lo deseado* (vestimentas, herramientas, mobiliario, vehículos, equipamiento urbano e infraestructura, resemanizados por ejemplo en la ácida literatura de Philip K. Dick o en las imaginarias de Syd Mead) y se manifiesta en las imaginativas proposiciones de no-lugares, continuos urbanos, desmitificación del *homeland* puritano de raíz europea y nueva mitificación asociada a la tecnificación de la privacidad (*confort*, comunicaciones, el laboratorio alimenticio de la *Kitchen of Future*) y a la exaltación del automóvil como centro del *lifestyle* junto a la vida suburbana, la elitista del *man in your castle* o la popular de la aglomeración de *roulottes*: cuadros diversos de una profusión de biografías de personas y cosas discurrientes en la USA de los 50; fantasmas técnicos, ilusiones y construcción de una forma de vida intensamente deseada o admirada por el resto del mundo, a pesar de sus miserias sociales o quizá por eso, por su potencia en ofrecer no realidades sino imaginarios.

Fuente de las imágenes

1. Disponible en [http://Monowheel \(1919\): s-media-cache-ak0.pinimg.com/monocycle.jpg](http://Monowheel (1919): s-media-cache-ak0.pinimg.com/monocycle.jpg)
2. Disponible en [http://Monowheel \(1932\): popsci.com/sites/popsci.com/files/styles/medium.jpg](http://Monowheel (1932): popsci.com/sites/popsci.com/files/styles/medium.jpg)
3. Disponible en [http://GM Kitchen of the Future \(1956\): fsmedia.imgix.net/kitchenofthefuture.jpeg](http://GM Kitchen of the Future (1956): fsmedia.imgix.net/kitchenofthefuture.jpeg)
4. Disponible en [http://Frigidaire Gemini 19 \(1960\): img1.etsystatic.com/172/0/5596663/jpg](http://Frigidaire Gemini 19 (1960): img1.etsystatic.com/172/0/5596663/jpg)
5. Disponible en [http://GM Shopping Car \(1966\): 3.blogspot./1966shoppingcarpaleo-future.jpg](http://GM Shopping Car (1966): 3.blogspot./1966shoppingcarpaleo-future.jpg)
6. Disponible en [http://Frank Lloyd Wright Auto \(1960\): 2.bp.blogspot.com/FrankLloydWrightCar_1.jpg](http://Frank Lloyd Wright Auto (1960): 2.bp.blogspot.com/FrankLloydWrightCar_1.jpg)
7. Disponible en [http://lexis Lapteff Helicopter \(1947\): 4.bp.blogspot.com/helicopter+Alexis+Lapteff.jpg](http://lexis Lapteff Helicopter (1947): 4.bp.blogspot.com/helicopter+Alexis+Lapteff.jpg)
8. Disponible en [http://Arthur Radebaugh CTWT \(1960\): cdn.ultraswank.net/uploads/radebaugh-5.jpg](http://Arthur Radebaugh CTWT (1960): cdn.ultraswank.net/uploads/radebaugh-5.jpg)

EXPRESIÓN Y MODERNIDAD

El concurso para el rascacielos de Salvo Hnos. Montevideo, 1922

VIRGINIA BONICATTO

El 29 de diciembre de 1919, los hermanos Ángel, José y Lorenzo Salvo Debenedetti compraron al señor Marcelino Allende el lote de 1.798,95 metros cuadrados ubicado en la avenida 18 de Julio entre la Plaza Independencia y la calle Andes.¹ El área era indudablemente privilegiada: remate de la avenida, frente a la Plaza Independencia, actuando como bisagra entre la Ciudad Vieja y la expansión de la ciudad, con tres caras libres como fachadas. «Me gustaba tanto aquel terreno. Le tenía puesto el ojo desde que lo compró Torres Insargarat... No lo adquirimos antes... porque no teníamos aún la plata que hacía falta».² La compra hacía posible la concreción de un sueño: demostrar el agradecimiento al país con un gran edificio. Hijos de un inmigrante italiano que había llegado a Montevideo en 1860, Lorenzo, Ángel y José Salvo transformaron el negocio de su padre, Almacén y Tienda Salvo, en La Victoria, una prominente industria textil que luego se dividió en diferentes rubros y convirtió a la familia en el epitome del inmigrante que «hizo la América».³ Su incipiente industria textil fue beneficiada por el impulso industrializador de los gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915), caracterizados por encaminar a Uruguay en un proceso que llevaría a la consolidación de la industria nacional orientada a la sustitución del modelo ganadero exportador con apoyo del Estado mediante el proteccionismo aduanero.⁴ En este marco, la inversión en una gran obra vendría a dar, por un lado, un cierre material a una carrera exitosa y, por otro, una manera de diversificar el capital acumulado

1. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925) Alejandro Abal Oliú, *La Raíz*, n° 4 (Montevideo, 2016). Véase el material disponible en Archivo General de la Nación, Uruguay (AGN), Archivo del Palacio Salvo (APS), Caja 265, carpeta 1 (1918-1919).

2. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925).

3. Véase Martín Bruxedas y Raúl Jacob, *Industria uruguaya: dos perspectivas* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1989).

4. Ver Alcides Beretta Curi (ed.), *La industrialización del Uruguay 1870-1925. Cinco perspectivas históricas* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1978).

5. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925).

Para ampliar el argumento véase Virginia Bonicatto, «El Palacio de Salvo Hnos. Un rascacielos para la manufactura uruguaya», en *H.industri@ Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina*, n° 17 (2015):

121–149. Disponible en <http://ojs.econ.uba.ar/ojs/index.php/H-ind/article/view/842/1471>

6. Véase Nery González, «Montevideo en las alturas: los Salvo, Palanti y la intendencia en tiempos del nacimiento de un ícono», *Cuadernos del Claeh*, Vol. 34, n° 102 (2015): 321–327. González señala justamente que esta ley da por tierra con la uniformidad propuesta por Carlo Zucchi en el sector desde la Plaza Zabala hasta la de los Treinta y Tres.

7. La galería se construiría «en la calle Sarandí, en todo el perímetro que ocupan las calles Juan Carlos Gómez, Rincón, Juncal y Buenos Aires, para lo que sería necesario expropiar numerosos edificios particulares». en: «Montevideo. Proyecto de una obra monumental», en *Caras y Caretas* (25 mayo): 79.

8. «Montevideo. Proyecto de una obra monumental».

9. «La ciudad futura», *El Día* (6 enero 1912): 7. En 1913, posiblemente familiarizado con el problema de la expropiación, publicó *El porvenir de Montevideo*: »»

y disminuir riesgos económicos ante las posibles fluctuaciones del mercado.⁵ En este sentido, la zona de la Plaza Independencia ofrecía un espacio ideal para el desarrollo de un verdadero mojón urbano que incrementara el valor de un área en crecimiento que desde años atrás se planeaba modernizar.

En junio de 1907 se había sancionado la Ley 3.170, que fijaba una altura mínima de 17 metros para las construcciones en la zona céntrica de Montevideo —sin estipular una altura máxima, con lo que se anulaban las disposiciones que establecían uniformidad en la altura de la edificación—.⁶ La posibilidad de la especulación en altura quedaba abierta y daba lugar a nuevas iniciativas que mostraban la voluntad modernizadora del municipio. Ejemplo de ello son las propuestas de Augusto Guidini para la zona de la Plaza Independencia: una Galería Central que seguía el estilo de las grandes galerías europeas —como la Umberto I (Nápoles, 1890) o la Vittorio Emanuele (Milán, 1861)—. Su planta en cruz planteaba la refuncionalización y modernización de la zona de acceso a la Ciudad Vieja.⁷ La propuesta, explicaba la revista *Caras y Caretas* —que adjudica el diseño al ingeniero Carlos Ricci y Toribio en su número del 25 de mayo de 1909—, planteaba la unión de las plazas Independencia y Constitución por medio de una secuencia de galerías cuya fachada monumental enmarcaba el eje comprendido por la avenida 18 de Julio y la calle Sarandí.⁸ El proyecto formaba parte de un plan de reforma y sistematización del centro antiguo y de la Plaza Independencia impulsado por la comuna, con Daniel Muñoz, batllista y primer intendente de Montevideo, a la cabeza. A pesar de las discusiones en torno al elevado presupuesto del proyecto, la preocupación por modernizar el centro antiguo no fue, en modo alguno, soslayada. En enero de 1912, bajo el título «La ciudad futura», el diario *El Día* retomaba la cruzada; el Plano Regulador y las propuestas de Guidini para la Rambla Sur fueron presentados como plataforma de partida de las iniciativas del arquitecto, entre las cuales se destacaba la gran galería. El hincapié estaba puesto en los beneficios y, principalmente, en el rédito económico que traería la concreción del proyecto. Señalaba *El Día*: «En resumen: el proyecto ofrece sólidas y favorables perspectivas económicas y cristaliza en una obra magnífica, algo así como el símbolo de la renovación de la ciudad antigua».⁹

Otra de las iniciativas que intentaron obtener beneficio de la habilitación legal para construir a una altura mayor de 17 metros fue la propuesta por Marcelino Allende. Seducido por la ubicación clave de su lote en la avenida 18 de Julio entre la Plaza Independencia y la calle Andes (actual lote del Palacio Salvo), Allende intentó edificar en 1918 el «Palacio Allende»: un edificio multifuncional cuyas actividades, 15 pisos y 49 metros de altura lo presentaban como «un fragmento cosmopolita en Montevideo».¹⁰ El programa planteado por Allende muestra cómo, al igual que en otras ciudades latinoamericanas, como Santiago de Chile, Buenos Aires y Río de Janeiro, la inquietud por la tipología en altura y por programas metropolitanos como grandes hoteles, edificios de oficinas, galerías comerciales o grandes tiendas estaba instalada.¹¹ Las respuestas de empresas como la firma Belmont Iron Works, de Filadelfia, y James Stewart & Co. y Chesapeake Iron Works, de Nueva York, entre otras, dan cuenta del interés que el tema de la construcción en altura despertaba en profesionales, empresas constructoras especializadas y el público en general.¹² La posibilidad de construir un rascacielos merecía toda la atención: desde Buenos Aires, Alejandro Christophersen se ofreció para diseñar el edificio junto con su socio Raúl Lerena Acevedo si el proyecto que Allende esperaba de Estados Unidos fracasaba.¹³ A pesar de dar a conocer su reputación, Christophersen no consiguió persuadir al comitente, y el proyecto que hoy se conserva fue obra del arquitecto Roberto Tiphaine. Sin embargo, luego de algunas licitaciones y proyectos presentados, el efímero sueño de Allende quedó en la nada y el terreno pasó a manos de la sociedad de los hermanos Salvo a fines de 1919.

Dos años transcurrieron hasta que los hermanos Salvo pudieron finalmente dar inicio a su emprendimiento. En una suerte de acto de «canibalismo arquitectónico», el 21 de marzo de 1922, en presencia de curiosos y de la prensa, comenzaron las tareas de demolición de la tradicional confitería La Giralda. Una fotografía conservada en un archivo familiar muestra el momento en que una columna dórica, enlazada como una bestia mitológica, se desploma sobre la arena; a su lado, un hombre festeja con los brazos en alto la caída del gigante clásico.¹⁴

La Giralda, que ahora cedía lugar a «un moderno edificio de más de ocho pisos», había sido inaugurada en 1832, testigo de

la ley de expropiación, el plano regulador y la acción privada (Montevideo: Peña Hnos, 1913); véase Liliana Carmona y Alma Varela, «Ciudad heredada, intervenida, reinventada. A propósito del sistema de peatonales de la Ciudad Vieja de Montevideo», *Pampa: Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales*, año 2, n° 2 (Montevideo: UNL-UdelAR, 2006): 165-184.

10. Alonso, Craciun, De Souza y Nisivoccia, *5 narrativas, 5 edificios, Catálogo de la 12a Mostra Internazionale di Architettura de la Bienale di Venezia* (Montevideo, 2010), 29. Por intermedio del ingeniero Arturo Prins (en cuyo estudio Mario Palanti trabajó entre 1910 y 1913), Allende intentó negociar la franquicia de la tienda inglesa Harrod's, que finalmente se instaló en Buenos Aires. Ante la negativa, Prins sugirió a la firma Gath y Chaves como alternativa. Carta de A. Prins a M. Allende, 4 de enero de 1919. AGN-APS, Caja 265, carpeta 1 (1918-1919).

11. Por ejemplo, el edificio Martinelli en San Pablo, el *Jornal do Brasil* en Río de Janeiro, Santiago Edificio y el Pasaje Barolo, la Galería Güemes y el edificio Mihanovich en Buenos Aires. Véase F. Arêas Peixoto y A. Araujo Bispo, «San Pablo. El edificio Martinelli y la euforia vertical», en *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2016), 174.



FIGURA 1. DEMOLICIÓN DE LA CONFITERÍA LA GIRALDA. SE VE EL INSTANTE EN QUE COMIENZA A CAER UNA DE LAS COLUMNAS DÓRICAS DE LA PASIVA. MONTEVIDEO (CA. MARZO DE 1922).

13. Carta de A. Christophersen a M. Allende, 3 de enero de 1919. AGN-APS, Caja 265, carpeta 1.

14. Fotografía (ca. marzo 1922). Archivo familiar Abal Oliú. Expresión tomada de Rem Koolhaas en: *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan* (Monacelli Press, 1994 [1978]), 138.

15. «Por el embellecimiento de la ciudad. Demolición de La Giralda», *El Día* (21 marzo 1922).

varios acontecimientos trascendentales en la historia uruguaya y conocida por ser el lugar donde Gerardo Matos Rodríguez tocó por primera vez «La cumparsita».¹⁵ Alineado con el impulso renovador que caracterizaba al Uruguay batllista, el diario *El Día* publicó el evento. En un artículo titulado «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso», publicado el 3 de abril, el diario señalaba: «¡Cuánto recuerdo hecho polvo! Pensábamos al mirar caer ladrillo tras ladrillo...». Porque La Giralda —llamémosle también así nosotros— «fue la primera construcción que, allá por 1832, vino a golpear e [sic] los muros

de la vieja Ciudadela, [...] Constituyó en consecuencia, podría decirse como el llamado de la ciudad de la Democracia, levantada en la seguridad de que ya no existía la prohibición de edificar dentro del límite del tiro de cañón [...].¹⁶

Si la gran galería comercial propuesta por Guidini resignificaba el acceso a la Ciudad Vieja con su tipología renovadora, el emprendimiento de los Salvo, a su manera, preservaría la memoria como un portal de acceso a la «ciudad de la democracia».

La convocatoria

En junio de 1922, la Sociedad Salvo Hnos. llamó a concurso internacional de anteproyectos «entre profesionales, nacionales y extranjeros, invitados particularmente por los propietarios».¹⁷ Las bases del concurso han tenido un destino incierto; sin embargo, una nota publicada en el diario *El Día* en marzo de 1922 permite dar cuenta de la voluntad de los propietarios: realizar un edificio moderno con las mayores comodidades en una tipología de características metropolitanas. El programa multifuncional indicaba que el edificio debía contar con «sótano, piso bajo, ocho pisos de altos y una torre. Una mitad sería reservada para hotel, con bar anexo y confitería en los bajos». Incluía locales comerciales y de escritorio, dos casas de familia, locales para clubes sociales, salones para fiestas y restaurantes. El edificio contaría con todas las dependencias necesarias para que el individuo metropolitano no se viera en la situación de abandonarlo. Para ello se lo dotaría del máximo confort: electricidad, calefacción, aire acondicionado, teléfonos, ascensores; un paraíso artificial repleto de diversiones.¹⁸

Se trataba, en definitiva, de un programa moderno en la tipología de rascacielos, que para el momento había acumulado cierta experimentación y contaba con una extensa trayectoria en el ámbito del Río de la Plata. Circulaban imágenes y debates en medios masivos como *Caras y Caretas* y *El Día* en Montevideo, y *La Nación* en Buenos Aires, así como en publicaciones especializadas como *American Architect* y las revistas de la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) en Buenos Aires y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU). Esta última, por ejemplo, publicó el mismo marzo de 1922 la primera parte de una extensa nota titulada «Los rasca-

16. «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso». *El Día* (3 abril 1922): 5.

17. «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso».

18. Expresión tomada de Rem Koolhaas en: *Delirious New York*, 88.

19. R. Fernández Balbuena, «Los rascacielos americanos», *Arquitectura*, año VII, nº LII (marzo 1922); Hugh Ferriss, «Arquitectura de lo porvenir», *Arquitectura*, año VII, nº LIII (abril 1922); y «Los rascacielos americanos» (cont.), *Arquitectura*, año VII, nº LV (junio 1922).

20. El código apuntaba a restringir el límite de elevación por medio de la forma del edificio y no de la altura en sí: alcanzado cierto nivel, el edificio debía retranquearse hacia el centro de la manzana y disminuir su superficie en planta hasta llegar a 25%. «The skyscraper problem», *American Architecture and other Writings*, 442-449; ver también Carol Willis, «Zoning and Zeitgeist: The Skyscraper City in the 1920s», *JSAH*, vol. 45, nº 1

21. «En el eje de Montevideo se levantará un edificio digno de nuestro progreso». (1986), disponible en JSTOR.

22. Virginia Bonicatto, *Escribir en el cielo. Relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)* (Tesis de maestría inédita: UTDT, 2011).

23. Expresión tomada de Rem Koolhaas en: *Delirious New York*, 100.

cielos americanos» —la publicación de la segunda parte coincidiría con el llamado a concurso—, y en abril un escrito de Hugh Ferriss en el que el arquitecto explicaba y transformaba en imágenes la nueva reglamentación urbana de Nueva York.¹⁹ Al momento de definir la figura de la torre para el edificio de Salvo Hnos., las experiencias previas fueron consideradas al igual que la normativa: se propuso una superficie aproximada de un décimo del área total, siguiendo una estrategia común a varios centros urbanos desde la sanción de la *Zoning Law*, de 1916, en Nueva York.²⁰ Como ubicación de la torre se sugería «la esquina de la plaza y la Avenida 18 de Julio ó la parte central del frente sobre 18 de Julio». El conjunto multifuncional anhelado por los Salvo se componía entonces de un bloque principal con la anexión de la torre —elemento de mayor carga simbólica del edificio—, junto con la cual las bases planteaban la inserción de otro elemento de carácter excepcional: un pasaje cubierto de tipo monumental, que se ubicaría «preferentemente» paralelo a la avenida 18 de Julio.²¹ Si bien la torre operaría como un elemento de embellecimiento, más allá de estas indicaciones formales, no se plantea un rol de ordenador urbano para el rascacielos. Sin embargo, es interesante ver cómo la convocatoria de los comitentes fusionó propuestas previas: la gran galería de Guidini y la tipología en altura del palacio Allende junto con la voluntad ya expresada por el municipio de resignificar y «modernizar» la zona de la Plaza Independencia. Estas características asimilarían al edificio a una tipología de alta carga simbólica que presentara la particularidad de conjugar —como en los casos porteños de la Galería Güemes (1912-1916) de Francesco Gianotti y el Pasaje Barolo (1919-1923) de Mario Palanti— el rascacielos norteamericano con la gran galería comercial europea.²² Esta incorporación de elementos excepcionales para jerarquizar el bloque principal puede vincularse con el interés de los propietarios en la creación de una imagen como símbolo identificatorio de su empresa, al interpretar el rascacielos como objeto excepcional donde inscribir sugerencias autobiográficas, es decir, un «automonumento» que permitiera que el nombre de la firma fuera sinónimo de progreso.²³

El llamado a concurso se hizo en junio de 1922. El 31 de agosto cerró la convocatoria, que daba un plazo de dos meses para la resolución de un programa complejo. Participaron 17 anteproyec-

tos de ambas orillas del Río de la Plata, entre los que figuraban Alejandro Christophersen, Robert Tiphaine, Mauricio Cravotto, Paul Bell Chambers y Louis Newbery Thomas. Dada la característica privada del concurso, la Sociedad Salvo Hnos. presidió el jurado, acompañada por un grupo de técnicos asesores que conformaban un equipo escasamente representativo del debate cultural que se daba en el marco internacional en ese momento.²⁴

Más allá de las limitaciones e imperfecciones que pudiera presentar la conformación del jurado, el sistema de concursos, en general, representaba el modelo más democrático de hacer arquitectura y resultaba un instrumento eficaz no sólo para los organizadores, sino también para los participantes al ver el concurso como posibilidad de reconocimiento profesional. Desde fines del siglo XIX, numerosos concursos se llevaron a cabo en el ámbito rioplatense. Entre otros, en 1917 habían tenido lugar el concurso internacional y público para el Banco de la República Oriental de Uruguay y el del Hospital Marítimo. Se sumaban concursos públicos y privados como el del Santuario del Cerrito y el del Palco del Hipódromo de Maroñas (1921).²⁵ El desempeño de los profesionales de Montevideo como jurados de concursos libres (de carácter público o privado) fue alabado en Buenos Aires por la revista *El Arquitecto Constructor*, órgano oficial del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos. En su número del 16 de marzo de 1923, una nota titulada «Un importante concurso de proyectos» aconsejaba a sus socios participar en el concurso para el Palacio Municipal de Montevideo (1923), por tratarse de «un concurso libre donde pueden concurrir todos los profesionales con la seguridad [de] que el jurado premiará al proyecto que considere mejor». ²⁶ La participación en el certamen, señalaba la nota, no sería en vano, pues «de resultar premiado, será el mejor diploma de arquitecto que puede exhibir un profesional». Agregaba que «La importancia que tiene para los profesionales que militan en el Centro de Arquitectos no puede ser desconocida». ²⁷ Pero la entusiasta invitación de la revista encerraba una disputa de larga data que giraba en torno a la legitimación de la actividad profesional y la necesidad de legislar y de regularla ante la cantidad de actores de diversa procedencia y dudosa idoneidad, y la inexistencia de un marco regulatorio de la actividad edilicia. ²⁸ Entre los principales protagonistas del conflicto estaba la SCA de Buenos

24. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo», *El Día* (3 mayo 1925).

25. Véase <http://concursos.fadu.edu.uy/>

26. «Un importante concurso de proyectos», *El Arquitecto Constructor*, año XV, n° 261 (16 marzo 1923).

27. «Un importante concurso de proyectos».

28. Silvia Cirvini, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna* (Buenos Aires: Zeta, 2004).

Aires —cuyos socios principalmente eran profesionales formados en el exterior que habían revalidado sus diplomas, o egresados de la Escuela de Arquitectura creada en 1901 bajo la dirección de Christophersen— y el Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos —organismo ya mencionado que, con la intención de vincular gremios, reunía una amplia y heterogénea gama de profesionales: arquitectos sin reconocimiento de título, técnicos, empresarios de la construcción, maestros, constructores, et-cétera— formados en instituciones extranjeras, en talleres o en estudios particulares.²⁹

Mientras que la SCA bregaba por una definición y delimitación del campo disciplinar de la arquitectura, el Centro de Arquitectos intentaba diluir las fronteras que la SCA quería rigidizar. En este marco de debate, que tenía a las revistas como escenario, los concursos libres se presentaban como una gran oportunidad de dar visibilidad y validación a profesionales y técnicos excluidos del ámbito de la SCA por asuntos vinculados a la titulación: «Se le niega a sus miembros prestigios y capacidad para ejercer la profesión, se les tilda de curanderos de la arquitectura; se les señala como usurpadores de títulos...».³⁰ La condición de haberse formado en ámbitos «informales» o de poseer diploma extranjero impedía a estos profesionales ocupar cargos en organismos estatales relacionados con obras públicas, así como ejercer la docencia. El camino posible era entonces la profesión liberal, y los concursos libres de arquitectura se presentaban como una gran oportunidad para darse a conocer y entrar en el juego.

Por ello, quienes desde el Centro de Arquitectos militaban por una mayor permeabilidad e inclusión en el campo disciplinar tomaban la ocasión de los concursos libres (e internacionales) a modo de un *Grand Prix* de la *École des Beaux Arts*: «Es necesario aprovechar estos concursos libres para ganar galones que serán exhibidos después ante los legisladores como el mejor diploma para que les reconozcan por lo menos los derechos adquiridos».³¹

La «militancia» tenía sus fundamentos: en una actitud que dejaba fuera a una numerosa cantidad de profesionales, en 1922, la SCA modificó el reglamento de concursos. Las modificaciones indicaban que para participar en concursos promovidos por la SCA era requisito que los concurrentes fueran

29. Cirvini, *Nosotros los arquitectos*.

30. «Un importante concurso de proyectos».

31. «Un importante concurso de proyectos».

32. Rolando Schere, *Concursos 1825-2006* (Buenos Aires: SCA, 2008), 126.

«diplomados por Universidad Nacional», salvo que el concurso fuera de carácter internacional.³² De ahí que el Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos se presentara como una «entidad que lucha para que el ejercicio de la profesión de arquitecto y los concursos de proyectos sean libres».³³ Con un número especial dedicado al certamen montevideano, la revista demostraba a los incrédulos que esa posibilidad existía, y la reafirmaba con el proyecto premiado de uno de los miembros del Centro de Arquitectos en el concurso para el palacio de Salvo Hnos: el arquitecto Mario Palanti.

Las propuestas

Como en el caso del concurso para la sede del periódico *Chicago Tribune*, llevado a cabo el mismo año de 1922 en Estados Unidos, lo interesante en el concurso para el Palacio Salvo es que las propuestas presentadas permiten tener un panorama de las soluciones que se planteaban en el contexto rioplatense en torno a la problemática de la construcción en altura. En efecto, el concurso tuvo lugar cuando la tipología de rascacielos tenía ya varios años en escena, en sus múltiples variantes, y se habían detectado problemas y experimentado soluciones en el ámbito internacional. Como ya señalamos, revistas como *American Architect*, *Revista Técnica* y las revistas *Arquitectura* de la SAU y SCA —las últimas dos compartían editoriales en reiteradas ocasiones— publicaban notas en torno a la construcción en altura con las que los profesionales rioplatenses estaban, sin duda, familiarizados. Recordemos, por caso, las propuestas de Tiphaine y Christophersen para el edificio en altura de Allende (1918), o el Railway Building (1910), el Plaza Hotel (1909), la Galería Güemes (1916) y el Pasaje Barolo (1919), construidos en Buenos Aires, sin mencionar la cantidad de casos que no pasaron la fase de proyecto.³⁴

La mayoría de los proyectos realizados en el ámbito internacional durante esos años obedecen en planta a esquemas simples, como el cuadrado o el rectángulo, que siguen a disposiciones más complejas que intercalan espacios abiertos para lograr aire y luz. Hacia 1929 el arquitecto mexicano Francisco Mujica publicó *The History of the Skyscraper*, en el afán de poner en evidencia su

33. «Un importante concurso de proyectos».

34. *Escribir en el cielo*.

carácter *folk* como verdadera forma americana. En su texto señalaba que entre las opciones de configuración más conocidas en los rascacielos norteamericanos podemos encontrar tres categorías: prismas simples, torres aisladas y *setback* piramidal. A ellas podemos sumar la adición de la torre al prisma que, en la década de 1970, Rem Koolhaas señalaría como el «verdadero» rascacielos. Es este último tipo de composición —que se emparenta con el «caos» neoyorquino y no con los prismas de Chicago— el que surge de la propuesta planteada por Salvo Hnos.³⁵

En cuanto a los modelos de ocupación en planta, además de las formas geométricas simples utilizadas en los ejemplos construidos hasta el momento en Chicago, existen otras disposiciones más complejas que hoy pueden catalogarse tipográficamente (siguiendo la semejanza con el alfabeto latino planteada por Carol Willis al estudiar el rendimiento inmobiliario de las formas) en esquemas en «H, T, O, U, E o L», algunos de los cuales veremos para el caso montevideano.³⁶

Además de estos ejemplos, se dan también operaciones como la del edificio Flatiron (Nueva York, 1902), que maximizan las posibilidades del espacio interior destinado a renta inmobiliaria. El resultado es una operación simple que repite la forma y superficie del lote. Estas múltiples variantes «tipográficas» se alejan de lograr un «tipo» (como un elemento que por sí mismo debe servir de regla al modelo, según la idea de Quatremère de Quincy) normal, estandarizado, de rascacielos, tal como proponía Louis Sullivan, quien hacia 1890 había declarado que el diseño de la construcción en altura era un problema que debía ser confrontado y resuelto. Para ello, proponía sistematizar un orden de composición que resolviera la expresión exterior del rascacielos. Basado en su máxima «donde la función no varía, tampoco varía la forma», planteaba una división tripartita que podía imitar la columna de la Antigüedad grecorromana, el misticismo del número tres o ciertas formas de la naturaleza. El edificio se dividía así en una planta baja y un segundo piso, que podían ser destinados a diferentes usos, y sobre estos —recordando la función mercantilista del rascacielos—, un número indefinido de plantas similares destinadas a oficinas hasta alcanzar el «ático»: un remate cargado de simbolismo. En efecto, Sullivan planteaba el uso de decoración para simbolizar la institución que un edificio debía representar. El ornamento

35. Francisco Mujica, *The History of the Skyscraper* (París: Archaeology & Architecture Press, 1929).

36. Carol Willis, *Form follows finance: skyscrapers and skylines in New York and Chicago* (New York: Princeton Architectural Press, 1995).

se dispondría allí donde la especulación parecía ceder: en la planta baja y en el remate.³⁷

Desde el ámbito de la crítica arquitectónica, estas problemáticas fueron señaladas desde fines de siglo XIX por Montgomery Schuyler; junto con Mujica, conforma un referente del problema durante las décadas de 1900 y 1920.³⁸ Si bien valoraba la obra de Sullivan, Schuyler calificó de manera negativa la resolución de fachadas mediante el empleo de elementos del clasicismo y fue particularmente severo al referirse al revestimiento en la perfilería, que provocaba falta de unidad entre estructura y arquitectura.³⁹ Efectivamente, la arquitectura debía resolver un tipo nuevo de construcción que no se basaba en el muro como soporte estructural, lo que generaba un problema lingüístico entre el soporte y la envolvente-decoración que en reiteradas ocasiones, por razones de estética, ocultaba el funcionamiento estructural del material.

Así, de acuerdo con el juicio de estos expertos, es posible separar dos etapas relacionadas con el problema lingüístico y de control formal planteado por el rascacielos: una primera etapa, de 1884 a 1913, en la que el vocabulario del clasicismo —sus líneas rectas, la solidez y la composición tripartita en las fachadas— fue tomado como referente; una segunda, de 1913 a 1926, a partir del empleo de elementos del sistema gótico afianzado por Cass Gilbert en 1913 en el Woolworth Building (verticalidad, nervaduras, honestidad estructural, mayor tamaño de aventanamientos en proporción a la superficie de la fachada).⁴⁰ A partir de aquí podemos dar cuenta de cómo se resolvió el tema del rascacielos en el concurso para Salvo Hnos. Si bien se conocía este debate, las iniciativas se inclinaron por el poder iconográfico ostentado en edificios neoyorquinos como el Woolworth o el Singer.⁴¹

Como señalaba Sullivan, por medio de un carácter adecuado, el rascacielos permitía alcanzar la imagen deseada por una institución, es decir, su condición representativa: la firmeza de una empresa, el logro de un inmigrante, la excelencia de un hotel. Pero, ¿cómo se resolvió el problema en el contexto local? ¿Qué particularidades se desarrollaron?

Si intentáramos hacer una clasificación de los anteproyectos presentados al concurso de Salvo Hnos., veríamos que pueden diferenciarse, a grandes rasgos, en tres grupos de acuerdo con la ubicación de la torre: aquellos que, siguiendo la segunda opción

37. Louis Sullivan, «The tall building artistically considered», *Lippincott's Magazine* (marzo 1896 [citado en noviembre de 2011]: disponible en <http://academics.triton.edu/>

38. Montgomery Schuyler, *American Architecture and other Writings* Vol. I-II (Massachusetts: Harvard University Press, 1961). Publicado originalmente entre 1883-1909.

39. Schuyler, *American Architecture and other Writings*.

40. *History of the Skyscraper*, 34-35.

41. Esta cuestión fue planteada por Quintana de Uña para los rascacielos europeos en *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa. 1900-1939* (Madrid: Alianza, 2006), 306 y por Francisco Liernur en «Nuevos rascacielos en Buenos Aires: vivir en las nubes», *Arquis* (1994): 92.



FIGURA 2. «SALVO HNOS. DOTARÁN A MONTEVIDEO DE UN EDIFICIO DE 90 MTS. QUE SERÁ EL MÁS ALTO DE SUDAMÉRICA. PROYECTOS PRESENTADOS A CONCURSO». 16 NOVIEMBRE DE 1922.

propuesta por los comitentes, ubican el acceso y la torre en el centro, sobre la avenida 18 de Julio (arquitectos Juan Waldorf —hijo—, Juan Veltroni, Christophersen y Raúl Lerena Acevedo; Julio Gaggioni y Luis Goyret; Adolfo Morales de los Ríos; Joseph Carré, Alejandro Ruiz y Pedro Nadal; Luis Topolansky y Carlos Surraco; Alberto Muñoz del Campo, Jacobo Vázquez Varela y Daniel Rocco; Rafael Peró y Manuel Torres Armengol); aquellos que ubican la torre en el centro, sobre la Plaza Independencia (arquitectos Chambers y Newbery Thomas; Martin Dubovay; Eduardo Le Monnier; Carlos Herrera Mac Lean); aquellos que optaron por la primera opción dada por los comitentes y ubicaron la torre en la esquina y el pasaje, paralelo a 18 de Julio (arquitectos Cravotto; Palanti; Tiphaine; proyecto anónimo).

Además de la mencionada disposición de la torre, los proyectos muestran diferencias en la organización en planta. Algunas de las propuestas optaron por una disposición en E, otras en

U retranqueando la torre, y otras se limitaron a anexas a una torre a un prisma rectangular. A excepción del proyecto de Palanti —quien finalmente fue el encargado de hacer el edificio— y el de Chambers y Newbery Thomas (que publicaron por su cuenta la propuesta), de los demás casos se conservan sólo las perspectivas que acompañaban las plantas y cortes presentados al certamen, a partir de fotografías que fueron publicadas a doble página en la revista *Mundo Uruguayo*.⁴² Además, una pequeña publicación con reproducciones de los anteproyectos que se conserva en un archivo privado permite tener un panorama más preciso sobre las propuestas: detalles antes no percibidos, como las firmas de los autores, el tratamiento del entorno e, incluso, una propuesta publicada en *Mundo Uruguayo* posibilitan un estudio más profundo del certamen.⁴³

Dentro del primer grupo, que consta de diez propuestas, podemos reunir en subgrupos algunos de los proyectos, a partir de condiciones estéticas, a fin de facilitar su lectura. Entre los primeros encontramos el trabajo de Waldorf, un arquitecto porteño cuyo dibujo demuestra el conocimiento del sitio, que representa con sumo detalle. Vemos la sinuosidad de la costa montevideana, chimeneas humeantes y construcciones; a la derecha, la pasiva que se funde en el basamento del edificio. Waldorf incorpora algo que será común en varias de las propuestas: la vida de la zona céntrica, representada por peatones y el tránsito; automóviles, el tranvía y múltiples huellas dan cuenta del dinamismo de la vida moderna.

En la esquina superior derecha, la inscripción «Proyecto A» —sumada a la aparición de una propuesta anónima hasta ahora desconocida— hace suponer que los participantes pueden haber entregado más de una variante. La perspectiva de Waldorf muestra un edificio compuesto por un bloque que toma la clásica tripartición sullivaniana —repetida en prácticamente todos los casos— al que anexa la torre. Un basamento decorado con elementos del clasicismo francés sobre la avenida 18 de Julio intenta realzar el acceso que el arquitecto oculta tras un frondoso arbolaro sobre la avenida. A diferencia del nivel bajo y el coronamiento, el desarrollo del edificio se muestra con ventanas rectangulares, sin decoración. Una gran cornisa marca el despegue de la espi-gada torre, que asciende telescópicamente en una secuencia de

42. «Salvo Hnos. dotarán a Montevideo de un edificio de 90mts que será el más alto de Sudamérica. Proyectos presentados a concurso», *Mundo Uruguayo*, n° 201 (16 noviembre 1922).

43. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*. S/d. Archivo familiar Alejandro Abal Oliú. «Por el embellecimiento de Montevideo», *Mundo Uruguayo*, n° 201 (16 noviembre 1922).



FIGURA 3. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, J. WALDORF. NÓTESE LA LEYENDA «PROYECTO A». DERECHA, A. CHRISTOPHERSEN, R. LERENA ACEVEDO Y J. VELTRONI (1922).

órdenes y cupulines hasta terminar en dos elementos que serán recurrentes en el certamen: un reloj y lo que aparenta ser un faro encerrado en un pequeño templo circular. Este tipo de solución para la torre, a la manera del Municipal Building de Nueva York, de Mc Kim, Mead & White, también aparecerá en los proyectos de Veltroni, Christophersen y Lerena Acevedo, Gaggioni y Goyret, y Morales de los Ríos, en los que se intenta cualificar un organismo convencional con coronamientos.⁴⁴

Como se mencionó, en esta línea es posible ubicar el proyecto del equipo rioplatense conformado por Christophersen, en su sede argentina, y los uruguayos Lerena Acevedo y Veltroni —este último fue el ganador del concurso para la sede del Banco de la República (1912), que dirigió junto con Lerena Acevedo, y del que Christophersen era jurado—. A diferencia del caso anterior, el edificio presentado por este equipo muestra un mayor intento por dominar formalmente el rascacielos mediante el escalonamiento

44. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*. S/d. Archivo familiar Alejandro Abal Oliú.

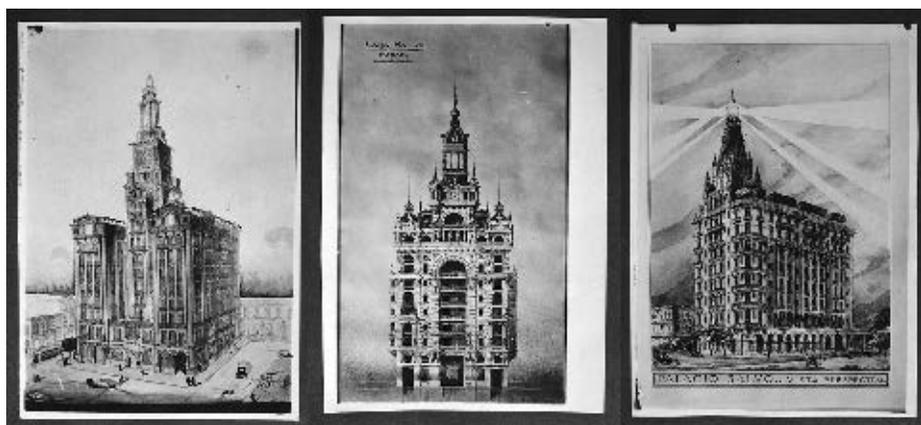


FIGURA 4. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, GAGGIONI Y GOYRET. CENTRO, MORALES DE LOS RÍOS. DERECHA, J. CARRÉ. (1922).

de volúmenes que rematan en la torre (que parece haber sido reutilizada para el Ministerio de Salud Pública que Veltroni y Lereña Acevedo realizaron en 1925). Junto con el basamento, que muestra una solución miguelangelesca de orden gigante-escultura, se exhibe un conjunto de elementos de la Antigüedad traídos para exaltar la individualidad del rascacielos, que muestra su escala frente a una diminuta multitud que accede desde la avenida.⁴⁵

La voluntad de verticalidad se ve también en el anteproyecto presentado por Gaggioni y Goyret, que en el segundo nivel toma una disposición en U a partir de la cual se remarca la verticalidad mediante fajas de ventanas y muros lisos. El remate está compuesto por dos grandes ventanales de medio punto que no favorecen la composición. La torre, retranqueada respecto de la línea de edificación, se emparenta morfológicamente con los casos anteriores: ascenso telescópico, reloj y faro, elementos ya usados como carga simbólica en otros rascacielos. Es interesante —como en el proyecto de Carré— la propuesta de ubicar lo que parece ser una terraza jardín en la azotea, con macetas y plantas colgantes.⁴⁶

En el primer subgrupo también se cuenta el proyecto de Morales de los Ríos, un arquitecto español radicado en Río de Janeiro y formado en la École des Beaux-Arts de París. La impronta académica se verifica en el lenguaje del edificio, cuya carga ornamental contrasta con la soledad del entorno. El elemento más característico

45. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

46. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

de la composición es el gran arco de acceso, de siete niveles, que le sirve a Morales para organizar el conjunto. Sobre el arco, un grupo de cariátides y otro gran arco de medio punto hacen de base a la torre que, también en este caso, es caracterizada con un reloj y una linterna en la que seguramente se ubica el faro.⁴⁷

La búsqueda de individualidad, que se presenta como una constante, se ve también en el proyecto de Carré, quien opta por la composición del bloque con anexión de una torre, en un conjunto muy ornamentado. El desarrollo del edificio desborda en múltiples aberturas con balcones en hierro; hacia el remate la decoración disminuye, salvo en la faja central destinada a la torre, sobre 18 de Julio. Con una practicidad digna del eclecticismo, la torre enfatiza la verticalidad mediante un lenguaje goticista que recuerda al neoyorquino Woolworth Building, de Cass Gilbert. Esta se funde con elementos compositivos asimilados de la enseñanza *Beaux Arts* y la presencia de la técnica por medio del faro, que con su luz parece iluminar a una audiencia metropolitana que es guiada hacia el rascacielos.⁴⁸

El equipo conformado por los arquitectos Ruiz y Nadal también optó por la combinación de estilemas para conformar un repertorio ecléctico. Tanto en este caso como en los tres que se mencionará a continuación, el desarrollo del edificio es trabajado de manera convencional, mientras que la torre —una pseudo extrusión de la faja central del bloque principal— se eleva con una alta carga simbólica. La propuesta de Ruiz y Nadal muestra un basamento con arquería y buñado, y un desarrollo con poca decoración, que remata en dos pequeñas cúpulas que señalan el inicio de la torre. Esta última está coronada con una cúpula en versión estilizada del World Building, de G. B. Post, y una linterna que soporta un faro y una aguja. Este y los tres casos que se describen a continuación muestran una solución similar, a excepción de la torre (el elemento que presenta mayor expresividad en el conjunto).⁴⁹

En el caso de Topolansky y Surraco llama la atención el entorno, en el que se aprecia una multitud que llega al edificio, que parece desbordar en la aventura emocional y racional que es el rascacielos. Si bien se percibe un intento de señalar ascensionalidad por medio de fajas verticales de aberturas y paños ciegos, las líneas horizontales dominan el conjunto: cornisa, mansarda y un gran tímpano compiten con el único gran aventanamiento,

47. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

48. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

49. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.



FIGURA 5. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, RUIZ Y NADAL. CENTRO, TOPOLANSKY Y SURRECO. DERECHA, MUÑOZ DEL CAMPO.

de cinco niveles, que deja ver la estructura de la torre detrás. Con un tratamiento similar en basamento y desarrollo, el trabajo de Muñoz del Campo muestra un remate formado por angostas aberturas de tres niveles que enmarcan la torre sin lograr recomponer la verticalidad; dos pequeños «baluartes» se ubican en las esquinas y dan un indicio de los elementos decorativos de la torre: una ecléctica combinación de arbotantes, fajas de aberturas en vertical y un cierre a modo de *chateaux* francés del siglo XVI. Por último, Vázquez Varela y Roca presentan un esquema similar de tripartición vertical de fachada enfatizada con dos fajas de *bay-windows* en hierro en cada lateral. La torre, desproporcionada respecto del bloque principal, recuerda a la Metropolitan Life Tower de Nueva York, con una secuencia de arcos, óculos y una empinada cubierta a cuatro aguas de la que surge el faro.⁵⁰

El último ejemplo del grupo es el proyecto de Perú y Torres Armengol, con una impronta decididamente plateresca, en alusión al país de origen de los arquitectos. Esta se hace evidente en la decoración de la planta baja, en el marcado cornisón y en los balcones cerrados de madera que, sin abandonar su escala doméstica, se ubican en las esquinas. La propuesta parece alejarse de toda verticalidad o voluntad de ascenso, la torre se presenta como una adición y no como un completamiento del bloque principal: podría ser sustraída del edificio.⁵¹

50. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

51. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

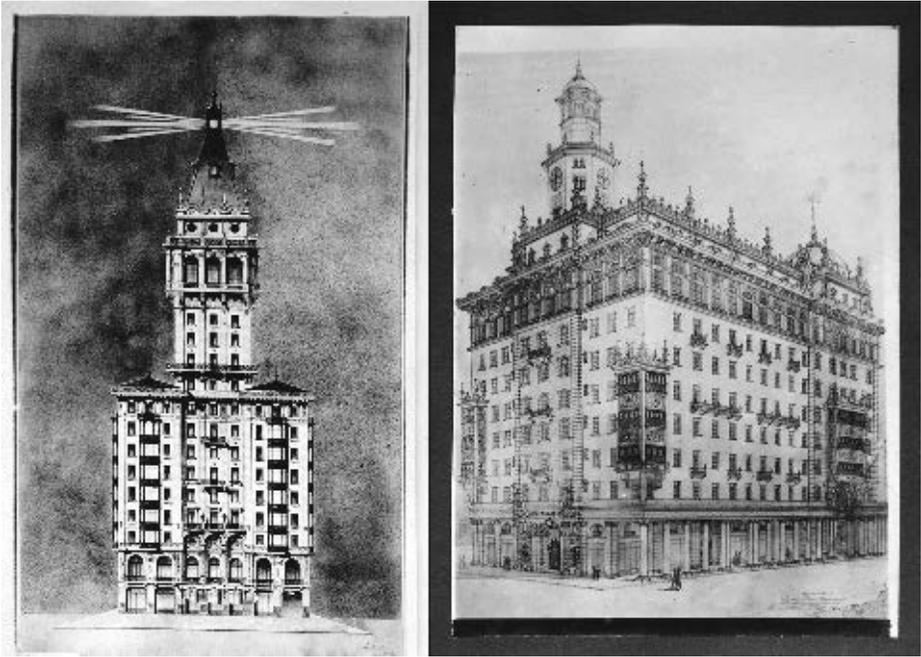


FIGURA 6. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, VÁZQUEZ VARELA Y ROCA. DERECHA, PERÓ Y TORRES ARMENGOL.

En el segundo grupo hay cuatro propuestas que ubican la torre y el acceso sobre la Plaza Independencia y presentan, a su vez, disposiciones en planta más complejas. En primer lugar, la propuesta de Chambers y Thomas, con un esquema de planta en H que surge sobre un basamento con arquería. A diferencia de los casos anteriores, la torre muestra una gran masa que asciende y pone énfasis en la verticalidad y monumentalidad del conjunto. Nuevamente se proponen *bay-windows* como elemento ordenador de la fachada, pero la simpleza de esta —que recuerda al Railway Building que los arquitectos realizaron junto a Lauriston Conder en Buenos Aires (1910)— se anula al llegar al remate de la torre, que pareciera ser ajena al proyecto: múltiples cúpulas pequeñas ascienden entre *bay-windows* hasta alcanzar la cúpula mayor que corona al edificio. Como segundo ejemplo, el caso de Le Monnier (que no figura en el álbum del concurso, pero sí en *Mundo Uruguayo*) se organiza en una planta en U con una marcada horizon-



FIGURA 7. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, W. CHAMBERS Y L. NEWBERY THOMAS. DERECHA, LE MONIER.

talidad dada por el basamento y el remate. El desarrollo desnudo muestra la vida en el edificio a través de modernas persianas en distintas posiciones. La torre, desplazada de la línea de edificación, puede asemejarse estéticamente a la solución propuesta por Gaggioni y Goyret, y el conjunto en general, al ya mencionado Manhattan Municipal Building.⁵²

Los dos últimos proyectos en este segundo grupo son los trabajos de Dubovay y Herrera Mac Lean, ambos con una disposición en planta en E, que intercala los cuerpos laterales y el bloque central de la torre con espacios de aire y luz para ganar —al igual que en la propuesta en H de Chambers y Thomas— mayor superficie con vista al exterior. En ambos casos, pero sobre todo en el de Dubovay, se ve una mayor racionalización en los elementos decorativos en detrimento de detalles personales: ventanas rectangulares, muros lisos y escasa ornamentación acercan estos ejemplos a las líneas del *art déco* incluso en el trazo del dibujo, que incluye

52. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.



FIGURA 8. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, C. HERRERA MC LEAN. DERECHA, M. DUBOVAY.

lo último en automóviles, figuras vestidas a la moda y fumando, que entran o salen del edificio que, nuevamente, es presentado como un centro de gravedad social. Al igual que en los casos anteriores, la torre es el elemento de mayor carga simbólica: una doble secuencia de arquería, un frontis y una cúpula lisa sobre columnas rematan el edificio. Como si fueran parte de distintos sistemas, torre y bloque podrían prescindir uno del otro.

Mientras que en el proyecto de Dubovay —como en el de Perú y Torres Armengol— la torre podría extraerse del conjunto, en la propuesta de Herrera Mc Lean la torre «es», prácticamente, el edificio. Hasta la mitad del desarrollo el conjunto muestra elementos en vertical como *bay-windows* y arquerías de medio punto en horizontal que responden a la pasiva y a la decoración del basamento. El silencio que continúa en altura se rompe al llegar a la cima de la torre, que cuenta con dos faros, uno a cada lado, y un templo de cubierta escalonada como remate. Lo interesante



FIGURA 9. «ANTE PROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). IZQUIERDA, PROYECTO ANÓNIMO. CENTRO, M. CRAVOTTO. DERECHA, R. TIPHAINÉ.

en estos dos casos (además de la disposición de la planta en E) es la idea de una modernidad sencilla, que muestra una respuesta lingüística diferente de la planteada en los ejemplos anteriores, dominados por líneas de un eclecticismo academicista.⁵³

En el último grupo encontramos cuatro propuestas que ubican la torre en esquina y el pasaje paralelo a la avenida 18 de Julio. Una de ellas, sin firma o datos, forma parte del álbum que se conserva en un archivo familiar pero no figura en la lámina de *Mundo Uruguayo*, por lo que el anteproyecto anónimo podría ser otra variante presentada por Le Monier, que es el único arquitecto cuyo proyecto no figura en el álbum. El proyecto anónimo se compone por un bloque con anexión de la torre. Esta última queda notablemente baja respecto del conjunto, lo que le da la apariencia de una gran casa de renta o una gran tienda comercial al estilo Harrod's. Precisamente, al igual que en estas tiendas, el vacío predomina sobre el lleno, que se reduce a fajas de muro que se ocultan tras órdenes gigantes de cinco niveles y son el único elemento vertical en el edificio.⁵⁴

Los proyectos de Cravotto y Tiphaine tienen similitudes con el proyecto de Palanti tanto en su lenguaje como en su organización. Un bloque con anexión de la torre, que se ubica en esquina elevándose considerablemente sobre el bloque principal y

53. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

54. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.



FIGURA 10. «ANTEPROYECTOS PRESENTADOS AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO» (CA. 1922). EN LA IMAGEN, EL PROYECTO DE MARIO PALANTI PRESENTADO AL CONCURSO PARA EL PALACIO SALVO.

el pasaje paralelo a 18 de Julio, en el otro extremo del lote, generando un acceso peatonal desde la Plaza Independencia hasta la calle Andes. A diferencia de Palanti, ni Cravotto ni Tiphaine esconden el pasaje tras la pasiva; por lo contrario, lo señalan: un intercolumnio más amplio en el caso de Tiphaine y un arco monumental en el caso de Cravotto. Ambos agregan sobre el acceso al pasaje una faja de elementos decorativos en la fachada —que se equilibra con otra faja correspondiente a la torre—. Estos accesos están coronados por una cúpula; a modo de la mezquita azul en el caso de Cravotto, y semiesférica en el caso de Tiphaine. Vemos que una multitud se dirige al arco monumental del edificio de Cravotto que, iluminado y convocante, expone abundante decoración en la base, pero es sobre todo la torre la que muestra elementos que luego serán característicos de su obra, que ya marcaba registros de su itinerario norteamericano.⁵⁵ Como en prácticamente todos los ejemplos, es la torre y no la composición general del edificio la que se presenta como el espacio para la experimentación. Esto se ve también en la propuesta de Tiphaine; si bien presenta un repertorio ornamental más amplio en el cuerpo principal, sitúa la mayor carga simbólica en la torre, donde un sistema de volutas acompaña el ascenso hasta alcanzar una serie de aberturas, a modo de campanario gótico, que sirven de sostén a una cúpula con arbotantes que culmina en la linterna que alberga el faro.

En una disposición similar de bloque y torre, el caso de Palanti muestra un lenguaje particular que combina elementos del neogótico y del neorrománico con el uso de dispositivos modernos, algo que ya había empleado en el Pasaje Barolo, en Buenos Aires. La fachada alterna *bay-windows* y fajas de muro con pequeñas aberturas que rematan en arcos de medio punto. El sistema vertical contrasta con la horizontalidad de la cornisa y la gran mansarda. En la esquina, un gran arco de medio punto interrumpe la mansarda y da lugar a la sinuosa y lúgubre torre que se eleva incrementando su superficie con un gesto atectónico. Un gran balcón, pequeñas salientes y torres acompañan el incremento de masa en el camino a la cima. Allí, una multiplicidad de pináculos hace de sostén a un gran faro.⁵⁶ La propuesta de Palanti, como la de Cravotto y Tiphaine, parece condensar los elementos que para Koolhaas conforman el verdadero rascacielos:

55. Véase el «Dossier» y Martín Fernández Eiriz, «GP 01–Norteamérica interior» en *Vitruvia*, año 4, n° 3 (Montevideo: IHA-FADU, mayo 2017): 153–193.

56. Álbum de *Ante proyectos presentados a concurso*.

la multiplicación del lote, la «reproducción del mundo» en un programa multifuncional, la torre, el faro.⁵⁷

Terminado el certamen, la variedad de alternativas, que fluctúan entre el eclecticismo, el goticismo, el clasicismo o *art déco*, no conformó a los comitentes, por lo que decidieron declarar el concurso desierto.⁵⁸ Sin embargo, posteriormente, el diseño del edificio fue encargado a uno de los participantes: el arquitecto Mario Palanti. Si bien nos son desconocidas las razones que llevaron a esa decisión, podemos pensar que, posiblemente, los Salvo se hayan inclinado por Palanti, quien tenía experiencia en edificios en altura. Había hecho propuestas para rascacielos conmemorativos y en ese momento estaba finalizando la construcción del Pasaje Barolo en Buenos Aires.⁵⁹ No podemos pasar por alto el vínculo social y el patriotismo, ya que su comitente, Luis Barolo, era también un conocido empresario textil y, al igual que Palanti, era de origen italiano.

Más allá de la elección del excéntrico anteproyecto de Palanti, lo interesante es que el conjunto de soluciones que intenta alcanzar una posible cualificación es el espejo de la crisis que atravesaba la disciplina arquitectónica desde fines del siglo XIX, de la que el concurso llevado a cabo por Salvo Hnos. es un síntoma. Problemas como revelar o no la estructura, el tratamiento de esta o la condición de ordenador urbano del rascacielos parecen haber sido dejados de lado en favor de una lógica centrada en el rol representativo del rascacielos consolidado en la imagen de «Catedral de Negocios»: un ente autárquico que despliega en su imagen el poder alcanzado por una comunidad o un individuo.⁶⁰ En este sentido, la propuesta de los Salvo parece revalorizar, por un lado, el lenguaje arquitectónico como respuesta a la demanda de representación de los comitentes y, por otro, la condición del rascacielos como señal urbana, como mito, como signo de la modernización capitalista.⁶¹ Ante ello, el eclecticismo de la década de 1920, como respuesta a los problemas planteados por el rascacielos, deja de lado —como se ve en la mayoría de las propuestas— experimentaciones en torno a lenguajes de vanguardia para favorecer la capacidad expresiva y la exaltación de valores simbólicos.

A modo de espectáculo, el evento tuvo una amplia repercusión en los medios, que colaboraron en hacerlo llegar a cientos de personas y convertirlo en un hecho sumamente moderno.⁶²

57. *Delirious New York*, 97–99.

58. «Entrevista a Don Lorenzo Salvo».

59. Fernando Aliata y Virginia Bonicatto, *Mario Palanti* (Buenos Aires: Clarín Arq, 2015).

60. Manfredo Tafuri, «La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad» en Ciucci, Dal Co, Manieri–Elia, Tafuri, *La ciudad americana: de la guerra civil al New Deal* (Barcelona: Gustavo Gili, 1973).

61. «Nuevos rascacielos en Buenos Aires: vivir en las nubes».

62. Beatriz Colomina, *Privacy and publicity: modern architecture as mass media* (MIT Press, 2000).

En efecto, la prensa explotó el poder de la imagen arquitectónica al máximo como medio para demostrar la concreción de un ideal de progreso que el municipio intentaba alcanzar desde décadas atrás. El concurso marcaba el inicio de la concreción del sueño de una Montevideo vertical.⁶³ La experiencia individual en el inicio de la expansión urbana se transformaba en una metáfora del éxito: el emblema de una ciudad en transformación que expresaba así su modernidad.

63. Véase «San Pablo. El edificio Martinelli y la euforia vertical».

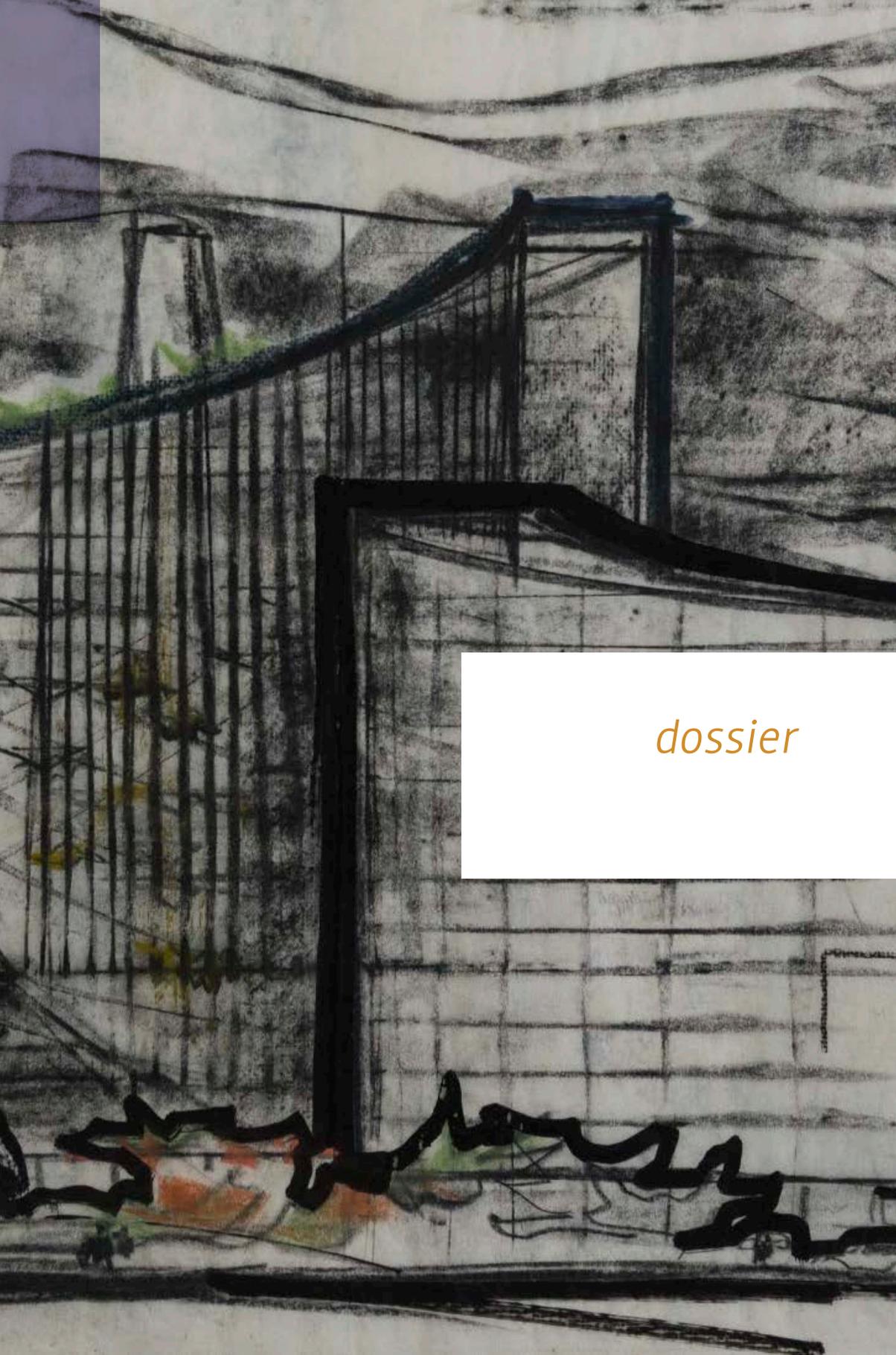
Fuente de las imágenes

1. *Archivo familiar Alejandro Abal Oliú.*
2. «*Salvo Hnos. Dotarán a Montevideo de un edificio de 90 mts que será el más alto de Sudamérica. Proyectos presentados a concurso*». *Mundo Uruguayo*, n° 201 (16 noviembre 1922) IHA, *Carpeta* 378-27. *Concurso Palacio Salvo*.
- 3 a 10. *Álbum de Ante proyectos presentados a concurso. S/d. Archivo familiar Alejandro Abal Oliú.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al doctor Alejandro Abal Oliú por el material perteneciente al archivo familiar y a Mery Méndez por el artículo «La ciudad futura», publicado en el diario *El Día* del 6 de enero de 1912.





dossier

Las imágenes que integran este dossier constituyen una muestra parcial de la memoria presentada por Carlos Surraco en el segundo grado del concurso para el Hospital de Clínicas (1929). Esta, que hoy es parte del acervo del IHA, se encontraba guardada en el hospital universitario. Sus autoridades accedieron a la donación y a ellas debemos un enorme agradecimiento. Asimismo, queremos hacer un reconocimiento especial a la arquitecta Ana Estévez, quien con su gestión hizo esto posible.

CONCURSO DE PLAZOS PARA EL HOSPITAL DE CLINICAS.

LEMA DOCTOR MANUEL QUINTERO

CONTIENE 42 HOJAS ESCRITAS Y DIBUJOS.

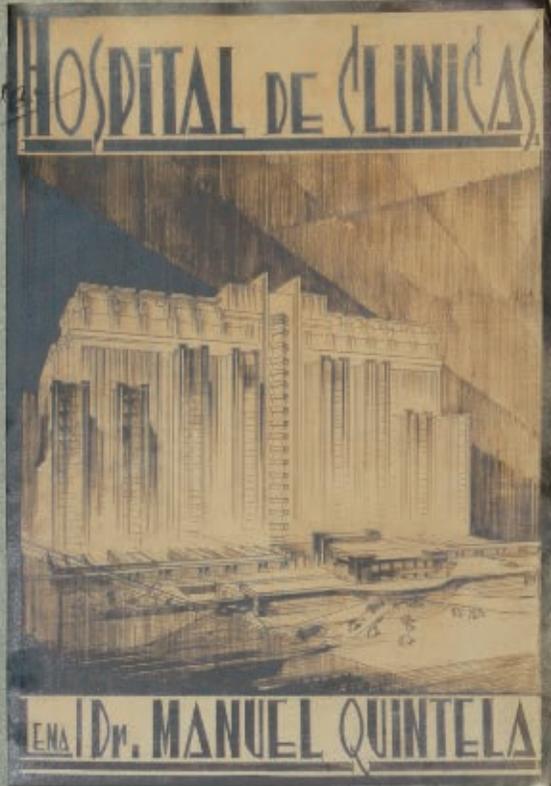
UN BORDO CERRADO CON EL LEXA.

CONTIENE LOS SIGUIENTES PLAZOS.

1. EDIFICIO PARA LOS SERVICIOS GENERALES
2. PACHAS DEL HOSPITAL DE CLINICAS.
3. CORTEZ DEL HOSPITAL DE CLINICAS.
4. PLANTAS BAJAS DEL HOSPITAL DE CLINICAS
5. PLANTAS INTERMEDIAS DEL HOSPITAL DE CLINICAS
6. PLANTAS ALTAS DEL HOSPITAL DE CLINICAS.
7. ACTIVIDADES.
8. TORRES.
9. INSTITUTO DE NEUROLOGIA Y GERONTOLOGIA.
10. INSTITUTO DE ANATOMIA PATOLOGICA.
11. INSTITUTO DE HISTORIA EXPERIMENTAL.
12. CELAS DE CONFESIONES, DIVISIONES. TAMBIEN EN EL LEXA.
13. PLANTA GENERAL Y PERSPECTIVA A VUELO DE PAJARO.

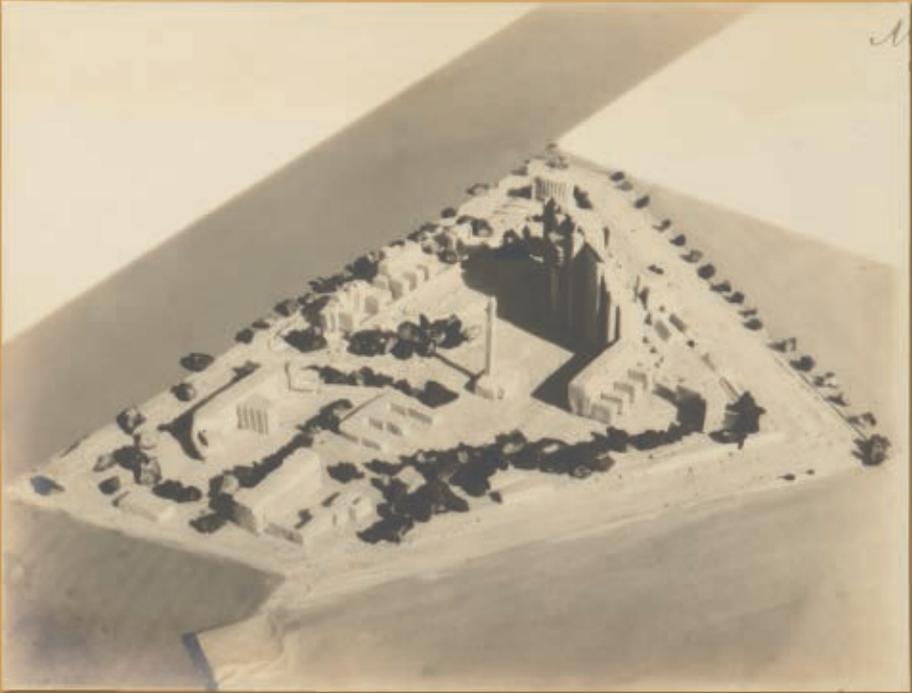


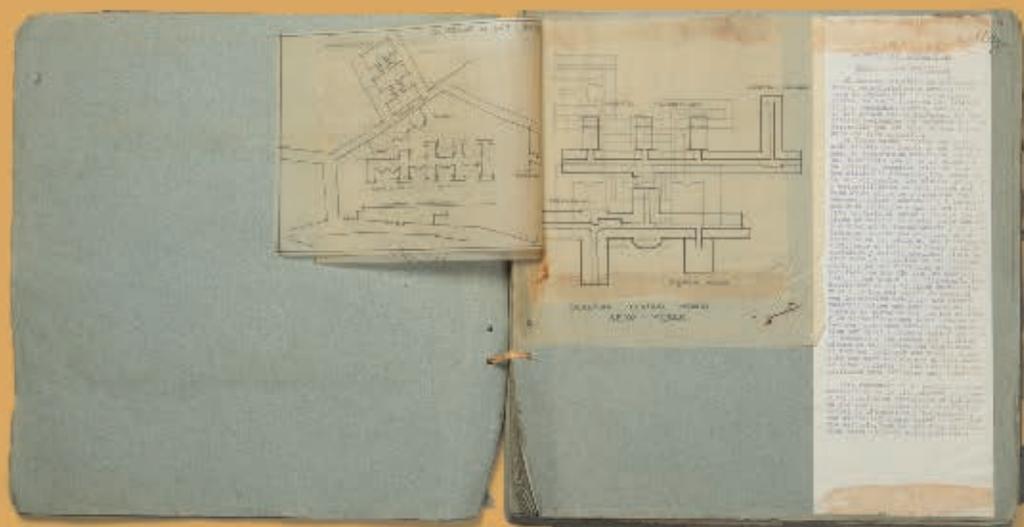
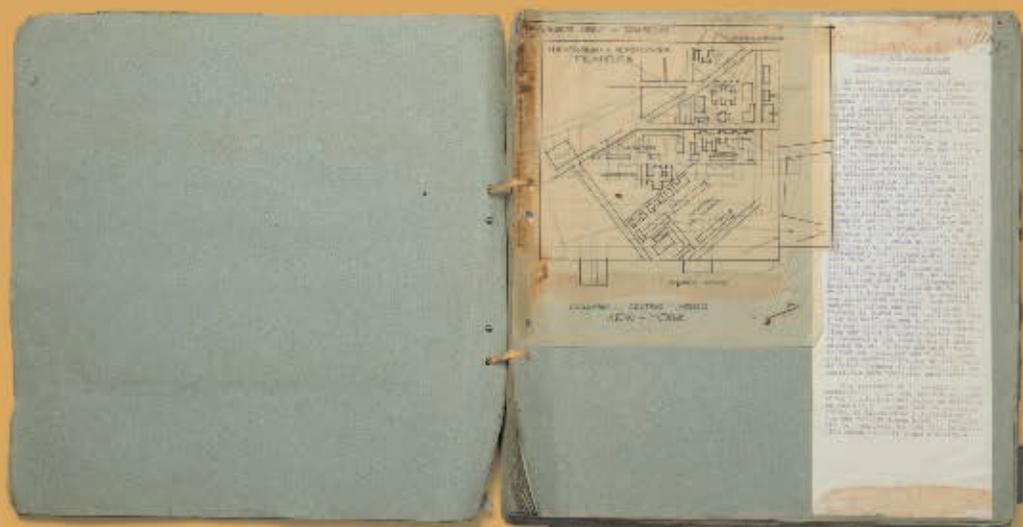
FIGURA 2. CROQUIS DEL EDIFICIO.





FIGURAS 3 y 4. FOTOS DE LA MAQUETA DEL CENTRO MÉDICO DE MONTEVIDEO. EL CONJUNTO INCLUÍA EL HOSPITAL DE CLÍNICAS, EL INSTITUTO DE HIGIENE Y UNA SERIE DE PABELLONES QUE NO SE REALIZARON.





FIGURAS 5 a 8. PLANTAS ESQUEMÁTICAS, REALIZADAS POR SURRACO, DE HOSPITALES SIMILARES AL HOSPITAL DE CLÍNICAS. LOS ESQUEMAS COMPLEMENTAN LOS EJEMPLOS MANEJADOS EN EL TEXTO Y REVELAN LA IMPORTANCIA QUE EL ARQUITECTO OTORGABA AL CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD HOSPITALARIA CONTEMPORÁNEA.

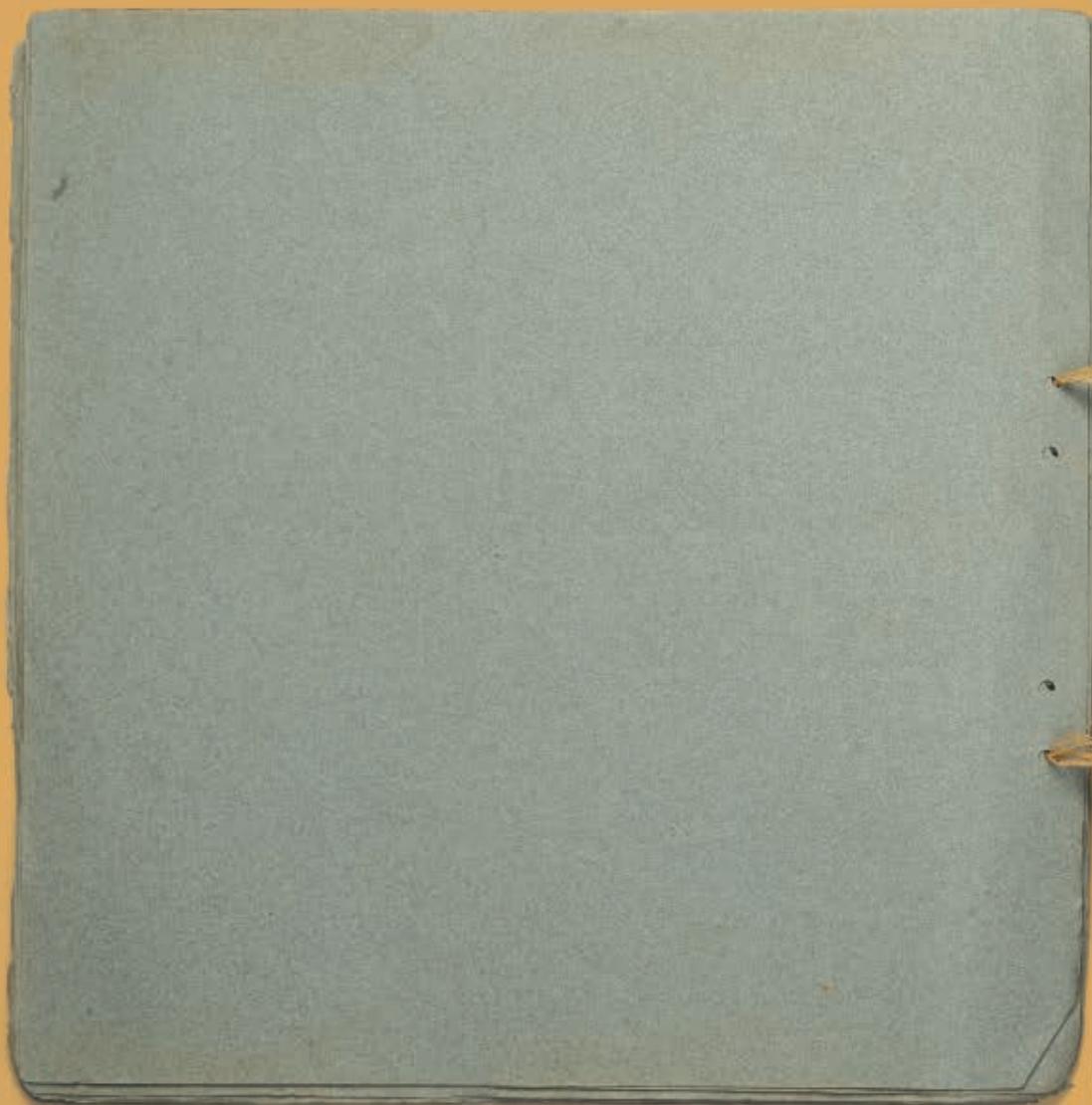


FIGURA 9. LA MEMORIA COMBINA COLUMNAS DE TEXTO CON IMÁGENES TOMADAS GENERALMENTE DE PUBLICACIONES TÉCNICAS. EN ESTE CASO, SE VEN FOTOGRAFÍAS DE COCINAS HOSPITALARIAS PARA MOSTRAR LAS INSTALACIONES Y EL EQUIPAMIENTO SUGERIDO POR SURRACO.

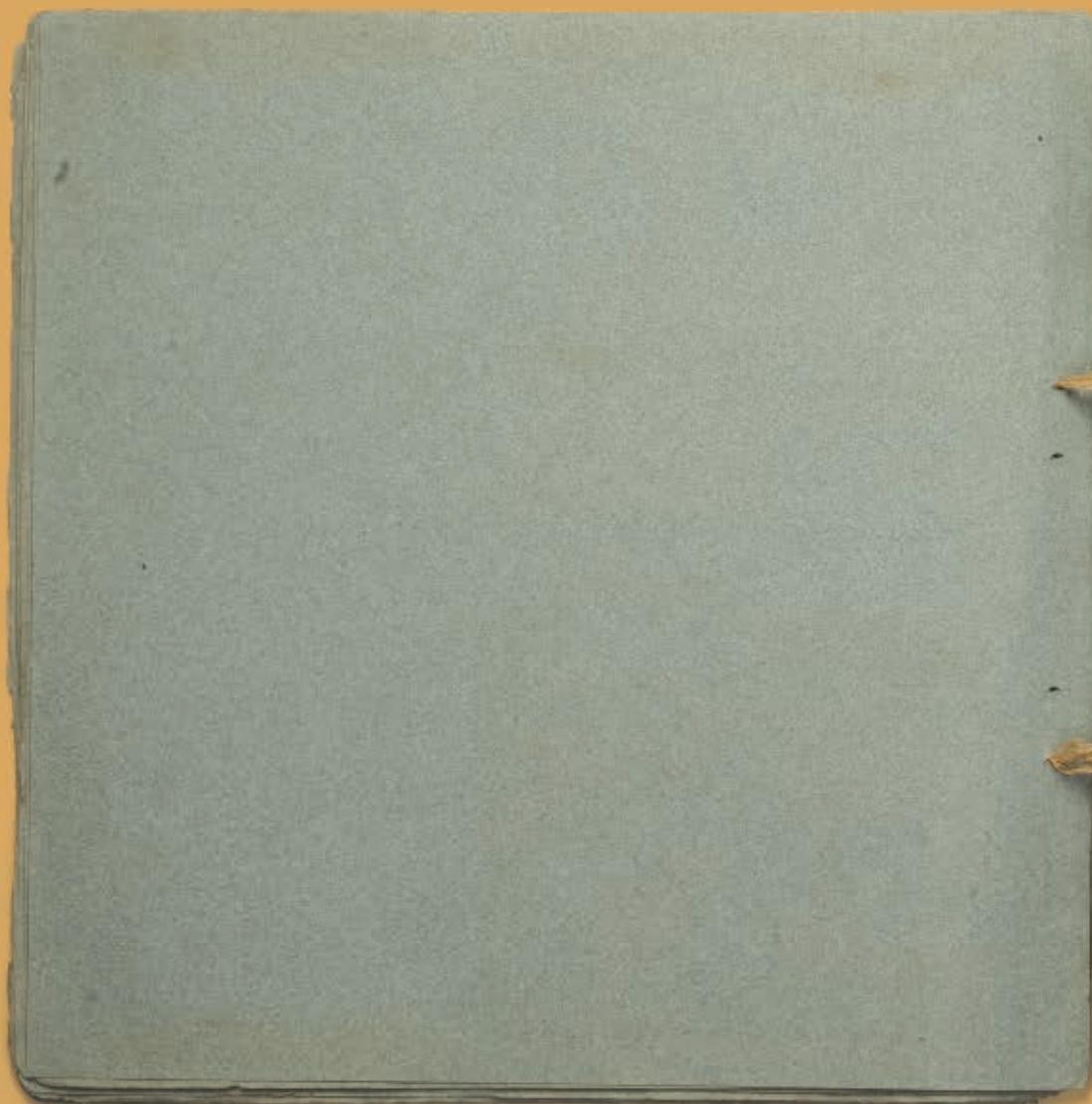
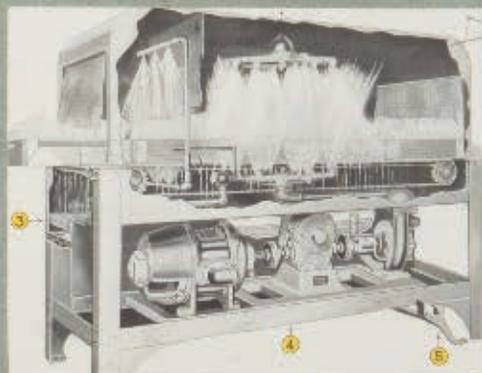


FIGURA 10. EN LAS IMÁGENES SE VE MAQUINARIA Y DISPOSITIVOS PARA EL LAVADO EFICIENTE DE LA VAJILLA.



central corrió el personal que atiende a una y a otra de completamente diferente. - La cocina eléctrica es situada por partes y a ella concurrían personas de una categoría muy superior a la de las cocinas generales. - Debe decirse que en esta cocina se cocinan dietas para el hospital de un lugar la producción de alimentos especiales para el hospital.

LAVADO DE VAJILLA

En esta sección tanto o más que en otras, el maquinismo es fundamental. El agua necesaria se levanta de un pozo que tiene ventilador que ya no se ilustra y que funciona notablemente al gusto de los señores de un hospital. - Las lavadoras automáticas a vapor y agua caliente hacen toda la tarea en forma de platos mediante sus diversísimas e ingeniosas giratorias totalmente calculadas de modo que hasta cuatro personas sin ningún conocimiento para hacer todo el lavado de la vajilla de un hospital grande. - Las figuras adjuntas dan idea de qué son las lavadoras y cómo se realiza la operación en forma de corriente continua desde la vajilla que va colocada sobre todo el recorrido y recibe el punto de partida lavada y cocida. - Hay máquinas tipo de aparatos que ya se ven desde un barco desde hasta hace dos años recién a la aplicación de la máquina en estos establecimientos. - El modelo de estas máquinas se perfeccionó y utilizó por el año 1900 y hoy se comienza el problema totalmente resuelto. - En estas pueden dividirse en tres categorías en 4 tipos: 1º el tipo enteramente cerrado que necesita mucha cantidad de agua caliente en cada operación; 2º el tipo con tambor a central, que se utiliza para el lavado de vajilla de platos y vasos cocidos, con proporción de agua caliente a vapor y 3º las máquinas del tipo abierto constituidas por una bandeja rotativa. - De una máquina de este tipo puede un estudio detallado de su uso en el servicio.



FIGURA 11. LOS DUCTOS, COMO ESTOS QUE SIRVEN PARA TRANSPORTAR LA ROPA SUCIA, ERAN PARTE CLAVE DEL FUNCIONAMIENTO DEL HOSPITAL EN BLOCK.



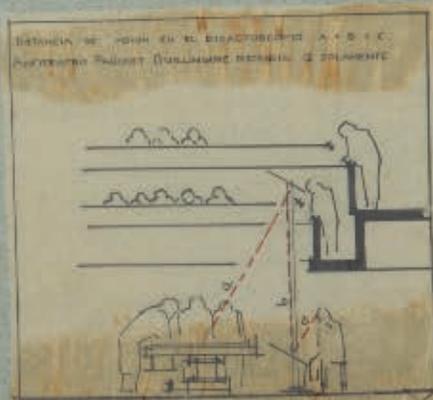
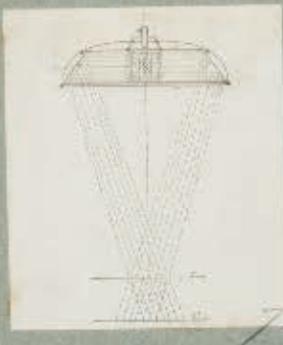
LEVANTADERIA

La lavandería general de un hospital necesita las mismas características que la que se ha dicho para el trabajo en las enfermerías. - Aquí el esencial es un trabajo pensado a la forma rigurosa, lo que sería interrumpido de operaciones que las reglas y seguridad. - El plano de la lavandería es también un diagrama en funcionamiento, donde no debe haber ningún error de recorridos y donde los rumbos deben seguir por su lado seguir todas las operaciones y salir directamente a la distribución y a la lavandería. - Por otra parte la distribución por centralizada por respecto al Block y a los comedores y hospitales ha llevado a tal grado al estudio de la máquina y la simplificación de las operaciones en las lavanderías modernas que todas las transportes y recorridos horizontales que anteriormente se verificaban con vagones llevados a mano se han eliminado para ser reemplazados por sistemas instalados en tres pisos de modo que en el más alto llega la ropa y se clasifican, son directamente al piso inferior en las lavanderías horizontales giratorias, estas se elevan desde el piso de abajo mediante para las ropas dentro de los ascensores, las lavanderías han sido instaladas a los techos y se antes que la ropa se lavaba y se planchaba el procedimiento de lavado. Toda esta operación lo cambia el esquema antiguo que se hizo como para de descomponiendo definitivo del proceso, pero que en el caso del hospital de ciudades no se realizaba.

La lavandería y servicio de lavado y costura de el proyecto fabricado en la siguiente forma: Cada sala de enfermos tiene 2 sillas, una para ropa infantes y otra para ropa de adultos, más y otras llegan en volúmenes considerablemente grandes. - La operación de lavar entre volúmenes en los departamentos de ropa se realiza como en la figura adjunta. Para lavar se usa volúmenes que permiten la operación y evitar las colisiones y los inconvenientes higiénicos de las ropas lavadas o depositadas en el suelo. Cada chiste tiene su llegada en un espacio independiente. - La operación que requiere el empleo de volúmenes de extracción directamente al suelo y su instalación tras las mismas ventajas de economía de requerimiento que las que se citó para las otras instalaciones sanitarias



FIGURA 12. ADEMÁS DE COLOCAR ALGUNOS RECORTES DE PUBLICACIONES TÉCNICAS QUE DENOTAN LA IMPORTANCIA DE LA LUZ ARTIFICIAL EN LAS SALAS DE OPERACIONES, SURRECO HACE EL BOCETO DE UNA HABITACIÓN IDEAL PARA PRÁCTICA-APRENDIZAJE, SUSTENTADO EN LA EXPERIENCIA INTERNACIONAL.



de que los alumnos van a estudiar
 una al exterior sin pasar por la sala
 de iluminación. - Sea sea la distri-
 bución plana las pautas estables
 para la distribución de instrumental
 colocadas en la pared inferior con
 la sala de lectura, pero esta in-
 stitución que la sala el programa de
 lectura, tiene el instrumento o los
 pautas de la distribución del espacio
 por una forma sencilla, así como en
 la sala de lectura. - Ya los in-
 strumentos para los sala el programa,
 igualmente sencillas que no los he
 visto así en ningún servicio de
 estudio. - Después se colocan dentro de
 la sala de iluminación, colocadas
 en una forma con la sala de
 lectura. - Los dos series de
 lectura de cada servicio, los in-
 strumentos de lectura. - El in-
 strumento de iluminación dentro del espacio
 interno de cada servicio de lectura,
 tiene instrumentos sencillos para la
 lectura que con la iluminación de
 sala, así como el tipo de los in-
 strumentos y la distribución de los in-
 strumentos. - La distribución de los in-
 strumentos, con la distribución de la
 iluminación por medio, obtenidos así al
 mismo tiempo que una serie de
 uno de los 10 capítulos siguientes,
 me interesaba entre la parte
 superior y la parte inferior o superior
 a la distribución. - Los datos de
 lectura tienen los datos, con el
 espacio y otra a la sala, de modo que
 el espacio de la distribución a la
 sala con el espacio de lectura. -
 referente a la iluminación de la sala de
 lectura, la luz difusa va por medio
 día y sin un valor y además terreno
 a la iluminación artificial, sea por
 lámpara eléctrica sea por la in-
 strumentos de lectura y por los in-
 strumentos de lectura. - Los datos de
 lectura de los datos que están en
 los datos de un espacio de lectura
 en los datos de lectura del in-
 strumento. - En todos los datos de
 lectura de los datos de los
 instrumentos de lectura con los
 instrumentos de lectura de
 iluminación en la instalación central.
 El espacio de lectura para los in-
 strumentos está próximo al tipo de la sala
 de lectura de lectura por el tipo de
 lectura, según los datos de lectura
 de lectura. - Este es el tipo más perfecto
 para observación de observación con
 un acceso independiente por el tipo
 superior al de los datos de lectura,
 evitando las molestias que ocasiona
 todo el espacio de observación en el
 tipo plano del sistema, evitando las
 molestias ocasionadas por los in-
 strumentos de lectura con los in-
 strumentos de lectura de lectura de
 observación con dificultad de lectura de



FIGURA 13. EN ESTE CROQUIS EL BLOCK APARECE SOBRE LA ACTUAL AVENIDA RICARDONI. SURRACO LO HIZO PARA MOSTRAR LA INCONVENIENCIA DE DICHA UBICACIÓN Y SU CORRESPONDIENTE ORIENTACIÓN.

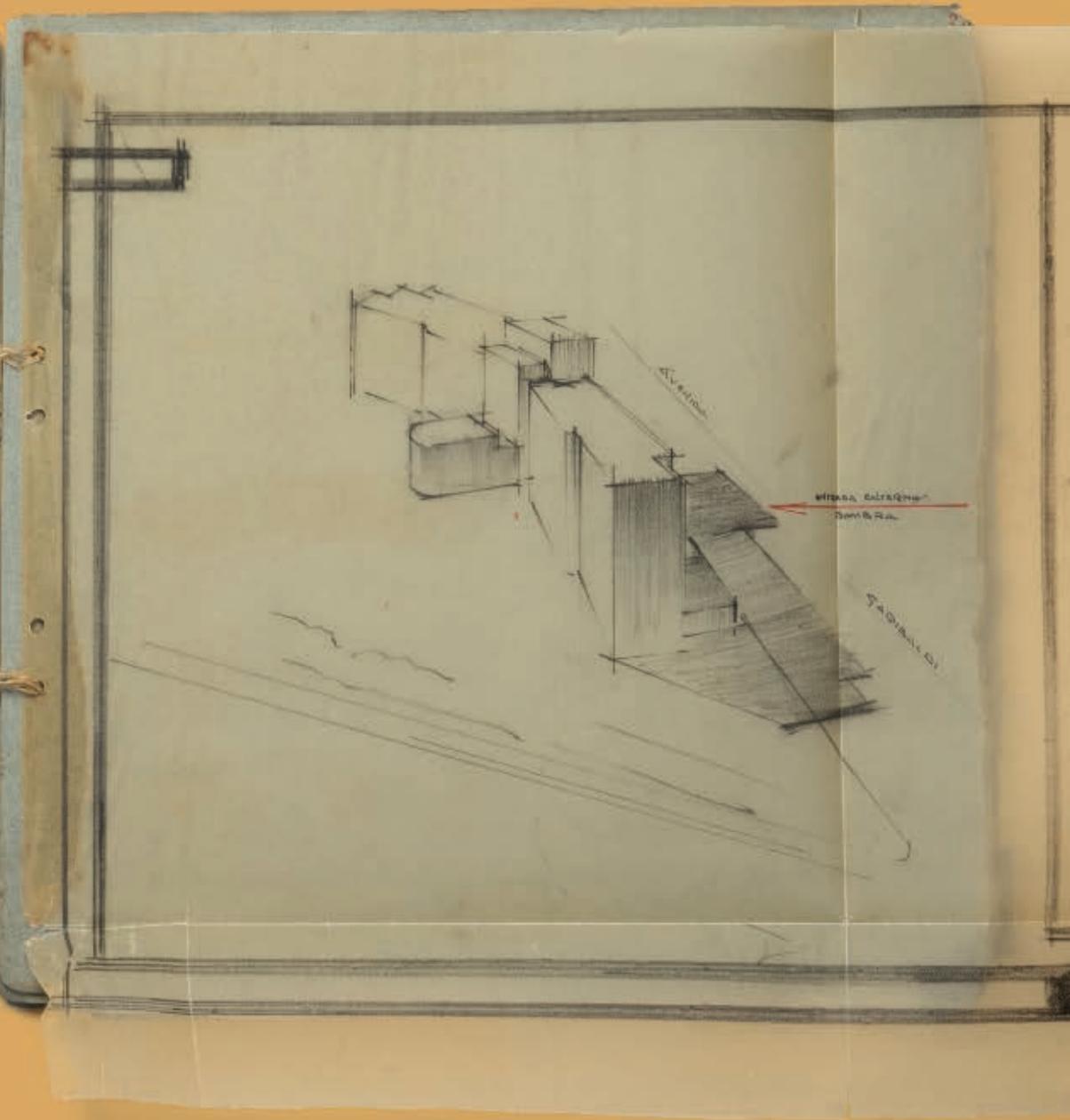




FIGURA 14. CROQUIS DE LA PROPUESTA ORIGINAL PARA EL INSTITUTO DE HIGIENE EXPERIMENTAL.



ira el hospital mismo con las unidades y los locales destinados a quinioterapia y a X-ray. Las otras secciones (oficina de enfermos e higienistas con un servicio auxiliar, enfermería, farmacia y laboratorio) con los grupos de cuartos individuales y pasillos se encuentran en forma análoga que la descrita para la planta de la. - Las comunicaciones con el servicio de radiación e infección se realizan por un pasaje que pasa sobre las unidades de los servicios e la enfermería, ya que estos servicios por sus características, no pueden en absoluto como estar muy próximos al edificio central. - Además hay que prever salidas de urgencia que salgan directamente las enfermas, etc. - El servicio de laboratorio de bacteriología y de química, haciendo un laboratorio que se preserve la integridad de los datos de los análisis y el servicio de radiación por el lado de enfuera. Cada zona tiene su escritorio de modo que las enfermas puedan entrar y salir en forma sin pasar entre el servicio y la enfermería. - Esto se hará según para las enfermas y para la familia que se hallan en cada habitación.

ENFERMEDAD INFANTIL. - En líneas generales los servicios de infección pediátrica se realizan dentro del edificio puesto en práctica en el instituto Pasteur y adaptado uniformemente en forma de base que se prevé que la transmisión de las enfermedades infecciosas se realice con el aire, agua, material sucio, en la manipulación, y el contacto directo con los enfermos o con sus excreciones de vida, más tarde que se haga la separación de estos tipos de infecciones por modernas técnicas e instalaciones según los casos. - El uso de las cámaras filtradas asegura una eficaz vigilancia desde el exterior de las salas de modo que pueda equipararse a aquellas, en donde las cámaras de filtración de aire, requieren que la enferma o enfermero pueda simultáneamente el servicio para vigilar a las enfermas. - Las cámaras filtradas hacen más alarga la permanencia de los enfermos fuera de las salas de vida. - Cuando se trata de niños la división y el aislamiento debe llevarse hasta el punto para evitar las comunicaciones que con las enfermas se hacen de manera que con las enfermas en los servicios de la planta. - El servicio de laboratorio en estas salas lo he hecho como sala al ordenamiento, pero no es así como debe realizarse. - Además se debería prever instalaciones para esterilización de objetos y ropa que sirven en las salas de la enfermería.

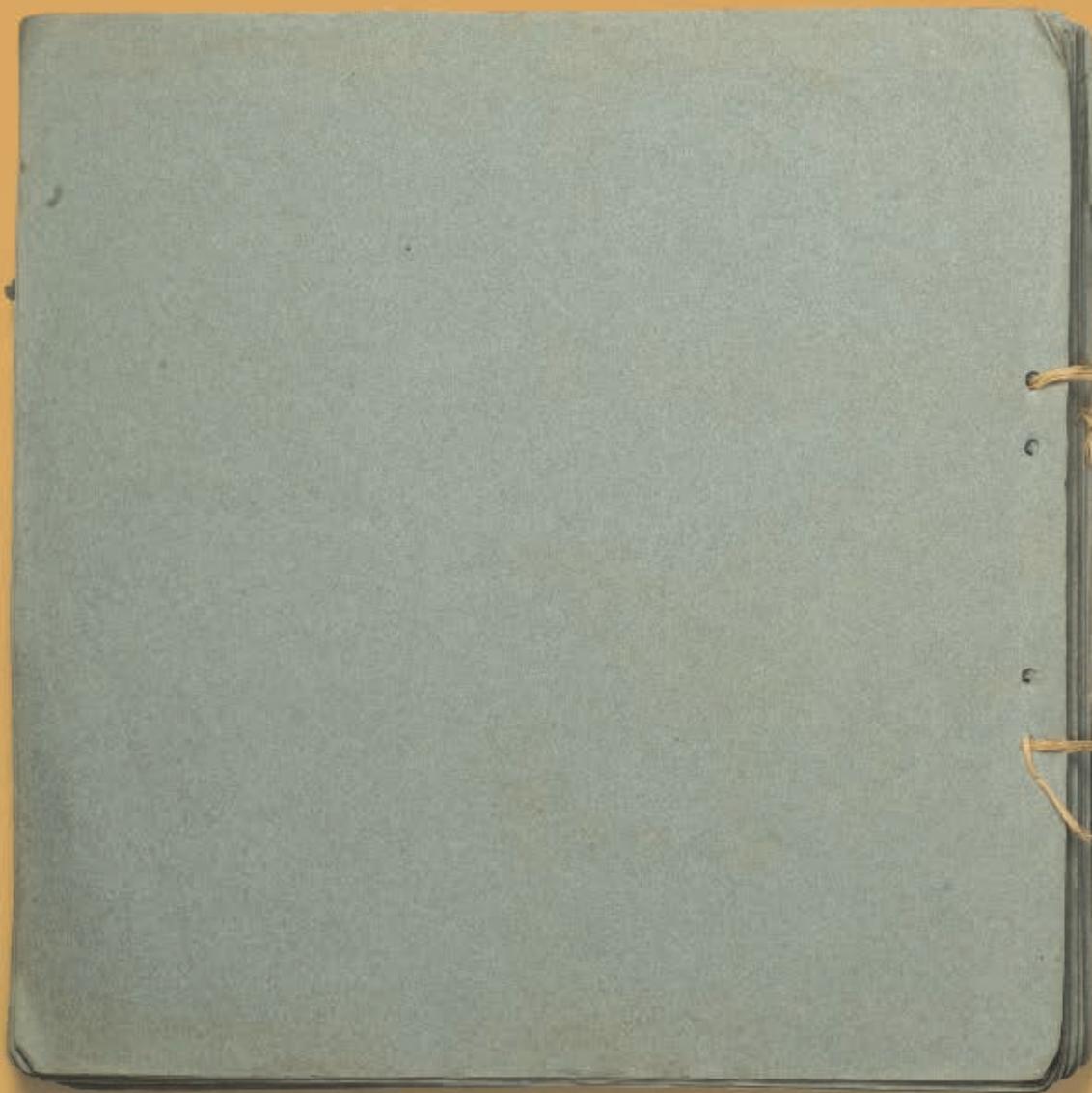
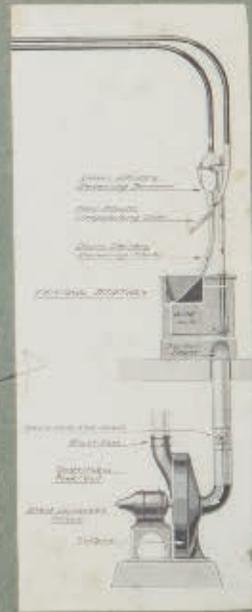
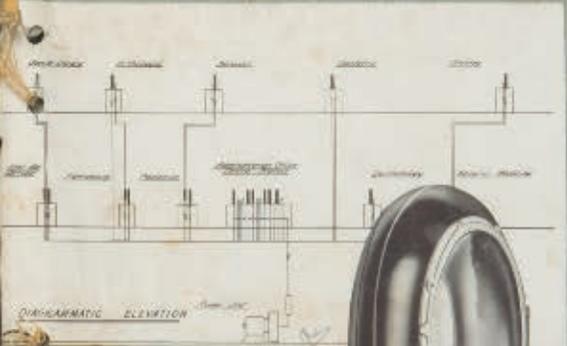
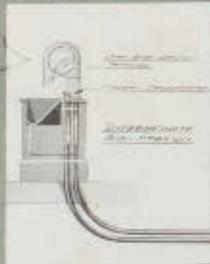
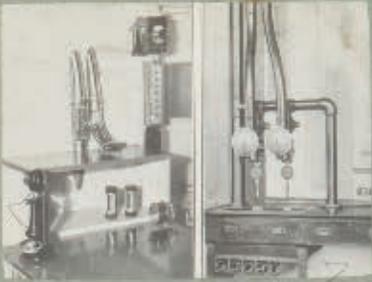
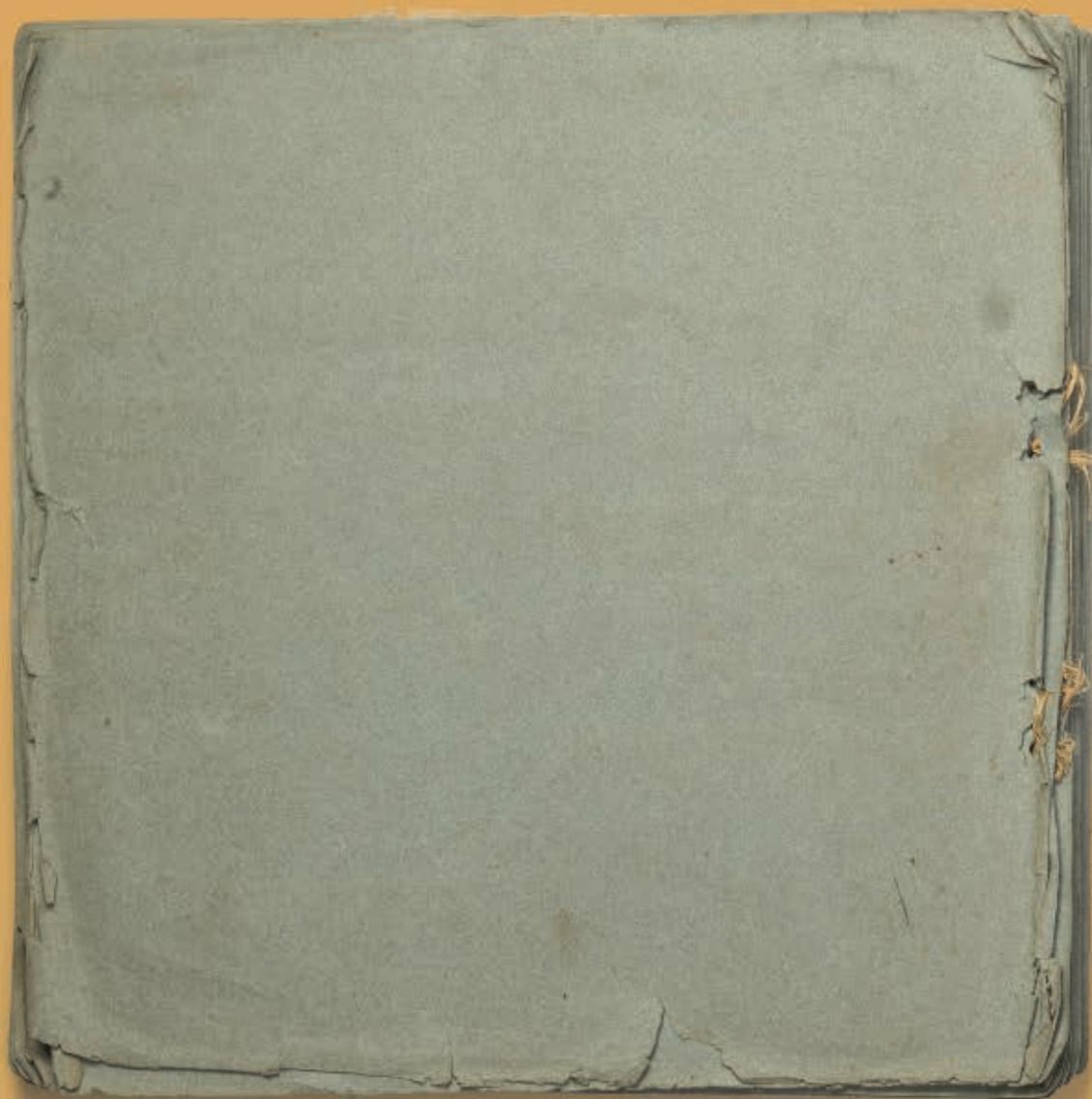


FIGURA 15. POR MEDIO DEL SISTEMA NEUMÁTICO, CUYAS CARACTERÍSTICAS SURRACO MOSTRABA EN ESTA SELECCIÓN DE IMÁGENES, EL HOSPITAL EN BLOCK MEJORABA LA EFICIENCIA ADMINISTRATIVA.





[Extractos de la Memoria]¹

LA CONCEPCIÓN ACTUAL Y EL OBJETO DE LOS HOSPITALES

El destino primitivo de los hospitales, es- tablecimientos humanitarios para el trata- miento de los enfermos pobres, ha hecho lu- gar en los últimos años a tendencias nuevas, sobre todo en los países más adelantados, los hospitales regionales han experimentado un desarrollo que los hace centros únicos para una gran extensión.

La época actual reclama una extensión todavía más grande en sus funciones. La te- rapéutica moderna ha tomado tal desarrollo que no es ya posible a un individuo poseer- la enteramente. Los métodos de investiga- ción, sobre todo en radiografía, los métodos químicos y bacteriológicos de exploración así como otros modos de tratamiento muy numerosos, exigen laboratorios e institutos bien equipados y una especialización profe- sional especialísima. Los médicos de campa- ña no pueden hacer uso de ese material de investigación y de tratamiento, puesto que no poseen ni la instalación requerida ni una

instrucción suficiente en todas las ramas de la terapéutica y del diagnóstico. Dicho de otro modo la población de los departamentos o de las provincias no pueden beneficiarse hoy día con los socorros médicos que tienen a su dis- posición los habitantes de las Ciudades Uni- versitarias o de las que poseen un Hospital con instalación moderna. Los métodos mo- dernos exigen una gran capacidad de trabajo de parte de los que los aplican y la población entera tiene derecho a reclamar que estos métodos sean accesibles por igual a todos y evitar que pueda pensarse o que suceda que el alejamiento de los centros más capacita- dos le impidan prolongar sus vidas o dismi- nuir sus sufrimientos por el solo hecho de estar alejados de los institutos capacitados para rendirles esos servicios.

Para responder en lo posible a estas necesidades de la vida moderna se necesi- tan hospitales instalados de tal manera que puedan emplear toda la capacidad actual de diagnóstico y tratamiento y que sus repar- ticiones sobre el territorio del país, sea tal que toda la población pueda recurrir a sus auxilios.

RADIACIÓN

En esta tendencia es que se ha ido poco a poco al sistema de radiación. Con un servi- cio de automóviles y ambulancias y con el mejoramiento rápido que se constata en los caminos y carreteras un solo Hospital pue- de bastar y servir regiones que se calculan hasta de 40 kilómetros de radio. Este siste- ma da resultados mucho más importantes en los países donde la especialización cien- tífica no puede ser muy grande por razones

¹ *Nota de los editores:* se han respetado las mayús- culas y las comas del original. Se han corregido los errores, ciertamente menores, en cuanto a palabras técnicas, expresiones en otros idiomas, faltas co- metidas al redactar a máquina, etc. Se ha decidido colocar o sustraer tildes según las reglas actuales de la lengua, puesto que sin deformar el sentido de las expresiones les otorga a estas una mejor inteli- gibilidad. Finalmente, en algunos casos hemos de- cidido mantener las expresiones originales, lo cual se advierte mediante el usual «sic» o bien integran- do nuestra intervención con un paréntesis recto.

de población. Pocos hospitales y pocos pero buenos médicos son más útiles que muchos hospitales con una dilución peligrosa en la capacidad científica de sus técnicos. Además desde el punto de vista de la enseñanza clínica no puede discutirse la ventaja de un gran centro médico donde se encuentran los mejores instructores y el mayor número de casos sobre la subdivisión en muchos establecimientos menores de los unos y de los otros. Así sintetizando se observa que el ideal hacia el cual tiende la asistencia del enfermo y la enseñanza clínica, es la del centro médico con los servicios de urgencia y policlínicas de barrio en forma de satélite y rápidamente comunicados con dicho centro médico. [...] la tendencia al centro médico es notable y los casos más típicos y actuales por el esplendor a que han sido llevados son el Columbian Medical Center de New York, el Northwestern Medical Center en Chicago con su Facultad de Medicina modelo, anexada al Hospital Passavant, la Facultad de Medicina del Este con Hospital Billing, el Centro Médico de Denver Colorado, son modelos que se trata de imitar en todas partes del mundo donde la investigación científica se desarrolla al mismo tiempo que la asistencia al enfermo, San Pablo, en el Brasil, está construyendo un gran centro médico en el cual además de todos los servicios posibles de asistencia y de enseñanza, ha incluido un Instituto de medicina experimental, en Bruselas se ha terminado el hospital Brugmann anexado a la Facultad de Medicina. [...]

OTRAS FUNCIONES DEL HOSPITAL AISLAMIENTO.

El hospital debe proceder al aislamiento de todos los individuos atacados de enfermedades infecciosas en todo su radio de acción. La instalación de pequeños hospitales para enfermedades infecciosas son poco utilizados y su funcionamiento intermitente no responde a las exigencias modernas relativas al tratamiento y diagnóstico de estas enfermedades y resultan sumamente caros. Es mejor destinarlos cuando ya han sido construidos, a las enfermedades crónicas y a las instituciones de previsión social. [...]

CONCENTRACIÓN DE SERVICIOS DE HIGIENE SOCIAL.

La lucha contra las enfermedades sociales, sobre todo la tuberculosis, la mortalidad infantil, el alcoholismo y algunas otras enfermedades infecciosas, se concentran cada vez más en los dispensarios y aun si pudiese hacerse sistemáticamente que la terapéutica fuese excluida de las oficinas de consulta para que su rol más importante fuese el diagnóstico. Por otra parte en ausencia del control y de dirección científica verdaderamente capacitada, como habíamos dicho en líneas anteriores, hace que la actividad de estos hospitales disgregados ceda a la rutina y a la fatiga y se hagan fácilmente lugares donde ni se cura ni se aprende, dependiendo únicamente del espíritu o entusiasmo aislado del médico del lugar y de alguna otra persona de buena voluntad. La dirección científica y el control y por consiguiente la clínica y la enseñanza, deben concentrarse y ahí la po-

sibilidad de organizar policlínicas modelo de todo género.

Así pues la construcción del hospital de clínicas en el ángulo de la Avenida Garibaldi y la Avenida Aldea, constituirá un magnífico centro de curación y de enseñanza. Centro Médico ya iniciado con todas las construcciones hospitalarias adyacentes al Parque de los Aliados, Maternidad, Ginecología, Hospital de Niños, Hospital Italiano, Hospital Español e Instituciones privadas de asistencia que se han ido agrupando en una feliz tendencia de centralización. Así pues la irradiación que puede realizar el Hospital de Clínicas, es de una extraordinaria importancia por su espíritu y por la ubicación, como lo demuestra el esquema adjunto de las vías de comunicación principalísimas que convergen a ese punto. La obra del Dr. Manuel Quintela es extraordinaria como idea y como ubicación.

INSTALACIONES

[...] Se consideraba hasta hace poco tiempo que los hospitales de muchas camas eran de un funcionamiento demasiado costoso, difíciles de gobernar y de controlar, pero si esto era cierto o posible entonces, era por la circunstancia de la construcción en pabellones aislados. Actualmente un cambio radical en las construcciones hospitalarias se ha producido con lo que se dado en llamar hospital de block, donde las comunicaciones verticales rápidas y fáciles eliminan de tal modo el personal secundario y la aplicación de la máquina aporta tales ventajas sobre el antiguo sistema de superabundante mano de obra que ya no es necesario recurrir a cálculos complejos para cerciorarse de que la tendencia que

ha llevado a proyectar nuestro centro médico en el tipo de block es racional y conveniente. El aislamiento necesario sea de sexos sea de enfermedades se obtiene fácilmente en el sentido horizontal o vertical. El transporte de las alas de medicina a las de cirugía y de estas al centro operatorio, así como todos los servicios de aprovisionamiento de alimentos y ropas se realizan en una forma que es difícil imaginar sin verlo. Quedan siempre necesariamente, del tipo de pabellón aislado, los servicios que no obtienen ninguna ventaja con pertenecer al block de hospitalización o que serían absolutamente inconvenientes de ubicar en él, como son las salas de autopsias, los servicios de fisioterapia, etc. [...]

En líneas generales, la calefacción se realiza por una central única, el suministro de agua también se centraliza, se conduce por subterráneo desde la usina al block, este subterráneo comunica en algunas construcciones con todos los pabellones adyacentes. [...]

Los servicios de cocinas, lavaderos y anexos se centralizan también colocándolos en lo posible, cerca de los ascensores y comunicaciones verticales. Obtenida esta centralización de servicios se obtiene también un lugar exacto para la ubicación de los motores, calderas y bombas. Queda por resolver el problema de los accesos de enfermos, médicos, estudiantes y vías de aprovisionamiento general para todo el hospital. En Norte América por la idiosincrasia del pueblo y la gran cultura y tendencia al respeto mutuo que caracteriza a sus habitantes, las entradas para enfermos, médicos, estudiantes y personal en general, se verifican por una puerta única de donde ellos obtienen un buen control de funcionamiento, pero [en] nuestro país ese

sistema es absolutamente inaplicable y debe tenderse no solamente a hacer entrar los enfermos y el personal técnico por puertas separadas, sino que estas puertas y vías de acceso deben estar diametralmente opuestas, en forma que el visitante o el enfermo no se interpongan en el camino del médico y el estudiante. [...]

Los americanos del Norte tienen como puntos cardinales en la construcción de sus hospitales las conclusiones del Dr. Goldwater, Jefe de los Hospitales Judíos de todo el país. El hospital es una unidad que reposa sobre un trípode que constituyen la policlínica, la clínica y el laboratorio, elementos que se completan uno a otro y que dan todo el carácter y el valor científico a la asistencia médica contemporánea. Tienen en cuenta además consideraciones que ellos sintetizan en los siguientes términos:

UNIDAD. Un hospital consta de un número considerable de divisiones y subdivisiones, las cuales trituran el hospital en muchas partes pero él no puede funcionar vigorosamente si no se obtiene una armonía en todas sus partes.

DIVERSIDAD. La ciencia médica moderna evoluciona rápidamente hacia la especialización. Muchas clínicas subdivididas en sus funciones que se desarrollan aisladamente, pero sin desprenderse, en su funcionamiento y administración del régimen único de todo el hospital.

FACILIDAD DE OPERACIÓN. El plano de un hospital moderno debe encararse en el punto de vista dinámico de su funcionamiento. Nin-

gún valor útil aportará la arquitectura pura, sino que debe procederse por diagramas bien fijados de funcionamiento y distribución antes de estudiar las plantas y las fachadas. Un hospital moderno es un diagrama en funcionamiento. Las circulaciones internas deben ser rectas, sin ángulos ni curvas en lo que se refiere al servicio de salas y movimiento de enfermos y visitantes, porque hay razones económicas definitivas para condenar toda solución complicada que aumenta el número de vigilantes, nurses y personal en general. Aumenta el número y aumenta la fatiga. En cambio los locales especiales de radiología, laboratorios de análisis, oficinas de médicos, deben quedar un poco al margen del movimiento general para evitar el trastorno y la dificultad que implica el trabajar en contacto directo con los corredores de pasajes. En el capítulo facilidad de operación son de capital importancia los dispositivos a estudiar en los servicios generales, cocinas y demás, donde el hospital tiene un carácter totalmente análogo al de una usina donde debe producirse con el máximo de rendimiento y mínimo costo y tiempo.

FLEXIBILIDAD (Condición de modificable). Todo hospital debe prever la evolución e incremento natural y deseable en todas sus funciones a medida que los procedimientos de curar se desarrollan. Cambios sociales, tendencias nuevas hacen que el hospital evolucione y que pueda afirmarse con el Dr. Goldwater que cada 30 años un hospital es viejo. Así pues y pensando en cuáles son las secciones que más lógicamente y fácilmente evolucionarán o crecerán, he puesto en la planta baja las policlínicas y en el primer piso

los laboratorios generales y de radiología, ambas secciones con amplia capacidad para ampliaciones futuras. [...]

SALUD. Llamen los americanos del Norte valores de salud no sólo los que dan los lugares capaces para hacer con comodidad los tratamientos y las asistencias, la capacidad de instalaciones, de calefacción, ventilación, orientación, etc., sino también a una serie de elementos que la arquitectura moderna de hospitales ha aportado y que se llaman capacidad de tranquilidad en los ambientes de enfermos, capacidad de descanso y distracción (salas de diversiones, lecturas, música) locales para solarios, paseos y ocupación terapia, esta última de gran importancia en los establecimientos de cancerosos.

ECONOMÍA. La economía en los hospitales tiene tres puntos de vista. El costo inicial de construcción y equipo, el costo de mantenimiento o funcionamiento y el costo de conservación. La economía en un hospital es pues un problema complejo y el costo inicial de construcción puede ser elevado y resultar un hospital económico por las consideraciones antedichas o viceversa como sucedía en los hospitales del tipo de pabellones aislados. [...] Es el rendimiento anual y este rendimiento anual sumado al cabo de varios años lo que puede dar el valor de la economía de un edificio hospitalario. Es pues tendiendo a estos resultados que el hospital moderno se ha llevado al trazado más simple posible, en esquema un hall de llegada 2 puertas diametralmente opuestas, y dos corredores rectilíneos, absolutamente rectos uno a la derecha y otro a la izquierda y luego las comunicacio-

nes verticales centralizadas como ya se ha dicho. [...] En resumen, las plantas de hospitales han evolucionado de las formas cerradas a las formas abiertas y este tipo de máxima sencillez a dos fachadas destina una en redientes a los enfermos, expuesta al sol, y la otra en plano para evitar rincones, expuesta a la luz difusa dedicada a todos los servicios y laboratorios.

COCINAS

De acuerdo con las bases del concurso, he proyectado las cocinas en el subsuelo [...]. Esta disposición es ventajosa porque aísla un poco la cocina del block central y evita así el inconveniente muy difícil de evitar de los olores y el vapor. [...] La ventilación es de todos modos y cualquiera que sea la ubicación que se dé al local central una cuestión de capital importancia y que debe pensarse en el proyecto primitivo. La iluminación necesita que sea lo más considerable posible para obtener lo cual yo he dado la forma de un hexágono iluminada por tres lados con amplios ventanales y dedicando los tres restantes lados a los puestos de aprovisionamiento y salida. La ubicación en la parte posterior del block, en la región de luz difusa, es también indispensable pues colocarla hacia el sol sería la solución peor, el sol dando sobre las cocinas hace insoportable el local para el trabajo, disminuye las condiciones higiénicas y en resumen una disminución del rendimiento efectivo del personal que se traduce en costo. Así pues un local de cocinas económico de costo inicial pero mal orientado es caro de funcionamiento. La cocina de un hospital debe tratarse como una verdadera fábrica tendiendo

también aquí a la centralización, así pues he colocado los seis locales anexos de aprovisionamiento en forma de satélites con sus entradas independientes y que convergen hacia la sala de trabajo. La carnicería, los puestos de pescado, aves, legumbres, leche y office, tienen cada uno su entrada independiente y su frigorífico donde se preparan, se reciben y se entregan todos los productos con el mínimo de fatiga y de recorrido y el máximo de control desde el Economato. [...]

TIPOS DE COMBUSTIÓN

Hasta hace poco tiempo, el carbón era el combustible más empleado para el funcionamiento de las cocinas. El gas en algunos países es muy conveniente porque siendo económico asegura una limpieza considerable de los locales, menos calor y molestias para el personal, las ventajas de un encendido instantáneo y rapidez de cocción, la ausencia de residuos de combustión y por consiguiente una economía en la mano de obra. Entre nosotros no siendo económico su costo, puede limitarse su uso para algunas pequeñas instalaciones donde se requiera la rapidez y la limpieza. La electricidad va tomando día a día mayor desarrollo en las instalaciones en las cocinas de hospitales, tiene casi todas las ventajas del gas pero en cambio el inconveniente de que es muy lenta para encenderse. En los lugares donde el fuel oil es de fácil aprovisionamiento se utiliza por quemadores en sustitución del carbón, pero todavía el elemento más empleado y más conveniente en general es el vapor a baja presión. [...]

Se han previsto mesas estufas también a vapor para la conservación de los alimen-

tos ya preparados que deben ser llevados al local de distribución donde se colocan en las vagonetas y de ahí directamente a los montacargas limpios que están a pocos pasos a la derecha y a la izquierda y que sirven en todos los pisos la sección de hombres y las de mujeres respectivamente. [...] Respecto a los aparatos a colocar en la cocina [...] yo he calculado para el hospital de clínicas un local capaz de dar cómoda cabida a 5 marmitas de 1m.20 de diámetro, 2 cocinas centrales de doble faz con 6 hornallas cada una y 2m.50 de largo, 2 grandes mesas estufas. Las ilustraciones adjuntas indican cómo se instala una cocina, cómo se ventilan por campana o por aspirador, cómo se ubican las vagonetas para el aprovisionamiento, cómo son las mesas de pasteurización. La reducción de economía en la mano de obra es una necesidad y a ello se tiende con la aplicación intensiva de la máquina. [...]

LAVADO DE VAJILLA

En esta sección, tanto o más que en otras, el maquinismo es fundamental. El equipo mecánico de lavado de vajilla tiene ventajas que ya no se discuten y que afectan notablemente el costo de rendimiento de un hospital. Las lavadoras automáticas a vapor y agua caliente hacen toda la tarea en forma de ciclo continuo con pulverizadores e inyectores giratorios totalmente calculados de modo que basta cuatro personas sin ningún conocimiento para hacer todo el lavado de la vajilla de un hospital grande. Las figuras adjuntas dan idea de cómo son los aparatos y cómo se realiza la operación en forma de corriente continua donde la vajilla una vez

colocada hace todo el recorrido y vuelve al punto de partida lavada y secada. [...]

LAVANDERÍA

La lavandería general de un hospital necesita las mismas consideraciones que lo que se ha dicho para el trabajo en las otras dependencias. Aquí en especial es un trabajo parecido a la faena frigorífica, es una serie ininterrumpida de operaciones que dan rapidez y seguridad y control. El plano de la lavandería es también un diagrama en funcionamiento, donde no debe haber ningún cruce de recorridos y donde las ropas deben entrar por un lado seguir todas las operaciones y salir directamente a la distribución y a la lencería. Por otra parte la ubicación debe ser centralizada con respecto al block y a los ascensores y chutes. [...]

EDIFICIO PARA LOS SERVICIOS GENERALES

Este edificio es el eje principal de entrada y salida de todos los enfermos del hospital, sean los que van a policlínica, los que vienen por el servicio de urgencia en ambulancias, los que se hospitalizan y los que salen. Está adosado al block central haciendo contacto en el vestíbulo principal de entrada, de modo de obtener un control absoluto sobre todo el movimiento de enfermos y una facilidad de circulación interior que impide cualquier clase de dificultades o errores de camino para los enfermos que se dirigen a los diferentes servicios del establecimiento. Este edificio está colocado sobre la Avda. Aldea, actualmente Avda. Italia, porque sigue el criterio

que he adoptado para nosotros y que por otra parte es un criterio definitivo en las construcciones hospitalarias de otros países, de que la entrada general de un hospital esté ubicada en la región donde da el sol el mayor número de horas posible durante el día, haciendo así el aspecto exterior del hospital, alegre y templado el lugar de entrada y su vestíbulo. [...]

HOSPITAL DE CLÍNICAS

Todos los enfermos que han pasado por el vestíbulo del pabellón de Servicios generales llegan al vestíbulo central del Hospital de clínicas, en cuyo centro se encuentra la Oficina de informaciones en forma de mostrador, de aquí pasan a la Oficina médica donde se efectúa un primer examen y donde están colocados los cuartos para contagiosos y sospechosos. Estos son retirados después directamente por la salida independiente colocada a propósito y conducidos al servicio de infecto contagiosos. Los otros enfermos clasificados pasan con su número a las policlínicas generales o a las policlínicas especiales. Estas últimas tienen su portería independiente colocada al principio del pasaje y dentro del mismo vestíbulo general. Todo el recorrido de los enfermos desde que han pasado la puerta del edificio de servicios generales hasta el interior de cualquiera de las policlínicas se realiza a cubierto por un corredor en forma de pórtico de construcción muy sencilla constituida solamente por pilares y un alero de hormigón armado, análogo este pasaje cubierto a los que en Buenos Aires, con muy buen criterio, se han colocado al frente de los servicios del Hospital Raw-

son y en las comunicaciones interiores del Hospital Ramos Mejía. Todo este pasaje cubierto por su ubicación especialísima frente a la Avda. Italia recibe el sol durante el mayor número posible de horas al día, llenando así una condición indispensable de todas las entradas y circulaciones de enfermos de un hospital. La entrada de los enfermos pro la Avda. Garibaldi sería un desastre porque esa orientación agravada por la sombra proyectada por el block de un número grande de pisos aseguraría una región sombría y extraordinariamente fría durante todos los días del año e insoportable en los días de viento pampero o simplemente Sur. Esta circunstancia y características inconvenientes existen y se pueden constatar en la entrada de enfermos del Hospital Italiano por ejemplo. Así pues la ubicación de la entrada general de enfermos y recorrido de policlínicas y comunicaciones con los otros institutos por medio de circulaciones expuestas al sol es un valor importantísimo de la distribución y ubicación que yo he dado a mis edificios. Todas las policlínicas tienen una entrada y el local del escribiente inmediatamente enfrente en forma de mostrador de modo que este ejerce un contralor completo sobre la sala de espera y distribuye la entrada y salida de enfermos con absoluta precisión. [...]

CLÍNICAS MÉDICAS

Las cuatro clínicas médicas ocupan los pisos 2, 3, 4, 5 del block, destinando un ala para hombres y otra para mujeres, divididas por el cuerpo central de llegada de ascensores, escaleras y en la parte posterior de este vestíbulo los laboratorios de análisis, radiología

y demás locales que deben de estar un poco al margen de las circulaciones de enfermos y en los cuales el trabajo requiere cierto aislamiento y silencio. [...] Los corredores que comunican las salas de enfermos no pueden ser más que rectos, la práctica lo ha establecido así y han sido condenadas sistemáticamente todas las soluciones que se apartan de la línea recta para los corredores del hospital. Las señales se hacen por electricidad en tableros luminosos, las campanillas no se usan más, es necesario que la nurse de guardia o el enfermero pueda controlar todo el corredor de un solo golpe de vista. [...]

Respecto a los solarios el programa no pide nada más que los solarios de azotea, pero es necesario que las cabeceras de las salas terminen por un balcón vidriado o no para que los enfermos que no puedan ser llevados al solarío de la azotea, tengan un lugar donde descansar apenas empieza la posibilidad de sacarlos un tiempo de la cama. El Dr. Burlingame, Director del Hospital Presbiteriano de New York, afirma que los solarios de las azoteas son más teóricos que prácticos, porque cuando el enfermo puede ser trasladado a ellos, que necesariamente quedan muy distantes de las camas y muy expuestos al aire con poca diferencia de días la hospitalización está terminada, salvo naturalmente, en casos especiales como son los cancerosos y otro tipo de enfermos prolongados que están poco tiempo en la cama. Los enfermos agudos que son los que se tratan en el hospital propiamente dicho se benefician más y necesitan más el pequeño solarío de la sala. Consecuente con estas ideas yo he prolongado la plancha de cada piso en forma de balcón con dos nervios de

hormigón armado que unen todos los pisos y que pueden servir en el futuro para vidriar y obtener un pequeño solarío. [...]

SERVICIO CENTRAL OPERATORIO

El servicio central operatorio ocupa los pisos 14 y 15, en el piso 14 están ubicadas las 10 salas de cirugía, correspondiendo 5 hacia un ala en la sección séptica y 5 en la otra ala en la sección aséptica. [...] El observatorio para los estudiantes está previsto en el tipo de la sala Pauchet modificada por el Dr. Burlingame, según demuestran los croquis adjuntos. Este es el tipo más perfecto para observación de operaciones con su acceso independiente por el piso superior al de las cirugías generales, evitando las molestias que ocasiona todo anfiteatro de observación en el mismo plano del enfermo, evitando las sombras proyectadas por los observadores que se colocan contra los vidrios y obteniendo una definitiva ventaja higiénica para el ambiente operatorio, una gran tranquilidad para los técnicos que no ven a los espectadores y la ventaja definitiva de que la visión se realiza a unos 3 metros de distancia [...]

SOLARIOS

Los solaríos están distribuidos con el mismo criterio que las salas a la derecha y hacia la izquierda para hombres y mujeres, habiendo dejado en el centro un abrigo para cada uno. Estos solaríos están hechos en forma de pérgola con un muro de tabique y vidrios hacia el Sur, un pequeño alero de hormigón que cubre la región de los vientos. Hacia el Norte unos pilares y envigado para pérgolas donde

se puedan tener algunas plantas o enredaderas que alegren el conjunto. [...]

SEPARACIÓN DE SALAS

He separado las salas en una distancia igual al ancho de cada una de ellas porque una separación mayor no es necesaria teniendo en cuenta que estas salas son muy cortas, por no tener cada una más que 10 enfermos. En el trazado astronómico que acompaño en la lámina de plantas, demuestro con exactitud que la iluminación en el fondo de la pared de los redientes es de 2½ horas en verano y de 7 horas 15 minutos en invierno. [...] Las conclusiones son terminantes para asegurar que con una separación de salas igual al ancho de ellas se obtiene una asoleación [sic] perfecta por cuanto en verano es mucho menor que en invierno, precisamente, evitando el calor insoportable que resultaría en las salas orientadas en forma que la acción del sol fuese muy prolongada sobre todo en la estación de calor. [...] El diagrama que acompaño en esta memoria, exactamente trazado, determina las sombras que arrojaría el block sobre las entradas directas de la calle (como lo pide el programa), si se colocase sobre la Avenida Garibaldi. Estos trazados demuestran claramente y sin lugar a duda que la entrada de enfermos por la Avda. Garibaldi directamente es absolutamente inadmisibile. Demuestro además con la planta adjunta del block central, cómo se podría llegar a concentrar las salas, de a dos en dos, ubicando el servicio de nurses en el eje de cada par de salas y obteniendo con los mismos volúmenes de edificación y los mismos recorridos de aprovisionamiento, una mayor separación o

un mayor espacio entre redientes, pero este acoplamiento de salas no traería más que inconveniente y ventajas solamente aparentes, porque el aumentar el espacio libre equivaldría a duplicar o más el tiempo de exposición al sol durante el verano porque nótese bien que la ubicación sobre Aldea es muy favorable, porque da el mayor número de horas de asoleación [sic] en invierno que es cuando más se necesita el sol y un minimum de horas en verano que es cuando resulta, precisamente, más un inconveniente grave que una ventaja su acción prolongada en las salas de enfermos. [...]

COLOR

El tema del color a emplear en los diversos locales de un hospital ha sido de los más estudiados y se han ensayado todos los sistemas imaginables y teorías opuestas con resultados más o menos difíciles de constatar pero que pueden resumirse en consideraciones generales, que son muy importantes de tener en cuenta. Los especialistas en estas cuestiones en U.S.A. han llegado a afirmar y han generalizado la convicción de que bien elegidos los colores en los diferentes locales mejoran la situación de los pacientes. Se ha desterrado el color blanco, porque además de ser hiriente, recuerda siempre al enfermo de que no está en su hogar y el argumento utilizado por los partidarios de la higiene de que todo debe ser blanco para constatar su limpieza, es un argumento exagerado, porque lo mismo se constata la limpieza en los tonos marfiles, grises claros, verdes claros, etc. Hace mucho tiempo que se recurrió a pintar o decorar las salas de enfermos con frisos o paisajes según

el tipo de hospitalizados, que alegrasen y recreasen su visión. El Profesor Pozzi de París, había hecho pintar frisos decorativos en sus salas de enfermos, pero no es a esta conclusión de hacer decoraciones a lo que se ha llegado actualmente, es a algo de más trascendencia, porque se ha podido comprobar dentro de ciertos límites, que hay colores que tienen influencia, más o menos intensa, sobre los estados nerviosos y entonces es empleando la pintura total, creando ambientes coloreados expresamente estudiados, que se buscan soluciones de mejoramiento para el enfermo, y hasta conclusiones terapéuticas. Con los enfermos nerviosos han dado muy buen éxito los colores verdes, azul verdoso, no sólo en la pintura de los muros sino en la luz artificial, como antítesis es conocido de mucho tiempo atrás, el efecto excitador sobre los nervios que tiene la luz roja. [...] En Suecia existen en algunos hospitales, cuartos pintados en color escarlata brillante, expresamente para tratamientos de los enfermos melancólicos. Colocan al enfermo 30 minutos en ese cuarto y obtienen con muchos que se rehúsan a hablar, después de ese tratamiento, una completa lucidez y expresión. Como conclusiones prácticas se ha adoptado el gris verdoso o el verde azulado claro para los corredores de pasaje y tomando esta intensidad de color para graduar todos los otros locales y este es el punto importante, de modo que dándole a la luz del corredor un valor determinado como intensidad, todos los locales a que ese corredor conduce se pinten con intensidades graduadas en forma tal, que equilibren las diferencias de iluminación exterior, de modo de obtener en lo posible un ambiente uniforme en todo el hospital. [...]

ÍNDICE TEXTO de la MEMORIA

CARÁTULA.....	1	24. CLÍNICAS ESPECIALES.....	25
1. LA CONCEPCIÓN ACTUAL Y EL OBJETO DE LOS HOSPITALES.....	5	25. SERVICIO CENTRAL OPERATORIO.....	25
2. RADIACIÓN.....	6	26. SERVICIO DE CINEMATOGRAFÍA Y FOTOGRAFÍA.....	28
3. OTRAS FUNCIONES DEL HOSPITAL.....	7	27. SOLARIOS.....	28
4. AISLAMIENTO.....	7	28. MOTORES Y DEPÓSITOS.....	28
5. CONCENTRACIÓN DE SERVICIOS DE HIGIENE SOCIAL.....	8	29. SEPARACIÓN DE SALAS.....	28
6. CONTROL DE TRATAMIENTO.....	8	30. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE UBICACIÓN DEL TERRENO. ARBOLEDAS.....	29
7. INSTALACIONES.....	9	31. INSTITUTOS DE NEUROLOGÍA Y CÁNCER.....	30
8. FLEXIBILIDAD.....	10	32. INSTITUTO DE CÁNCER.....	31
9. ECONOMÍA.....	11	33. MATERNIDAD.....	31
10. COCINAS.....	11	34. NURSES.....	32
11. TIPOS DE COMBUSTIÓN.....	12	35. HIGIENE EXPERIMENTAL.....	32
12. LAVADO DE VAJILLA.....	14	36. INFECTO CONTAGIOSOS.....	33
13. LAVANDERÍA.....	15	37. ANATOMÍA PATOLÓGICA.....	34
14. EDIFICIO PARA LOS SERVICIOS GENERALES.....	19	38. CONFERENCIAS Y CONGRESOS.....	35
15. FISIOTERAPIA.....	20	39. EDIFICIO PARA DIVERSIONES DE ENFERMOS.....	35
16. ADMINISTRACIÓN.....	20	40. COLOR.....	35
17. SERVICIO DE GUARDIA.....	20	41. LUZ.....	36
18. HOSPITAL DE CLÍNICAS.....	20	42. REFRIGERACIÓN.....	36
19. LABORATORIOS GENERALES.....	22	43. CALEFACCIÓN Y VENTILACIÓN.....	37
20. RADIOLOGÍA.....	22	44. DISTRIBUCIÓN DE AGUA FRÍA Y CALIENTE.....	38
21. CLÍNICAS MÉDICAS.....	23	45. RUIDOS EN LOS HOSPITALES.....	38
22. CLÍNICAS QUIRÚRGICAS.....	24	46. ASCENSORES.....	39
23. CLÍNICA UROLÓGICA.....	25	47. INSTALACIÓN SANITARIA.....	39
		48. COSTO DEL EDIFICIO.....	39

UN DIAGRAMA EN FUNCIONAMIENTO

El Hospital de Clínicas de Carlos Surraco

SANTIAGO MEDERO Y JORGE SIERRA

De 33 por 32 centímetros —prácticamente un cuadrado— y 42 páginas, la memoria que Carlos Surraco entregó para el segundo grado del concurso para el Hospital de Clínicas en 1929 es un documento excepcional para comprender algunas claves de aquello que genéricamente denominamos «arquitectura moderna». Junto a ella, y como se detalla en su propia carátula, Surraco adjuntó 13 planos de arquitectura. Ambos conformaron los documentos que llevaron a un jurado compuesto por 14 integrantes a darle el primer premio por el proyecto del que se perfilaba como uno de los hospitales más importantes y modernos de América Latina.

La memoria contiene textos: escritos a máquina, recortados y pegados en columnas, y diversas imágenes: dibujos, esquemas, fotografías, recortes de publicaciones. Mientras que los textos son de Surraco, las imágenes fueron en general tomadas de bibliografía especializada, aunque el arquitecto hizo algunos dibujos propios además de agregar reproducciones de la propuesta. Precisamente, las primeras cuatro páginas de la memoria muestran una perspectiva del proyecto del hospital y fotos de la maqueta. A continuación comienza la memoria propiamente dicha.

La organización del contenido no parece seguir un orden estricto, pero en términos generales se pueden establecer las siguientes secciones:

- i) Páginas 5 a 11. Se explican las características generales de los hospitales modernos. Se adjunta una serie de pequeños esquemas en planta de diversos referentes a nivel internacional.

- ii) Páginas 11 a 18. Se describe el funcionamiento de la cocina, lavado de vajilla y lavandería.
- iii) Páginas 19 a 35. Se enumeran y describen las diversas partes del Hospital de Clínicas, tanto del interior del block (clínicas, laboratorios, salas, salas de operaciones, solarios, etcétera) como de los diversos pabellones exentos (Servicios Generales, institutos de Higiene Experimental y de Neurología y Cáncer, Maternidad, Nurses, etcétera). También se encuentran en esta sección (páginas 27 y 28) dos dibujos realizados por Surraco con estudios de sombras.
- iv) Páginas 35 a 42. Se detallan las diversas instalaciones del hospital (refrigeración, calefacción, ventilación, agua caliente y fría, ascensores) y un breve comentario sobre algunos factores ambientales (ruido, color).

La memoria exhibe en sí misma y con elocuencia el cambio fundamental en el pensamiento de la arquitectura hospitalaria en Uruguay, cuyo quiebre se puede datar en 1928, luego de la primera fase del concurso. Fue entonces cuando el doctor Manuel Quintela y el arquitecto Mario Moreau visitaron Europa y Estados Unidos para estudiar los sistemas hospitalarios y elaboraron el informe crucial que definió la elección del block en altura para las bases de la segunda parte del certamen. Ese fue también el año en que Surraco viajó a Estados Unidos y visitó, durante dos meses, numerosos hospitales.¹

El conocimiento de Surraco parece trascender este viaje, cuya importancia no se discute. Además de una profunda erudición sobre los hospitales norteamericanos, demuestra estar al tanto de las propuestas que se llevan a cabo en Europa y en otras partes del mundo, emplea con soltura publicaciones técnicas (siempre estadounidenses) y denota un manejo de primera mano de la realidad hospitalaria bonaerense. La pericia y seguridad que revela el arquitecto lo llevaron a incluir en la memoria numerosas correcciones y acotaciones al programa, aunque declara en forma reiterada haberse atendido finalmente a los requisitos exigidos.

La primera frase de la memoria explicita las transformaciones culturales contemporáneas en relación con la praxis médica, en particular el pasaje de un hospital que funcionaba como asilo y

1. Sobre la experiencia de Surraco en Estados Unidos ver: Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco», *Arquitectura*, n° 259 (diciembre 1989): 2-13. También en: *Entrevistas. Edición especial. Libro 1* (Montevideo: FADU, UdelaR, 2016), 62-81.

albergue para el enfermo pobre a otro cuya función era la de curar a todo enfermo, con independencia de su rango social:

El destino primitivo de los hospitales, establecimientos humanitarios para el tratamiento de los enfermos pobres, ha hecho lugar en los últimos años a tendencias nuevas, sobre todo en los países más adelantados, los hospitales regionales han experimentado un desarrollo que los hace centros únicos para una gran extensión [p. 5].²

En relación con lo institucional, la memoria y el propio programa del Hospital de Clínicas parecen anticipar el pasaje de un sistema coordinado y gestionado desde la Asistencia Pública Nacional y el Consejo Nacional de Higiene a otro centralizado en un único organismo. Este hecho se concretó en 1933 cuando el gobierno de facto de Gabriel Terra creó el Ministerio de Salud Pública. La vinculación entre las políticas ministeriales y los fines perseguidos por el hospital se vio claramente reforzada al ser el presidente de la Comisión Honoraria del Hospital de Clínicas, doctor Eduardo Blanco Acevedo, el primero en desempeñar el cargo de ministro de Salud Pública.

De un análisis detenido de la memoria parecen surgir tres grandes temas: la importancia del control o lo que llamaremos «principio panóptico», de la máquina y los procesos industriales y del sol y la luz. Nuestra hipótesis es que dichos tópicos literalmente configuran el Hospital de Clínicas, especialmente el block central. A continuación, analizaremos la memoria y el proyecto de Surraco de 1929 en función de estos tres ejes.

Principio panóptico

Desde que a mediados de la década de 1970 Michel Foucault describiera y analizara los principios de las disciplinas y sus estrechos lazos con los sistemas de disposición panóptica, se han sucedido multitudes de estudios dedicados al análisis espacial de los equipamientos públicos modernos. Por ello, a nadie puede sorprender hoy que un hospital a finales de la década de 1920 adoptara una organización de este tipo. Sin embargo, en el caso del Clínicas, cabe hacer algunas aclaraciones.

2. En adelante, se señalan las páginas de la memoria con un número entre paréntesis recto.

El panóptico, tal como fue planteado por Jeremy Bentham y como su nombre sugiere, es un dispositivo de control visual. Evidentemente, no se puede tener este tipo de control desde un punto de vista privilegiado cuando hablamos de un edificio en altura. Tampoco se tenía, en términos generales, en los hospitales organizados en pabellones, con sus largas circulaciones horizontales. Pero así como el panóptico se implantaba en cada uno de los pabellones de los viejos hospitales, en el Clínicas se trasladaba a cada una de las plantas. La diferencia residía en que el apilamiento vertical suponía una mayor eficiencia a la hora de los traslados y, por lo tanto, una mejor posibilidad de control.

La insistencia con el control que se puede observar en la memoria se traslada también a la escala territorial. Surraco habla del «hospital regional» fundado en un «sistema de radiación». Se trata de un «centro médico» condensador de los técnicos y del saber y comunicado con núcleos menores a nivel local que juegan a modo de satélites. Para Surraco, «la dirección científica y el control y por consiguiente la clínica y la enseñanza, deben concentrarse y ahí la posibilidad de organizar policlínicas modelo de todo género» [p. 8].

En este sentido, la ubicación del centro hospitalario es de vital importancia. Surraco elogia el terreno seleccionado por su rápida comunicación con los diferentes puntos de Montevideo y, principalmente, con Canelones. De un modo metafórico, el hospital se convierte en un faro o un gran ojo que controla el territorio, incluida la zona aledaña, el Parque de los Aliados, donde se concentran numerosos edificios de salud, algo que para el arquitecto también es un hecho positivo. No parece casualidad que, una vez instalada una oficina de arquitectura del Ministerio de Salud Pública, con Surraco a la cabeza, se decidiera ubicarla en un piso alto del block.

El block es también el centro de control respecto del resto de los pabellones. El arquitecto afirma: «los Institutos rodean al edificio central, obteniendo otra vez más una centralización y un acortamiento de recorridos y de gastos en todas las comunicaciones y aprovisionamientos» [p. 29]. Este centro reduce las distancias, pero también es el lugar desde donde se registra y gobierna buena parte del funcionamiento del complejo. La idea se hace aun más patente y explícita en el interior, pues el propio block y casi todos los pabellones en sí mismos se organizan como panópticos.

Como se ha dicho, el viejo sistema de pabellones ofrecía dificultades de control. El nuevo sistema en block lo favorecía, pero no era suficiente. Las plantas de los hospitales estadounidenses eran «complicadísimas», aseguraba un Surraco ya envejecido; en cambio, «las plantas mías [eran] claritas, claritas, lo más simple del mundo».³ Esta simplicidad y claridad, evidentemente, se traducían en un sistema panóptico mucho más depurado.

En el ingreso principal, Surraco coloca el edificio para los Servicios Generales de modo «de obtener un control absoluto sobre todo el movimiento de enfermos y una facilidad de circulación interior». En cuanto al block:

Los corredores que comunican las salas de enfermos no pueden ser más que rectos [...]. Las señales se hacen por electricidad en tableros luminosos, las campanillas no se usan más, es necesario que la nurse de guardia o el enfermero pueda controlar todo el corredor de un solo golpe de vista [p. 23].

Un aspecto fundamental de la organización disciplinar, como explicaba Foucault, es la separación, clasificación y el aislamiento bajo la mirada atenta del poder-saber. En el caso de los hospitales como el Clínicas se trata de una separación entre hombres y mujeres, entre pacientes y personal y entre los propios pacientes, según sus afecciones. En este sentido, la separación y clasificación de las circulaciones es un aspecto que se repite en toda la memoria de forma casi obsesiva. Sin embargo, este hecho no se puede naturalizar como propio del programa de hospital *per se*: Surraco menciona, por ejemplo, que en Estados Unidos la entrada general del hospital sirve tanto para pacientes como para médicos, estudiantes y personal, mientras que en el caso de Uruguay y del Hospital de Clínicas en particular entiende que esa disposición es inaplicable.⁴

La separación-clasificación y el centro de control terminan por establecer un esquema o diagrama en planta que tiende en general a una simetría bilateral (izquierda-derecha) en cuyo eje se ubica el ojo que observa, o bien es el centro equidistante del que parte el observador. Si esto sucede, por ejemplo, en la división de las alas del block central (izquierda femenina, derecha masculina), también ocurre en una escala más reducida, como

3. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco», 5-6. *Entrevistas. Edición especial. Libro 1, 71.*

4. La diferencia para Surraco radica en «la idiosincrasia del pueblo [estadounidense] y la gran cultura y tendencia al respeto mutuo que caracteriza a sus habitantes» [p. 9]. Evidentemente, no tenía una opinión tan favorable en el caso uruguayo.

la ubicación de las salas para nurses en el eje entre las salas. Incluso Surraco llega a recomendar las divisiones vidriadas entre camas, en lugar de metálicas, para poder ejercer el control de modo más eficiente.

El principio panóptico de simetría se conjugaba en forma armoniosa con los principios de composición *beaux arts* aprendidos por Surraco en la Facultad de Arquitectura. La idea de la unidad en la diversidad que Surraco menciona como características del hospital moderno, también. Ambas apuestan por un sistema de jerarquías que ordena los cuerpos, las estancias y, por supuesto, el movimiento y las tareas de los usuarios.

Proceso industrial

Sumado al principio de panóptico que alcanza un esquema de simetría bilateral en planta, el diagrama del edificio en el eje vertical se ordena como un proceso industrial en el que coinciden los principales estructuradores con el centro panóptico. Es un diagrama que evita por cualquier medio los desplazamientos horizontales y, por tanto, siendo histórica y arquitectónicamente una derivación del modelo de organización en pabellones, es a la vez su contrario.

En el block el planteo se divide en forma tripartita. Abajo, en los subsuelos, se encuentra el «músculo tecnológico». Máquinas y operarios que trabajan como máquinas: precisos y eficientes. Hablamos de los servicios de cocina, lavadero y anexos, todos los cuales se ubican de manera centralizada, cerca de los ascensores y comunicaciones verticales. Arriba, las salas de máquinas. Entre ellos, el cuerpo del hospital. La división vertical separa dos mundos: por un lado, el de los pacientes, médicos, administrativos y estudiantes; por otro, el mundo «proletario» del subsuelo, que mantiene la «máquina» en funcionamiento mediante un sistema de comunicación vertical de ductos y cañerías.

Observemos el lenguaje de Surraco: «son de capital importancia los dispositivos a estudiar en los servicios generales, cocinas y demás, donde el hospital tiene un carácter totalmente análogo al de una usina donde debe producirse con el máximo de rendimiento y el mínimo costo y tiempo» [p. 10]; «la cocina del

hospital debe tratarse como una verdadera fábrica» [p. 12]; «en esta sección [se refiere al lavado de vajilla] tanto o más que en otras, el maquinismo es fundamental» [p. 14]; «aquí [en la lavandería, se trata de] un trabajo parecido a la faena frigorífica, es una serie ininterrumpida de operaciones que dan rapidez y seguridad y control» [p. 15].⁵

Por supuesto que la fascinación por la máquina, la cadena de montaje y el interés por los estudios del movimiento y el ahorro energético impulsados por Frederick Taylor no eran actitudes excepcionales a finales de la década de 1920. Tampoco era excepcional razonar, como hace Surraco en la memoria, que una mayor producción también dependía de factores vinculados con la psique —de ahí la importancia del bienestar del trabajador y de los factores ambientales—. Pero cabe subrayar que el hospital moderno les dio a los arquitectos que buscaban hermanar los procesos arquitectónicos con los industriales un vasto campo de experimentación, en tanto el hospital no debía ser un mero producto del oficio de arquitecto, sino un cuerpo controlado por normas racionales y científicamente fundamentadas.

La nueva maquinaria, equipamiento e instalaciones son señalados y celebrados por Surraco. Desfilan por las páginas de la memoria y representan la mayoría de las imágenes, casi todas ellas recortes de publicaciones técnicas. La revolución energética es la condición necesaria de todas estas transformaciones. Surraco describe este cambio en el ámbito de la cocción de alimentos:

hasta hace poco tiempo, el carbón era el combustible más empleado para el funcionamiento de las cocinas. El gas en algunos países es muy conveniente [...] La electricidad va tomando día a día mayor desarrollo [...]. En los lugares donde el fuel oil es de fácil aprovisionamiento se utiliza [...] pero todavía el elemento más empleado y más conveniente en general es el vapor a baja presión [p. 9].

Ahora bien, si el principio panóptico podía conjugarse con las enseñanzas de la Academia, en particular el método compositivo, cabe preguntarse hasta qué punto este último era coherente con el principio que aquí hemos descrito. ¿Es posible que el hospital, leído como un conjunto de procesos industriales, fuera

5. Sigfried Giedion, en un libro publicado muchos años después (*Mechanization Takes Command*, de 1948), ubicaría a la industria frigorífica como la pionera en la introducción de la cadena de montaje.

compatible con la práctica tradicional? Vale la pena recordar las contemporáneas palabras de Hannes Meyer, quien afirmaba que «construir no es [...] una operación compositiva inspirada en el sentimiento».⁶

Sin embargo, la percepción de que la composición era una forma de praxis exclusivamente formal y artística no se sostiene. Basta leer los fallos de los concursos contemporáneos al hospital para entender que los factores funcionales y económicos eran absolutamente determinantes y en ningún modo estaban relegados en relación con los juicios estéticos. Antes bien, el sistema *beaux arts* entendió que la composición era el método adecuado para armonizar ambas dimensiones. Esta es la única manera de comprender cómo, prácticamente al mismo tiempo que diseñaba el Hospital de Clínicas, Surraco hacía una encendida defensa de Julien Guadet.⁷

No obstante ello, pareciera que Surraco señalara una nueva forma de hacer arquitectura cuando afirma que

ningún valor útil aportará la arquitectura pura, sino que debe procederse por diagramas bien fijados de funcionamiento y distribución antes de estudiar las plantas y las fachadas. Un hospital moderno es un diagrama en funcionamiento [p. 10].

Es decir: se tensa la cuerda al máximo y, sin negar la composición, se la subordina a un segundo plano. Lo importante, entonces, es el diagrama.

Arquitectura solar

Llamar a la propuesta de Surraco para el Hospital de Clínicas «arquitectura solar» requiere algunas aclaraciones. A mediados de la década de 1920, la terapia solar —o, más precisamente, la helioterapia, estaba extendida en muchas partes del mundo y gozaba de cierto prestigio. Había sido impulsada por pioneros como Oskar Bernhard y Auguste Rollier a comienzos del siglo XX y para entonces ya contaba con clínicas especializadas cuya arquitectura respondía a las especificidades del tratamiento. Se trataba de edificios orientados en función de la trayectoria solar

6. Hannes Meyer, «La arquitectura marxista» [1931], en Hannes Meyer, *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 122.

7. Carlos Surraco, «La pseudo arquitectura moderna,» *Arquitectura*, n° 114 (mayo 1927): 100–101.

y que contaban con amplios espacios —solarios— para recibir su radiación directa.

Para Rollier, su principal y más prestigioso difusor, la helioterapia era un método seguro para curar la tuberculosis —especialmente sus variantes no pulmonares— que evitaba, prácticamente en la totalidad de los casos, la necesidad de una cirugía cuyo desenlace habitual era la afectación de las articulaciones o las amputaciones. Se trataba de una terapia metódica y gradualista de exposición al sol que comenzaba con las extremidades y por breves minutos, y culminaba con baños solares que duraban algunas horas, todo ello bajo un clima de templado a frío.⁸

La abundancia de solarios en la propuesta de Surraco, muchos de los cuales responden a exigencias del programa del concurso, parece insinuar cierta sintonía con la helioterapia. Sin embargo, no hay nada en la memoria —ni en las bases y el programa— que lleve a pensar en una asunción completa de los fundamentos de este tipo de tratamiento. A ello se debe sumar el hecho de que si bien el Clínicas iba a alojar en número y tiempo acotados a enfermos de tuberculosis, a efectos de que los estudiantes tuvieran un contacto con esa enfermedad entonces tan extendida, en los hechos no estaba destinado a ser un hospital para el tratamiento de esa enfermedad.

Todo hace pensar que la función de los solarios no correspondía con tratamientos solares específicos, sino con ciertas actividades recreativas y la necesidad psicológica de contar con aire y luz directa. La fuente de Surraco, una vez más, son «los americanos del norte»:

Llaman los americanos del Norte valores de salud no sólo los que dan los lugares capaces para hacer con comodidad los tratamientos y las asistencias, la capacidad de instalaciones, de calefacción, ventilación, orientación, etcétera, sino también a una serie de elementos que la arquitectura moderna de hospitales ha aportado y que se llaman capacidad de tranquilidad en los ambientes de enfermos, capacidad de descanso y distracción (salas de diversiones, lecturas, música) locales para solarios, paseos y ocupación terapia, esta última de gran importancia en los establecimientos de cancerosos [p. 10].

8. Richard A. Hobday, «Sunlight Therapy and Solar Architecture», *Medical History*, n° 42 (1997): 455-472.

Esta necesidad de *rehabilitación* provenía en buena medida de ideas expuestas por los que sostenían la helioterapia. La «ocupación terapia» que se menciona era de hecho una propuesta original de Rollier. En el caso de los solarios, Surraco propone la posibilidad de que se encuentren en todas las salas y no solamente en la azotea, a la que se acudía únicamente cuando el paciente estaba en mejores condiciones. Todo ello refuerza la idea de que si bien no había una asunción concreta de las ideas sostenidas por Bernhard o Rollier, sí existía cierto convencimiento de que la luz solar directa, junto a otros factores ambientales y actividades, era parte de la rehabilitación integral del paciente.⁹

Hay otros aspectos del Hospital de Clínicas que nos hacen pensar en una arquitectura solar. Su orientación no se debe a factores urbanísticos o paisajísticos, sino estrictamente a la trayectoria del astro rey. La importancia de esta orientación es explicada en la memoria mediante el absurdo: Surraco dibuja un croquis esquemático y un gráfico de sombras muy preciso para un block situado sobre la avenida Garibaldi (hoy Dr. Américo Ricaldoni). La conclusión para el arquitecto es que es inadmisibles esta solución debido a que los enfermos ingresarían al hospital por su lado en sombra. En cambio, en su proyecto el acceso general está ubicado «en la región donde da el sol el mayor número de horas posible durante el día, haciendo así el aspecto exterior del hospital, alegre y templado el lugar de entrada y su vestíbulo» [p. 19].

Es posible que la importancia de esta decisión le valiera a Surraco el primer premio en el concurso. En segundo lugar quedó Mauricio Cravotto, cuyo block tenía como frente la avenida Garibaldi. Años después, Surraco lo recordaba de esta manera:

Cuando hizo el concurso del Hospital de Clínicas —yo lo sé porque me lo dijo [Leopoldo] Artucio— Cravotto tenía 30 esquemas, había hecho 30 soluciones distintas y, al final, eligió la peor. La que presentó al concurso fue un error total, la puso al revés, con entrada por el sur. Él sabía más arquitectura que yo, el concurso lo hubiera podido ganar él. Pero no tuvo el tino que tuve yo, que hice el hospital para los enfermos.¹⁰

9. Es interesante en este sentido el apartado que Surraco le dedica al color [p. 35].

10. Arana, Garabelli y Livni, «Entrevista al Arq. Carlos A. Surraco», 13. *Entrevistas. Edición especial. Libro 1, 79.*

Pero el «factor sol» no definía solamente los accesos sino toda la organización del hospital. Para Surraco:

las plantas de hospitales han evolucionado de las formas cerradas a las formas abiertas y este tipo de máxima sencillez a dos fachadas destina una en redientes a los enfermos, expuesta al sol, y la otra en plano para evitar rincones, expuesta a la luz difusa dedicada a todos los servicios y laboratorios [p. 11].

En definitiva, el sol establecía un principio asimétrico en la planta, según un esquema norte-sur. Su desarrollo en altura presentaba una fachada principal de vanos horizontales acristalados y un gran lucernario vertical en el eje central, y una contrafachada con aberturas más pequeñas para mayor protección frente a los vientos del sur.

El Hospital de Clínicas, tal como se describe en la memoria, es un diagrama, pero no solamente porque remite a los procesos industriales de la producción y el montaje en serie, sino porque combina estas pretensiones con un principio panóptico y un esquema solar, cada uno de los cuales impone una propia organización y geometría y explica las decisiones proyectuales del arquitecto. Dicho de otra manera, el Hospital de Clínicas es el resultado de tres diagramas superpuestos. Si recorremos la memoria con atención, veremos en cada uno de los subtítulos y en cada uno de los párrafos alguna alusión directa o indirecta a estos principios-guía.

Pero hay más. Se puede hablar, de forma metafórica, de tres diagramas fractales. Surraco utiliza de manera multiescalar criterios análogos de control, desde el cuidado del paciente en una sala del hospital hasta la radiación territorial del sistema de salud. Asimismo, el funcionamiento industrial se aplica a todos los procesos, desde el movimiento del operario a la organización general vertical. En cuanto al esquema solar: un pequeño solarío sirve a cada sala, uno mayor se presenta en el centro de cada piso, y una gran terraza superior cumple la misma función sirviendo a todo el edificio.

Lo sorprendente en el caso del proyecto y de esta memoria de Surraco, en conclusión, es el grado de coherencia y depuración al que lleva este modelo. La importancia del Hospital de Clínicas

como ejemplo en América Latina e incluso en el ámbito mundial radica no tanto en la presencia de estas tres lógicas superpuestas, sino en la extrema sencillez, economía y obsesiva coherencia de su resolución.



reseña

BUSCANDO EL ORIGEN: EL LINAJE COMO LEGITIMADOR

VIDLER, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

MARIELLA RUSSI PODESTÁ

La puesta en escena

El texto de Vidler despierta interés desde la elección del título. «Historias del presente inmediato» propone, en primer lugar, la idea de una multiplicidad de historias que muestran la contemporaneidad de su concepción en detrimento de la vieja idea de una historia hegemónica que se planteaba como una suerte de verdad revelada. Pero se agrega a ello el hecho de que dichas historias refieren a un presente inmediato, lo que implica que el objeto de estudio tiene una vigencia cultural en el presente: se ocupa de un pasado que sigue gravitando y está en estrecha relación con problemas del presente. Se trata, pues, de una historia que se aparta de la tradicional que considera prudente separarse de un presente que no se puede historiar.

El subtítulo en español, «La invención del movimiento moderno arquitectónico», difiere del inglés original, «Inventando la modernidad arquitectónica», que sugiere un recorte histórico más amplio. No obstante, en ambos casos se hace explícito que el movimiento moderno es producto de una construcción historiográfica con múltiples versiones, lo cual aun en el presente resulta

un punto de partida que podría calificarse de atractivo. Es también propio de una historia contemporánea reconocer su carácter autobiográfico, así como el hecho de que el punto de partida es el presente, la contemporaneidad definida a partir de las circunstancias del autor.¹

El objetivo declarado del texto es hacer un estudio de una selección personal de historias de la arquitectura moderna escritas después de la segunda posguerra, lo que lleva a cuestionar el subtítulo de la invención del movimiento moderno: sin duda había sido inventado con antelación. En referencia a la selección del período estudiado, Vidler precisa que analiza la obra de la segunda generación de historiadores que surge en la posguerra, lo que implica repensar la modernidad desde la segunda mitad del siglo XX y permite apreciar los cambios en la forma discursiva con respecto a un objeto relativamente inmóvil, el movimiento moderno.

En el prefacio el autor muestra interés por las relaciones críticas entre la historia de la arquitectura y el proyecto contemporáneo, por lo que considera que su obra es una introducción a los temas que vinculan la historia, la crítica y la teoría con el temprano movimiento moderno. Descarta, en ese sentido, la obra de la primera generación de historiadores que mostraban una actitud partidista y militante hacia esa arquitectura moderna, quizá más preocupados por demostrar que la arquitectura debía ser moderna que por historiarla críticamente.

El objetivo subyacente es plantear una evaluación de la relación entre historia y arquitectura del movimiento moderno y, más aún, cómo influye esta historia en la práctica proyectual como parte de una crítica operativa. Se trata de un texto para iniciados en el tema, con análisis agudos y bien documentados sobre los autores seleccionados y argumentos que se desarrollan con claridad.

Los protagonistas

La selección de autores dista de ser inocente y probablemente vaya más allá de su reconocido prestigio y de su vínculo personal con Vidler. La justificación reconoce su parcialidad en el prefacio, cuando acota que no considera personajes significati-

1. Anthony Vidler obtuvo su título de grado como arquitecto en la Universidad de Cambridge (Inglaterra) y su doctorado en Historia y Teoría en la Universidad de Tecnología de Delft (Holanda). Fue miembro del cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton entre 1965 y 1993 y del departamento de Historia del Arte de la Universidad de California en Los Ángeles desde 1993 hasta 2001. A partir de esa fecha se desempeñó en la Escuela de Arquitectura Irwin S. Chanin de The Cooper Union en Nueva York, en la que actuó como decano por doce años. Es historiador y crítico de arquitectura moderna y contemporánea, especializado en arquitectura francesa desde la Ilustración hasta nuestros días. Entre sus publicaciones se destacan: *The writing of the walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment* y *Claude-Nicholas Ledoux: Architecture and Social Reform at the end of the Ancient Regime*. Es miembro de la American Academy of Arts and Sciences y recibió el premio de arquitectura de la American Academy of Arts and Letters en 2011.

vos como Vincent Scully, Bruno Zevi, Leonardo Benevolo o Paolo Portoghesi. También aclara que no intenta tratar el campo historiográfico en su totalidad, en lo que podría ser una alusión al texto de Panayotis Tournikiotis,² quien en su libro *Historiografía de la arquitectura moderna* propone deconstruir el concepto de modernidad no a partir de sus obras sino de los textos escritos sobre su historia, de modo de entender la dicotomía entre lo conceptual y lo visible a partir de la hipótesis sostenida en el pensamiento de Michel Foucault de que el discurso histórico constituye «una práctica discursiva que sistemáticamente configura los objetos de los que habla».

Vidler selecciona cuatro autores —Emil Kaufmann,³ Colin Rowe,³ Reyner Banham⁴ y Manfredo Tafuri—⁵ que según su opinión llegan a la madurez en la segunda posguerra e influyen en su propia formación académica. Siendo él mismo un inmigrante en Estados Unidos, aclara que comparte esa condición con tres de los historiadores. Este dato puede ser elocuente a la hora de comprender el neto predominio de la historiografía anglosajona, claramente prescindente de todo producto no traducido al inglés, mundo cerrado y autorreferencial. Un mundo en el que el saber académico es una verdadera fuente de poder que tiene como centro las universidades. Resulta inevitable recordar en este punto la irreverente versión de Tom Wolfe⁶ de la historia de la arquitectura moderna en Estados Unidos, formulada en su obra *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*, cuando hace referencia a las camarillas intelectuales y a los equipos de trabajo que se resguardan en las universidades como grupos de poder y que imponen una arquitectura basada en el lenguaje abstracto traído por los grandes y reverenciados maestros que venían de Europa, totalmente ajeno al gusto del norteamericano. Wolfe da cuenta también de cómo se minimiza la versión moderna de un Frank Lloyd Wright por no cumplir con los cánones estrictos de la abstracción o, mejor dicho, por ser demasiado local.

Es claro que estamos ante un panorama de la historia europeizante que no se preocupa por brindar un panorama más abarcativo de la arquitectura moderna, más allá de las obras consideradas canónicas y emblemáticas, salvo quizá por la excepción de Reyner Banham, que en su apoteosis de la tecnología incluye otros ejemplos. Lo realmente paradójico es que en ese afán por

2. Emil Kaufmann fue un historiador del arte y de la arquitectura. Estudió en las universidades de Innsbruck y Viena. Escribió su tesis doctoral en 1920 bajo la tutela de Dvórák. Durante la Segunda Guerra Mundial emigró a Estados Unidos. Publicó *De Ledoux a Le Corbusier* en 1933, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* en 1953 y, póstumamente, en 1955, fue publicado *La arquitectura de la Ilustración*.

3. Colin Rowe fue un historiador y teórico de la arquitectura británico naturalizado estadounidense. Se formó en la Universidad de Liverpool y en el Instituto Warburg. Publicó, entre otros, el ensayo «Manierismo y arquitectura moderna» en revistas de arquitectura en la década de 1950 y *Ciudad collage*, en coautoría con Fred Koetter, en 1978. Profesor en la Universidad de Cornell en Ithaca, Nueva York.

4. Reyner Banham fue un crítico de arquitectura británico formado en el Courtauld Institute of Art en Londres. A partir de fines de la década de 1960 desarrolló su actividad en Estados Unidos. Es autor, entre otros, de *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, publicado en 1960; *El nuevo brutalismo*, de 1966; y *La arquitectura del entorno bien climatizado*, de 1969.

rastrear las fuentes del movimiento moderno en el pasado quedan fuera las arquitecturas heterodoxas aun dentro del panorama europeo, y si se las nombra es con cierto desdén, tal como sucede con parte de la producción inglesa, la italiana e incluso la nórdica, consideradas productos híbridos sin el brillo que les permita formar parte de un universo selecto. Obviamente, ninguna menciona las realizaciones latinoamericanas, aun cuando en Brasil se había construido una nueva capital siguiendo el diagrama moderno de los CIAM.

Al finalizar la introducción, Vidler menciona una variopinta selección de obras que considera que ejemplifican las realizaciones más importantes de la posguerra y que se sustentan en una complicidad entre historia y proyecto: la Casa de Vidrio, de Philip Johnson; la Staatsgalerie de Stuttgart, de James Stirling; la Living City, de Archigram; la Città Análoga, de Aldo Rossi; y, más recientemente, el Kunsthal de Rotterdam, de Rem Koolhaas, y las casas I-XI, de Peter Eisenman. Al carácter ecléctico de la muestra puede sumarse la aparición de la *città* análoga como concepto formulado cuya publicación específica se anunció pero no se llevó a cabo dentro de un panorama de obras concretamente realizadas.

5. Manfredo Tafuri fue un arquitecto, historiador y crítico italiano. Se formó en la Universidad de la Sapienza en Roma. A partir de 1968 fue profesor en el IUAV en Venecia, donde dirigió el Departamento de Historia de la Arquitectura junto con el filósofo Massimo Cacciari. Fue autor y coautor de numerosas publicaciones, entre las que se destacan *Teorías e historia de la arquitectura* en 1968, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo della architettura moderna in Italia* en 1964 y *La architettura dell manierismo nel cinquecento europeo* en 1966.

6. Tom Wolfe fue un periodista estadounidense que publicó en 1981 la primera edición de la obra de referencia, *From Bauhaus to Our House*.

La trama argumental

De acuerdo con lo que manifiesta Vidler en la introducción, cada historiador es visto en el contexto de su formación intelectual, de su narración histórica y del movimiento moderno que define, y por la influencia de estos modelos sobre la práctica según los escritos producidos entre 1945 y 1975. Esto podría cuestionar la selección de Kaufmann, cuya obra principal, *De Ledoux a Le Corbusier*, data de 1933 y que produce muy pocos escritos después de 1945 por una simple cuestión de cronología. Debe mencionarse que la idea de datar la arquitectura moderna en la Ilustración, sobre la que Vidler es experto, no es exclusiva de Kaufmann. El texto de Peter Collins *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución*, de 1965, retoma la Ilustración como origen de sus ideales. Quizá el innegable sentimiento casi filial del autor por su maestro es lo que justifica su inclusión.

La propuesta consiste en analizar comparativamente cada construcción histórica con el origen imaginado del movimiento moderno, considerando una estrecha relación de ese concepto, la historia que se narra y las obras que se validan. Obviamente se está en presencia de una serie de genealogías dirigidas a determinar linajes puros, que valida el fenómeno moderno mediante su vinculación con elementos de un pasado prestigioso exclusivamente arquitectónico, más allá de lo estilístico. Esto dota al movimiento moderno, que intencionalmente propuso la ruptura con los estilos de la historia, de una historia que lo respalda conceptualmente. Como lúcidamente manifiesta el autor cuando se refiere a Tafuri, se linda con la contradicción de historiar un concepto ahistórico por definición.

Debe reconocerse que los análisis de los cuatro autores son profundos y que Vidler muestra una gran erudición. Maneja una profusa y muy completa documentación que le permite tender y entrecruzar hilos argumentales que conforman, en definitiva, una trama abigarrada pero sólidamente construida.

La cuestión de la autonomía

A los efectos de marcar dichos hilos argumentales de la búsqueda de los orígenes del movimiento moderno, Vidler comienza con Kaufmann y su movimiento moderno, con inicio en la Ilustración. De las ideas de Kaufmann, Vidler destaca la de autonomía arquitectónica basada en una geometría estricta que vincula indisolublemente con el movimiento moderno desde el debate de la autonomía de la forma frente al estilo. Con un pensamiento típico de la escuela sajona, relaciona la arquitectura con el pensamiento filosófico de Immanuel Kant y el concepto de autonomía de la voluntad, que a su vez habilita la vinculación con el pensamiento de Aldo Rossi,⁷ para quien la idea de una arquitectura autónoma iba ligada a la de una arquitectura racional que habilitaría la idea de que la arquitectura es una disciplina en sí misma, con un lenguaje sustentado en arquitecturas anteriores y con una forma derivada de la estructura urbana histórica y de las circunstancias sociopolíticas.

7. Aldo Rossi fue un arquitecto italiano graduado en el Politécnico de Milán. Autor de numerosas obras arquitectónicas, su principal aporte teórico es *La arquitectura de la ciudad*, publicado en 1966.

Los diagramas formalistas

El segundo autor que entra en escena es Colin Rowe, quien rastrea los orígenes del movimiento moderno en el manierismo de Andrea Palladio, referente del inglés Iñigo Jones, cuyos dibujos estudia minuciosamente para su tesis. Fiel a su formación iconológica en el Instituto Warburg, Rowe va a buscar antecedentes formales en la historia, pero a nivel de procedimientos paradigmáticos. El análisis diagramático es el instrumento iconográfico empleado a estos efectos y permite que Rowe efectúe un estudio no lineal de la historia, que admite la comparación de formas prescindiendo del tiempo histórico de estas, tal como hace al relacionar la villa Malcontenta, de Palladio, con la villa Stein, de Le Corbusier. En ese sentido, Rowe da un paso adelante del análisis de Rudolf Wittkower, tal como sostiene Elena Mata Botella:⁸ «El concepto definido por Rowe es tanto una herramienta para el análisis que facilita la comprensión y posible valoración de los hechos arquitectónicos, pero que se puede convertir inmediata y simultáneamente en un medio operativo utilizable, facilitando el ordenamiento intelectual de la forma durante el proceso de proyecto». Queda claro que, en la visión de Rowe, el movimiento moderno culmina con la obra del Le Corbusier neopalladiano.

Resulta por demás interesante en el relato de Vidler sobre Rowe la aparición de una contrafigura encarnada por James Stirling, alumno de tesis de Rowe, con su cuestionamiento acerca de obras del propio Le Corbusier que escapan a las clasificaciones fáciles, como las casas Jaoul o la propia capilla de Ronchamps, con una estética diferente que abre el panorama de la arquitectura de posguerra de la que Stirling será protagonista indiscutido a partir de su primer proyecto habitacional de Ham Common. El manifiesto se sustituye por la vivienda habitable construida con materiales tradicionales y una imagen accesible al gran público, generando una nueva versión de la dicotomía entre lo nuevo y lo eterno como forma de explorar todas las dimensiones del movimiento moderno, incluidas las raíces tradicionales y locales.

8. Elena Mata Botella, *El análisis gráfico de la casa* (Tesis de doctorado: Universidad Politécnica de Madrid, 2002). Disponible en: http://oa.upm.es/184/1/ELENA_MATA_BOTELLA.pdf
Acceso: 20 de enero de 2017.

Del futurismo a la oveja Dolly

En el caso de Reyner Banham lo que se busca es superar lo que él considera un sentimiento de nostalgia académica paralizante y renovar el impulso creador sustentado en la tecnología de la primera mitad del siglo XX. Propone, en consecuencia, una fusión entre la versión pintoresca renovada de la arquitectura y las nuevas necesidades tecnológicas. Esto da pie a lo que Vidler llama «el pintoresquismo moderno» y es sustentado por el pensamiento de Nikolaus Pevsner en lo que refiere a conjugar la imagen pintoresca con una crítica funcionalista, tal como muestra la escuela de Hunstanton de los Smithson.

Frente a la apertura a nuevas experiencias formales reaparece la importancia del funcionalismo como forma de controlar los excesos formalistas. Es desde esta postura funcionalista que el Team X critica a la primera generación de maestros modernos, puesto que no fueron lo suficientemente humanistas. Banham, relacionado con la cultura pop y la ciencia ficción, impulsa la construcción de una historia basada no en un pasado más o menos lejano sino en lo que llama un futuro inmediato. Así trae al ruedo de la historia a los primeros grandes olvidados por los relatos tradicionales del movimiento moderno, los futuristas, y en su tesis doctoral sostiene que el entusiasmo tecnológico del futurismo es de vital importancia en la construcción del movimiento moderno y, en función de ello, se lanza a estudiar las nuevas experiencias en el campo de las ciencias, incluyendo las de bioingeniería que terminarían produciendo la clonación de la tristemente famosa oveja Dolly.

La relación con la estandarización, con la idea de lo enganchable y lo interminable, es el corolario de su propuesta, a partir de la cual critica proyectos de Archigram por considerarlos un mero ejercicio de dibujo. Para Banham el tema de la imagen del edificio, contrapuesta a la estética clásica, refiere a un asunto conceptual que va más allá de lo formal, y cita como ejemplo el proyecto del Golden Lane de los Smithson como un caso que «crea una imagen visual coherente a través de medios que no son formales». Concibe así la idea de una arquitectura «otra» en la

que la belleza y la geometría clásicas se sustituyen por la imagen y la topología. La poética tecnológica situaría el entorno humano, ecológico, psicológico y tecnológico en la agenda moderna.

Por último, resulta de interés la inclusión de las percepciones de Los Ángeles. Aunque es una ciudad poco prestigiosa a los ojos académicos, genera una lectura nueva y fresca que Banham expresa en *La arquitectura de las cuatro ecologías*, con una forma diferente de percibir el fenómeno urbano que se reformula de acuerdo con la forma única de la ciudad y que se aparta notoriamente de los análisis más rigurosos de la ortodoxia. Esto constituye, quizá, uno de los momentos más descontracturados por los que transita el análisis de Vidler.

Historiar las crisis

La inclusión de Manfredo Tafuri, único representante de la historiografía no anglosajona, genera algunas rispideces en un texto por demás coherente. Es el único representante de una forma de entender la historia que privilegia los momentos de crisis y de ruptura frente a las continuidades. Asimismo, se declara ferviente opositor al carácter operativo de las historias que lo preceden, si bien por momentos resulta muy difícil evadirlo. Es, por otra parte, el único que va cambiando el origen del movimiento moderno, retrocediendo en el tiempo desde el Barroco tardío hasta el Renacimiento, pasando por el Manierismo. Investigador de singular rigor, con una participación activa en los debates de la década de 1960 con respecto a las posturas históricas de los discursos sobre la arquitectura moderna, Tafuri entiende que la multiplicidad de posturas proviene de las dificultades de escribir la historia de «un fenómeno radicalmente antihistórico». El problema surge, pues, del antihistoricismo que se atribuyen las vanguardias de 1920. Pero Tafuri va más allá cuando sitúa el comienzo de este fenómeno en las estrategias aparentemente opuestas protagonizadas por Filippo Brunelleschi, con su ruptura con el mundo medieval y la construcción de un nuevo código y sistema simbólico a partir del mundo antiguo, y Leon Battista Alberti, que actualiza esos valores históricos mediante la construcción de una forma sintáctica racional.

Por último, Vidler refiere al tema del desencanto, consecuencia, según Tafuri, de prescindir del mito en la modernidad como resultado del triunfo del racionalismo. Una vez que la crítica prescinde de la ideología, sólo queda acercarse a «la certeza del dato», y la arquitectura aparece, sostiene Vidler, como un experimento concebido a la manera de un juego metafórico con sujetos humanos.

La cuestión de la *posthistoire*

Hasta este cierre del texto todo parece discurrir en una confrontación de posturas con respecto a la invención histórica del movimiento moderno mediante el rastreo de sus orígenes en diferentes momentos, y la constatación de la influencia de la construcción histórico-crítica en la práctica arquitectónica.

Sin embargo, el último capítulo agrega un interés que ya se anunciaba en el prólogo de Peter Eisenman. Este evidencia que, más allá de la narrativa sobre los textos de arquitectura moderna, Vidler muestra cómo las diferencias críticas entre los autores ponen en evidencia las diferentes distancias trazadas en la evolución disciplinar de la arquitectura desde 1920. La pregunta es cómo debería interpretarse la historia del movimiento moderno a la luz de las críticas de las fronteras disciplinares de Jacques Derrida y los posestructuralistas. En este sentido, Eisenman sostiene que Vidler pone la historia entre paréntesis, adoptando una herramienta del propio Derrida, y considera que el presente inmediato puede tomarse como pasado histórico. De ese modo se propone un nuevo argumento en la lectura del texto.

El capítulo de cierre trata el tema de la posmodernidad o la *posthistoire*. A la luz del replanteo de algunos términos del debate modernidad-posmodernidad que cuestionan la esencia misma de la historia moderna, el texto cobra nuevo sentido como una cerrada defensa desde las trincheras de la modernidad. La idea de *posthistoire* se aplica cuando una creación humana alcanza un estadio a partir del cual no puede evolucionar más y deja de ser históricamente activo. Vidler considera que la cuestión del estilo pertenece al dominio de esta *posthistoire*, pero hábilmente muestra las historias de la arquitectura moderna y el estudio de los

grandes maestros como una agenda de temas abiertos y como nuevos desafíos para las ideas preconcebidas de nuestra propia conciencia histórica. Propone así una nueva crítica, sin dudas operativa, a partir de una nueva evaluación de la modernidad como proyecto pendiente. Quizá pudiera ser esta una lectura desde el espacio del acontecimiento.

Réquiem para la «calle en el cielo»

9. El conjunto fue diseñado por Minoru Yamasaki, arquitecto de las torres gemelas del World Trade Centre en Nueva York. Su construcción en Saint Louis, Missouri, finalizó en 1955 y fue concebido como forma de rehabilitar una zona deprimida con destino de vivienda social. El primer bloque se demolió en marzo de 1972 debido a los altos índices de criminalidad y segregación.

10. El conjunto residencial Alcalde Mendes de Moraes, conocido como Pedregulho, es una obra de Affonso Eduardo Reidy de 1947. Las viviendas estaban destinadas a los funcionarios públicos del entonces Distrito Federal de Rio de Janeiro y se completaba el conjunto con un edificio deportivo y uno escolar.

11. Robin Hood Gardens fue concebido a fines de la década de 1960 por los arquitectos Alison y Peter Smithson y tuvo como comitente a la comisión del Greater London Council. Ubicado al este de Londres, se pensó como proyecto de vivienda social y también con el fin de rehabilitar un área urbana degradada. Su demolición se produjo en 2017.

Para culminar la reflexión sobre la fluctuante relación entre historia y proyecto moderno quizá sea pertinente hacer referencia, a modo de ejemplo, a algunos hechos de la realidad arquitectónica con respecto a la producción de la segunda posguerra, a propósito de distintas situaciones relacionadas con lo que podría considerarse el fracaso de las políticas sociales basadas en el sueño de las calles elevadas. Esto puede dar, además, una idea de la construcción histórica de la arquitectura como fuente de poder.

Cuando en 1973 se demuele el conjunto de viviendas de Pruitt Igoe,⁹ el hecho cobra notoriedad por dar pie a las versiones del fracaso del proyecto social y, por sobre todo, por ser usado como dato cronológico de la defunción de la arquitectura moderna por parte de Charles Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*.

A fines del siglo XX, el film franco-brasileño *Estación Central* (Walter Salles, 1998) muestra el escenario hostil y decadente de lo que había sido uno de los sueños sociales del Estado moderno brasileño: el bloque ondulante del conjunto Pedregulho,¹⁰ construido cincuenta años antes.

Casi veinte años después, el mundo académico se conmueve ante la demolición del Robin Hood Gardens,¹¹ obra británica emblemática del pensamiento moderno reformulado a partir de las preocupaciones sociales de la posguerra. Múltiples voces se alzaron para la salvaguarda del edificio, sin que se lograra el objetivo de preservarlo como testimonio de la arquitectura de posguerra. Paradójicamente, se logra conservar un fragmento que es adquirido por el Victoria and Albert Museum de Londres, lugar que oficiará de digno sepulcro una vez que se exhiban sus restos en la Bienal de Venecia de 2018, capilla ardiente a la que un público selecto concurrirá a rendirle homenaje.

Resulta curioso ver el interés que despierta este último hecho en relación con el primero. Más allá de las incuestionables diferencias cualitativas de ambos conjuntos, la demolición de Pruitt Igoe fue considerada casi un acto de justicia. Pero también debe reconocerse el peso del relato histórico, la forma en que los Robin Hood Gardens fueron incorporados a la historia de la arquitectura como la concreción del modelo teórico del Golden Lane y vinculado, por lo tanto, a los linajes puros de la modernidad.

Asimismo, debe destacarse que la arquitectura moderna latinoamericana no forma parte de estas genealogías, cuando tanto en el período de entreguerras como en la posguerra generó obras emblemáticas y representativas de la modernidad, con calidades inusuales y haciendo aportes destacados de su amplitud conceptual. Ninguna de las historias de la arquitectura que se analizan en el texto formulado con espíritu europeizante hacen referencia a esas aventuras mestizas y bastardas, como tampoco se da cuenta de los aportes estadounidenses, aun cuando algunas de estas líneas historiográficas hayan sido formuladas desde sus trincheras de las universidades norteamericanas.

¿La historia al poder?

Un último hecho elocuente en relación con el tema de la construcción histórica de la arquitectura moderna: el León de Oro a la trayectoria de la edición de la Bienal de Venecia que tendrá lugar este año será otorgado al arquitecto, historiador y crítico británico Kenneth Frampton, profesor en la Universidad de Columbia, Nueva York, y autor de *Historia crítica de la arquitectura moderna*, cuya primera edición, de 1980, fue completada en la cuarta, de 2007, con un panorama de la arquitectura en el mundo globalizado. Significativamente, dicho premio fue precedido por el otorgamiento, en 2017, del título de Profesor Honoris Causa de la Universidad Politécnica de Madrid en virtud de su continua defensa de la arquitectura española.

Los fundamentos que esgrimieron las curadoras de la Bienal, Yvonne Farrell y Shelley McNamara, para otorgarle el premio refieren a que «A través de su trabajo, Kenneth Frampton ocupa una posición de extraordinaria inteligencia, e inteligencia

combinada con un sentido único de integridad. Se destaca como la voz de la verdad en la promoción de los valores clave de la arquitectura y su papel en la sociedad. Su filosofía humanista relacionada con la arquitectura está presente en su escritura, y ha defendido constantemente este componente humanista a lo largo de todos los “movimientos” y tendencias mal dirigidas en la arquitectura en los siglos XX y XXI».

Si bien el encendido discurso presenta aspectos absolutamente maniqueístas y rebatibles como el de «la voz de la verdad», se podría intuir una valoración de la apertura de Frampton al concepto de modernidad más allá de los linajes puros que pretende seguir el texto de *Historias del presente inmediato*. Pero no se debe dejar de mencionar el *mea culpa* del propio Frampton con respecto a la posición europeizante y la necesidad de incluir otras arquitecturas, como la china y la africana, más acordes con la particular vocación de los últimos premios internacionales por incluir las voces del mundo oprimido más allá de la cultura hegemónica, como reivindicación de la inclusión de los valores éticos de la arquitectura.



autores



Autores



VIRGINIA BONICATTO

Arquitecta y doctora en Arquitectura (UNLP). Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT) con una investigación sobre los primeros rascacielos construidos en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. Investigadora del CONICET con sede en el HiTePAC (FAU-UNLP); en esta institución ejerce la docencia en el taller de Historia de la Arquitectura. Ha recibido una beca del Getty Reseach Institute y otra de posgrado del CONICET. Ha participado en varios proyectos de investigación. Sus publicaciones principales refieren a la obra de Mario Palanti y a la metropolización y construcción en altura a principios del siglo XX en Buenos Aires.



LAURA CESIO

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1995). Cursa Maestría en Arte y Patrimonio (UM). Profesora Adjunta del Instituto de Historia de la Arquitectura y de la Licenciatura en Diseño de Comunicación Visual (FADU-UdelaR). Asistente Académica del decano Gustavo Scheps (FADU-UdelaR, 2011-2015). Autora de diversos artículos, capítulos de publicaciones y libros sobre historia de la arquitectura uruguaya, patrimonio y diseño de comunicación visual. Integró los jurados del concurso de proyectos para la Plaza Independencia y el Centro de Formación de la Cooperación Española en Montevideo. Integrante del estudio *Cesio-Oliveira arquitectos* desde 1995.



ROBERTO FERNÁNDEZ

Arquitecto (FADU-UBA, 1970). Doctor en Arquitectura (UBA, 2006). Fue profesor de Historia de la Arquitectura en la UBA y en la UNMDP, donde es profesor emérito y dirige el Instituto del Hábitat y el Ambiente y el Doctorado de Arquitectura. Investigador Categoría 1 del Sistema Nacional de Investigación Universitaria. Director de la revista *Astrágalo*, originada en Madrid y editada ahora desde el Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo de la UAI, donde se dicta bajo su dirección el Doctorado de Arquitectura DAR junto a las universidades UCU y UFLO. Director del Doctorado en Arquitectura (FADU-UdelaR). Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (España) y de la Academia de Bellas Artes (Argentina). Ha publicado más de 300 artículos especializados y numerosos libros, entre ellos *El laboratorio americano* (Biblioteca Nueva, 1998), *El proyecto final* (Dos Puntos, 2000), *Utopías sociales y cultura técnica* (Concentra, 2005), *Obra del tiempo* (Concentra, 2008), *Proyecto americano* (MVDLab, 2013) y *Arquitectura del espejismo* (Recolectores, 2017).



MIRIAM HOJMAN

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1998). Magíster en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE UdelaR, 2018). Asistente del Instituto de Historia de la Arquitectura y de Teoría de la Arquitectura y Profesora Adjunta del Servicio de Investigación y Extensión (FADU-UdelaR). Autora de *El uno para el otro. Artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevideana* (Farq-UdelaR, 2009) y coautora de *Entre luces: el vitral en el patrimonio arquitectónico nacional* (FARQ-UdelaR, 2015). Corresponsable del proyecto «Técnica y arte en la ornamentación de fachadas de la arquitectura nacional».

Autores



SANTIAGO MEDERO

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 2009). Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (UTDT, 2016). Profesor Adjunto en régimen de Dedicación Total del Instituto de Historia de la Arquitectura y de Teoría de la Arquitectura (FADU-UdelaR) y miembro del grupo de investigación Arquitectura y producción. Estudios sobre arquitectura moderna en Uruguay. Autor de los monográficos y exposiciones sobre Luis García Pardo (2012) e Ildefonso Aroztegui (2014) y de diversos artículos sobre arquitectura publicados en revistas nacionales e internacionales. Coautor de *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en el Uruguay*, publicación y exposición presentada en la 14ª Bienal de Arquitectura de Venecia (2014), y compilador del libro *Arquitectura en Marcha* (2014).



WILLIAM REY ASHFIELD

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 1992). Magíster en Instrumentos y Valoración del Patrimonio Artístico (UPO, Sevilla, 2006). Doctor en Historia del Arte (UPO, Sevilla, 2008). Profesor Titular de Historia de la Arquitectura en Uruguay (FADU-UdelaR). Profesor titular de Arte I (Facultad de Humanidades, UM). Coordinador del área Arte y Patrimonio en la Maestría de Historia (Facultad de Humanidades, UM). Coordinador del Diploma de Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FADU-UdelaR). Profesor invitado en el Doctorado en Historia del Arte (UPO, Sevilla, 2010-2016). Presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (2006-2008). Presidente de CICOP Uruguay (2014-2018).



TATIANA RIMBAUD

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 2013). Diplomada en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FARQ-UdelaR, 2015). Cursa Maestría en Arquitectura, perfil Historia, Teoría y Crítica (FADU-UdelaR). Ayudante del Instituto de Historia de la Arquitectura, del curso transversal Patrimonio y del Servicio de Investigación y Extensión (FADU-UdelaR). Integra el grupo de investigación Estudio en artes aplicadas a la arquitectura con valor patrimonial. Ha colaborado en diversos trabajos de investigación y publicaciones del Instituto de Historia de la Arquitectura, como los referidos a la obra de Serralta-Clèmot, De los Campos, Puente, Tournier y Nómada, entre otros.



MARIELLA RUSSI PODESTÁ

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1980). Profesora Titular de Historia de la Arquitectura Universal y Arquitectura Latinoamericana (FADU-UdelaR, 1989-2016) y de Historia 1 (FADU-UdelaR, 2017 a la fecha). Miembro de Icomos-Uruguay. Miembro del Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales de Icomos (CIIC). Autora y coautora de diversos artículos, ponencias y publicaciones sobre historia de la arquitectura y patrimonio. Trabaja en la Agencia Nacional de Vivienda en el área de Programas Habitacionales.

Autores



JORGE SIERRA ABBATE

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 2013), Diplomado en Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FADU-UdelaR, 2015). Docente del Instituto de Historia de la FARQ-UdelaR desde 2003, actualmente Asistente del Centro de Documentación en Arquitectura, Urbanismo y Ordenamiento del Territorio del mismo instituto. Integró la Cátedra de Arquitectura y Teoría (2003-2012), la Unidad de Apoyo Pedagógico (2004-2007) y la Unidad de Apoyo al Relacionamiento (2008-2009) de la FARQ-UdelaR. Asistente de Dirección del Museo Histórico Nacional (2009-2015) y, desde 2016, responsable de conservación edilicia de los museos de la Dirección Nacional de Cultura (MEC).



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY



CIENT AÑOS
FACULTAD DE
ARQUITECTURA

Participan en este número:

**VIRGINIA BONICATTO, LAURA CESIO,
ROBERTO FERNÁNDEZ, MIRIAM HOJMAN,
SANTIAGO MEDERO, WILLIAM REY ASHFIELD,
TATIANA RIMBAUD, MARIELLA RUSSI PODESTÁ,
JORGE SIERRA.**

