

**ARQUITECTURA, IMAGEN Y ESTADO.
LA EXPOSICIÓN DE ARQUITECTURA
DEL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS
DEL URUGUAY EN 1914 Y SU ENVÍO A
LA PANAMA-PACIFIC INTERNATIONAL
EXPOSITION DE 1915**

**ARCHITECTURE, IMAGE AND STATE. THE ARCHITECTURE
EXHIBITION OF THE MINISTRY OF PUBLIC WORKS OF
URUGUAY IN 1914 AND ITS SUBMISSION TO THE 1915
PANAMA-PACIFIC INTERNATIONAL EXPOSITION**

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2020.10.1.2967>

M.Sc. Santiago Medero

ORDIC: <https://orcid.org/0000-0002-2366-290X>

MS.C. SANTIAGO MEDERO

Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad y Arquitecto, Universidad Torcuato Di Tella (Argentina). Profesor Adjunto del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) y de Teoría de la Arquitectura, Universidad de la República (Uruguay).

FECHA DE RECEPCIÓN: 10 de abril de 2020

FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 de mayo de 2020

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO: MEDERO, S. (2020). Arquitectura, imagen y estado. La exposición de arquitectura del Ministerio de Obras Públicas del Uruguay en 1914 y su envío a la Panama-Pacific International Exposition de 1915. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 10 (1), 29-45.

RESUMEN

El artículo propone adentrarnos, a través de un caso particular, en la problemática de la representación del Estado a través de la arquitectura a comienzos del siglo XX, cuando las bases del Uruguay moderno aún se encontraban en construcción. Mediante la revisión de un antecedente inmediato, una exposición del Ministerio de Obras Públicas en 1914 publicada en la *Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*, se reflexiona sobre el envío uruguayo a la *Panama-Pacific International Exposition* de 1915, celebrada en la ciudad de San Francisco, en Estados Unidos. Los edificios, representados a través de fotografías y gráficos, no solamente mostraban a un deseado Uruguay moderno -altamente alfabetizado, equipado y progresista- sino también una concepción de la arquitectura y de la construcción de su capital, Montevideo, deudora del concepto de «monumentalidad». Bajo esta concepción, creadora de «templos laicos», las instituciones arquitectónicas y la alta política encontraron un fondo común para operar.

Palabras clave: arquitectura de Estado, representación, monumentalidad, exposiciones, Uruguay.

ABSTRACT

The article proposes, through a particular case, to delve into the problem of the representation of the State through architecture at the beginning of the 20th century, when the foundations of modern Uruguay were still under construction. Through the review of an immediate antecedent, an exposition of the Ministry of Public Works in 1914 published in the *Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*, the work reflects on the Uruguayan shipment to the *Panama-Pacific International Exposition* of 1915, held at the city of San Francisco, in the United States. The buildings, represented through photographs and graphics, not only showed a desired modern Uruguay - highly literate, equipped and progressive - but also a conception of the architecture and construction of its capital, Montevideo, indebted to the concept of «monumentality». Under this conception, creator of «lay temples», architectural institutions and high politics found a common fund to operate.

Key words: State architecture, representation, monumentality, expositions, Uruguay.

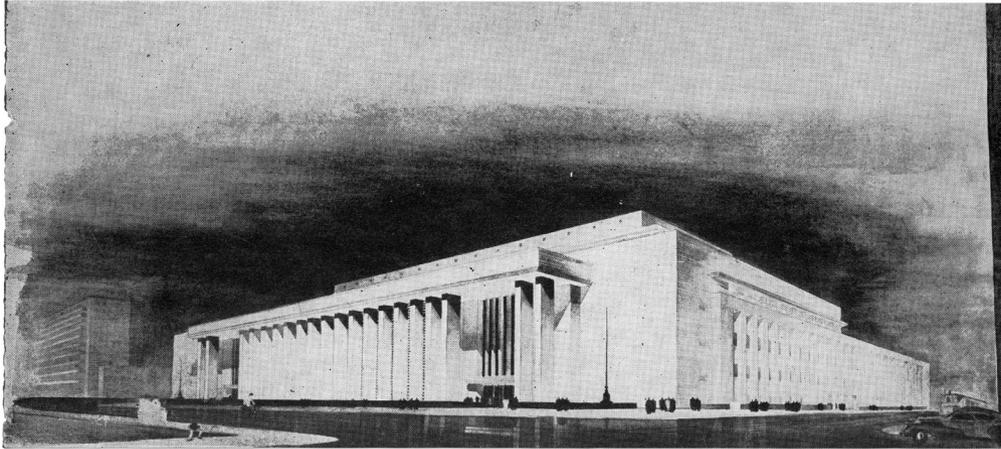


Figura 1.
Ildefonso Aroztegui. Proyecto para la CNAD, concurso público, 1946

INTRODUCCIÓN

En 1946 el Banco de la República Oriental del Uruguay llamó a concurso para la construcción de la sede de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD). El edificio iba a ocupar una manzana entera, frente a la Plaza de los 33 Orientales, en la zona del «Cordón». Contigua al Centro de Montevideo y desarrollada en torno a la misma avenida principal, 18 de Julio, la zona estaba en plena expansión y crecimiento. La operación implicaba demoler un edificio de renta, un galpón donde funcionaba un teatro, locales comerciales y depósitos.

La propuesta ganadora, del arquitecto Ildefonso Aroztegui, consistía en un edificio relativamente bajo y sobrio, pero aun así de aspecto monumental (figura 1).

La perspectiva realizada por Aroztegui resalta el propio edificio y apenas da cuenta del entorno. El carácter monumental y autosuficiente de este tipo de propuestas fue perfectamente captado por un anónimo ciudadano, que lo denunciaba desde las páginas del semanario *Marcha*:

Debido a que se trata de un paraje importantísimo de la ciudad y por tratarse de nuestra principal avenida, es mi modesta opinión de que se perjudica sensiblemente tanto el lugar como el comercio de la zona con la edificación proyectada. En efecto, desde las calles Sierra hasta Minas, en tan breve trecho, han sido construidos edificios de carácter monumental que quitan animación al paraje, privándolo de uno de los más grandes atractivos de nuestra ciudad. [...]. [En] una breve recorrida en plena estación veraniega [...] podemos comprobar el aspecto de tristeza que presenta la Av. 18 de Julio a la altura de la calle Sierra, con la Agencia del Banco de la

República, el Ministerio de Salud Pública y un Banco particular; en Eduardo Acevedo y Tristán Narvaja, con la Universidad de la República carente de iluminación; Tristán Narvaja y Gaboto con la Biblioteca Nacional y un Liceo particular y la Plaza de los Treinta y Tres con el «fondo oscuro» del Cuartel de Bomberos y unos pobres farolitos, sucediendo lo contrario desde Minas hasta Médanos, que por la diversidad de sus comercios cuenta siempre con brillante animación. «Un ciudadano», junio de 1946, p. 3)

La crítica contraponía la animación comercial frente a la pobre *performance* urbana de los programas institucionales. En un nivel siguiente de interpretación, podemos leer la tensión entre la intervención del Estado a través de sus «templos laicos» y el crecimiento y transformación de la ciudad a partir del capital privado. Asimismo, siguiendo a Jorge Francisco Liernur, la confrontación entre la idea y desarrollo metropolitano (en el sentido que le da Simmel, es decir, opuesto a la pequeña ciudad) y la construcción de una capital nacional que tiende a ser estática, estratificada y centralista. (Liernur, 2012, pp. 9-11)

En este sentido, podemos ubicar la imagen creada por Aroztegui en el marco más amplio de la cosmovisión de los arquitectos en relación con la «metrópolis» y los monumentos. La desconfianza de los arquitectos uruguayos como cuerpo hacia la manera «liberal» de entender el desarrollo urbano quedó patente en sus múltiples esfuerzos por reglamentar la construcción e impedir el libre albedrío de los propietarios en materia urbanística. El Estado debía ser el garante del sano y armónico

desarrollo y los profesionales idóneos debían ocupar los puestos públicos desde dónde ejercer las directrices técnicas, estéticas y morales. Los arquitectos debían dirigir las políticas urbanas y la arquitectura debía enseñar los valores de la nación (la democracia, el progreso). Por ello, los monumentos públicos -edificios, pero también estatuaria- fueron claves tanto para la construcción simbólica del Estado como para el afianzamiento profesional de los arquitectos.¹

El historiador Gerardo Caetano describe de esta manera a la Montevideo de principios de siglo XX:

La nueva Montevideo debía confirmar la centralidad de la política, expresar y a la vez habilitar un civismo activo y participativo, integrar el hábitat de los ciudadanos desde el protagonismo y la simbolización protectora del Estado. Al mismo tiempo, debía traducir del modo más concluyente la noción genérica de predominio de lo público sobre lo privado y del Estado sobre el mercado, monumentalizando los valores y virtudes cívicas, todo lo que debía encarnarse en grandes templos laicos propios de una religión civil que dominara en el espacio público [...]. (Caetano, 2012, pp. 29-31)

En definitiva, el ideal de los arquitectos coincidía perfectamente con aquel promovido por la alta política. Y aunque no es el objetivo de este trabajo rastrear esta coincidencia profunda

¹. Uno de los argumentos de los arquitectos en su lucha por diferenciarse de la ingeniería era su grado de pericia en el manejo compositivo de los grandes edificios públicos. No casualmente, uno de los centros de disputa con los ingenieros fue la dirección de las obras del Palacio Legislativo, en la segunda y tercera década del siglo XX.

-posiblemente vinculada a las profundas imbricaciones entre las profesiones como tales y el Estado, pero que puede ir incluso más allá de estos para indagar en aspectos de la cultura general-, sí nos interesa detenernos en un episodio puntual. Registrado en la segunda década del siglo XX, el acontecimiento traza un hilo de continuidad con la propuesta de Aroztegui y sus implicaciones en el imaginario social y disciplinar, dando cuenta de una continuidad sostenida por décadas. A la vez, evidencia la importancia de la imagen proyectada por la arquitectura en la «construcción» del Estado moderno uruguayo.

IMAGEN DE ARQUITECTURA COMO IMAGEN DE ESTADO

La *Panamá-Pacific International Exposition*, motivada por la finalización exitosa de las obras en el Canal de Panamá, tuvo lugar en San Francisco, en 1915. Aunque sin un pabellón propio, Uruguay participó de la muestra. Según consta en el libro oficial de la exposición:

The Republic of Uruguay has no special building in the Foreign Section of the Exposition, owing to the postponement of her decision to participate until a short time before the Exposition opened. In the several exhibit buildings, however, there has been presented a comprehensive showing of the riches and development of that country.

In the Palace of Fine Arts is a collection of the works of Uruguay's artists. In the Palace of Education is shown the progress in culture that Uruguay has made in comparison with the other South American Republics. In the same building also her social economy exhibit

reveals the progressive trend of her legislation. In the Palace of Liberal Arts is demonstrated the work of her men of science. Exhibits are also made in the Palaces of Mines and Metallurgy, or Agriculture and of Varied Industries, to show the richness of the resources of the country and the methods of promoting their development. (Official Guide of the Panama-Pacific International Exposition, 1915, p. 90)

¿Qué rol jugó la arquitectura, o más precisamente, las imágenes de arquitectura, en la construcción de la imagen de Uruguay como una nación avanzada en el contexto sudamericano? Es muy probable que, en muchos de los pabellones, como el de artes liberales (que incluía la arquitectura) o el dedicado a la educación, la imagen de los edificios oficiara como resumen y muestra de ese progreso.

En todo caso, una idea cabal nos la brinda otra exposición, realizada en Montevideo un año antes y publicada, en parte, en la Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay.² Se trataba de una muestra realizada por el Ministerio de Obras Públicas (MOP), donde se exhibieron los edificios realizados por su Sección de Arquitectura que se mostrarían en la exposición de San Francisco.³ El artículo, «El Ministerio de

². La Asociación Politécnica del Uruguay, derivación de la original Asociación de Ingenieros y Arquitectos creada en 1905, era un gremio profesional que nucleaba a Agrimensores, Arquitectos e Ingenieros. Mantuvo su nombre por un tiempo, a pesar de que en 1914 los arquitectos se separaron y formaron una gremial propia.

³. En ese entonces funcionaba la Oficina de Exposición, en el Ministerio de Industria, Trabajo y Comunicaciones, que, desde 1912, era la encargada de organizar y gestionar las exposiciones en el exterior. (Von Sanden, 2011, pp. 208-209)

O. Públicas en la Exposición Panamá-Pacífico», abarca varias páginas, donde se muestran edificios culminados, en obras o proyectos a realizar, todo ello junto a un texto explicativo (figuras 2 y 3).

Como se puede desprender de las figuras 2 y 3, podría llegar a hacerse un análisis de la imagen del propio artículo, es decir, del diseño de la revista. En ese sentido, hay que tener en cuenta que la nota presenta -según se dice explícitamente- una selección de la exposición, al tiempo que establece cierta jerarquía en los tamaños y posiciones de las imágenes. Sin embargo, no es la intención de este trabajo concentrarse en tales aspectos sino más bien en las propias imágenes (gráficos y fotografías) expuestos. Nos interesará saber qué edificios se muestran y cómo se muestran.

Siguiendo a Peter Burke, tendremos en cuenta tres aspectos clave de las imágenes (entendidas aquí en el sentido restringido de representaciones que, a diferencia de los textos, presentan un grado de semejanza con el original): en primer lugar, que ofrecen testimonio de la realidad social; en segundo que son menos realistas de lo que aparentan y que por tanto, más que reflejar la realidad la distorsionan según una diversidad de intereses e intenciones; finalmente, que ese mismo acto de distorsión constituye un testimonio de esos intereses o intenciones. (Burke, 2005, p. 38) ¿Pero en qué sentido una imagen o una serie de imágenes de edificios pueden distorsionar la realidad?



Figura 2 y 3. Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay n° 77, setiembre de 1914, pp. 257-258.

Volvamos por ejemplo a la figura 1. Aroztegui dibuja su edificio de manera tal de acentuar, mediante el claroscuro, su aspecto prístino y monumental. Para ello también evita dibujar el contexto: lo único que aparece es un edificio (inventado por el arquitecto) a la izquierda. Agrega, además, un automóvil, entonces ya un signo convencional utilizado para legitimar la propia modernidad del edificio. La intención parece más o menos evidente y se explica en el marco de un concurso en el que quien participa debe resaltar las virtudes de su propuesta.

No es la misma la situación de la oficina de arquitectura del MOP, que debe mostrar un resumen de su actividad. Lo hace, por otra parte, sin utilizar perspectivas dibujadas. Su lugar lo ocupan fotografías de los edificios, mientras los gráficos, plantas y alzados, presentan, como tales, un mayor grado de abstracción. Para el lector contemporáneo -y probablemente para muchos de los lectores o espectadores de 1914 y 1915- se presenta una dificultad: ¿cuáles pueden ser los aspectos de la realidad «distorsionados», manipulados o «recortados» por la exposición, cuando esta se presenta con un manto de supuesta objetividad?

La historiadora argentina Verónica Tell (2017) reflexiona en este sentido frente al problema que le presenta las imágenes fotográficas:

La fotografía es un objeto escurridizo. Por la información incontestable que nos arroja a la vista, creemos que la asimilamos al reconocer lo que representa: su referente. Pero tras ello pueden quedar velados

sus distintos sentidos y obturadas las preguntas que apuntan a trascender lo que se ve. (p. 11)

Asimismo, opina que:

Si bien es cierto que estos registros [fotográficos] se constituían como testimonios fehacientes de la realidad, en verdad, lo eran solo de una parte de ella: la de los fragmentos escogidos por los fotógrafos a partir de distintos criterios relacionados con lo estético, lo cultural, lo económico y lo institucional, entre tantos otros. (p. 100)

Si volvemos al razonamiento de Burke, podemos interpretar la actitud detrás de la exposición como una pretensión de objetividad. Ciertamente, esta no sería extraña en el marco de un evento cuyo objetivo era mostrar los avances del país, pero no deja de ser por ello deliberada. Si se observa con atención, aparece en primera instancia, en casi todas las imágenes, características que hemos señalado en la perspectiva de Aroztegui: el monumento y, reforzando su presencia, la ausencia de contexto urbano inmediato.⁴ Esto señala, en un tercer nivel de interpretación iconográfica,⁵ uno de los nexos entre ambas expresiones,

⁴. Partimos de la base, sostenida entre otros por Michel Foucault (ver: Burke, p. 222), de la importancia tanto de lo que se ve en una imagen como de lo que esta excluye.

⁵. Siguiendo el texto de Burke, podemos distinguir tres niveles de interpretación de las imágenes. La descripción pre-iconográfica idéntica objetos y situaciones, en este caso, los edificios y sus características formales y materiales deducibles a partir de las fotografías. El segundo nivel es el análisis iconográfico, esto es, el significado convencional de la obra, que en el caso de la fotografía de arquitectura podría ser la institución

separadas entre sí más de treinta años: la voluntad de monumentalizar las virtudes cívicas, democráticas, igualitarias y progresistas del país.

En las fotografías, y más aún en los planos, interpretamos un régimen escópico que parece contraponerse con aquel que Martin Jay -siguiendo a Svetlana Alpers- denomina «el arte de describir». Para Jay y Alpers, el arte holandés del siglo XVII había anticipado a la fotografía en tanto ambos comparten el carácter fragmentario, el enmarcado arbitrario y la inmediatez. (Jay, 2003, p. 233) Pero todas estas características no parecen estar presentes en este tipo de fotografías de arquitecturas. Aunque sea indiscutible que tales categorías se aplican a cualquier fotografía, lo que vemos en las imágenes es un intento deliberado de construir una alternativa que sea total en lugar de fragmentaria, con un enmarcado lo menos arbitrario posible y que presenta un objeto con características de permanencia.

Con la excepción de las fotografías de los edificios en construcción, cuyo objetivo original

concreta que representa (ejemplo: Facultad de Medicina). También podría pertenecer a este nivel la ubicación espacial exacta, que no se deduce de la primera aproximación descriptiva. Finalmente, el tercer nivel sería la interpretación iconológica, es decir, el significado intrínseco o los principios subyacentes que revela la obra. La monumentalización de las virtudes citadas pertenecería a este nivel de interpretación, sin que ello implique en este caso la aceptación de un Zeitgeist, tal como fue utilizado por Erwin Panofsky y la escuela iconológica. (Burke, 2005, p. 40)

seguramente fuera de registro pero que expresa simbólicamente la voluntad constructiva del Estado, en los edificios culminados -que corresponden a la gran mayoría de las fotografías- se evita poner en relieve los elementos fugaces, como personas, tránsito y otros elementos del contexto. La juventud de los edificios construidos y la distancia desde la cual se toman las fotografías, anula también cualquier referencia a la edad o el deterioro de los materiales, muchas veces utilizado como motivos para señalar el paso del tiempo.

Los edificios que por orden aparecen son: Facultad de Derecho y Comercio y Sede de la Universidad de la República (concurso 1904, 1911 inauguración, arquitectos Juan María Aubriot y Silvio Geranio), Facultad de Medicina (concurso de 1904, arquitecto Jacobo Vásquez Varela), Facultad de Enseñanza Secundaria (1911, Sección de Arquitectura -SA- del MOP, arquitecto Alfredo Jones Brown),⁶ Escuela del Cerrito,⁷ Jardín de Infantes,⁸ Escuela en la calle Maldonado,⁹ Escuela del Reducto¹⁰ (SA-MOP, arquitecto Jones Brown), Escuela en Pocitos¹¹ (SA-MOP, arquitecto Américo Maini), Escuela de Agronomía (SA-MOP, 1907-1909, arquitecto

⁶. Hoy Liceo n.º 35 Instituto Alfredo Vásquez Acevedo (IAVA).

⁷. Hoy Escuela n.º 53 Gran Bretaña

⁸. Hoy Jardín de Infantes n.º 213 Enriqueta Compte y Riqué.

⁹. Hoy Escuela n.º 131 República de Chile.

¹⁰. Hoy Escuela n.º 21 Alemania.

¹¹. Hoy Escuela n.º 17 Brasil.

Américo Maini), Escuela de Veterinaria¹² (SA-MOP, 1910, arquitecto Emilio Conforte), Colonia-Asilo de Alienados (SA-MOP, proyecto, arquitecto Juan Giuria), Cárcel Penitenciaria¹³ (SA-MOP, proyecto, arquitecto Conforte), Pabellón de Maternidad del Hospital de Niños¹⁴ (SA-MOP, arquitecto Juan Giuria), Edificio para el Consejo de Higiene (SA-MOP, proyecto, arquitecto Juan Veltroni), Pabellón de Ginecología del Hospital de Niños (SA-MOP, proyecto, arquitectos H. Hebrard y Giuria).

La selección para la revista suma un total de 53 imágenes, 18 son planos y el resto fotografías. Estas últimas se identifican con el nombre del edificio y el arquitecto proyectista, pero no con el nombre del fotógrafo, que permanece anónimo. Es posible que, tomadas en conjunto, las fotografías tengan varios autores. No obstante, por su grado de homogeneidad, es probable que fueran realizadas por pedido del propio ministerio y supervisadas o al menos seleccionadas por los funcionarios arquitectos.

En ese entonces, el Estado ya había mostrado interés por la fotografía. Como afirma Clara von Sanden, fue hacia fines del siglo XIX cuando este

captó la utilidad que tenía este medio como forma de registro de personas o acontecimientos, así como el impacto publicitario que esta clase de imágenes podía tener y comenzó a hacer uso de ellas. Diferentes dependencias públicas contrataron fotógrafos profesionales y más tarde los incorporaron a su plantilla de funcionarios. (2011, p. 207)

En todos los casos se muestran edificios construidos bajo la dirección o supervisión técnica del MOP y proyectados por sus oficinas o bien diseñados, bajo la modalidad de concurso público, por otros arquitectos. Se trata en todos los casos de edificios construidos recientemente o aún en fase de proyecto. Pero, interpretamos, no se trataba simplemente de mostrar los últimos adelantos del país -como se afirma en el artículo de la revista- sino el impulso del Estado a partir del logro de su paz interna (la última guerra civil de importancia culminó en 1904). Aunque algunos diseños institucionales, como la escuela pública, la Universidad de la República o la Asistencia Pública Nacional, ya contaban con décadas, es a comienzos del siglo XX cuando realmente comienza la construcción de su equipamiento en una escala importante. Al mismo tiempo que el ciclo comandado por José Batlle y Ordóñez culminaba (1915 es el final de su segundo mandato) y la muestra podía leerse en clave político propagandística, iniciaba sus actividades la primera generación de arquitectos nacionales.¹⁵ En 1910, los

¹². Las Escuelas de Agronomía y de Veterinaria hoy son Facultad de Agronomía y Facultad de Veterinaria.

¹³. Luego realizada y conocida como cárcel de Punta Carretas.

¹⁴. Hospital Pereira Rossell.

¹⁵. El primer egreso de la carrera de Arquitectura, dictada en la Facultad de Matemáticas, tuvo lugar en 1894. La primera generación a la que hacemos referencia son aquellos arquitectos recibidos entre esa fecha y 1915, cuando se creó la Facultad de Arquitectura como entidad independiente.

arquitectos nucleados en los organismos públicos habían firmado, junto con un cuantioso número de ingenieros, una carta de apoyo a la presidencia de Batlle, publicada, de forma insólita, en la propia revista gremial. («La candidatura de D. José Batlle y Ordoñez a la futura presidencia de la república», julio de 1910)¹⁶ Aunque el núcleo fuerte de la primera generación de arquitectos luego se mostraría contrario al reformismo batllista, vemos en estos años una compenetración entre la alta política y los arquitectos en puestos públicos.¹⁷

En sede uruguaya, la muestra cumplía entonces la triple función de mostrar mediante imágenes la avanzada del Estado (avanzada en sentido institucional y territorial), exaltar al hombre, al sector y al partido que condujo esta política y reforzar la posición de los arquitectos locales al interior de los organismos estatales, en el plano de la actuación liberal (mediante la legitimación del concurso público) y frente a un público general, al que constantemente se

Formaban un total aproximado de sesenta arquitectos, que fueron los responsables de la creación del gremio (Sociedad de Arquitectos) y la mencionada Facultad.

¹⁶. Entre los arquitectos firmantes estaban Alfredo Jones Brown, Américo Maini, Emilio Conforte, Juan Giuria, Domingo Sanguinetti y Felisberto Gómez Ferrer, todos ellos funcionario de la Sección de Arquitectura del MOP.

¹⁷. Arquitectos como Alfredo Baldomir, Alfredo Campos, Horacio Acosta y Lara, Daniel Rocco, Jorge Herrán, José de Arteaga, entre otros, tuvieron cercanía directa con el gobierno de Gabriel Terra, quien dio un golpe de Estado en 1933 y disolvió el Consejo Nacional de Administración, liderado por el batllismo.

pretendía educar. En la muestra internacional, realizada en un país de habla inglesa, las imágenes de edificios eran un condensador claro y contundente de un país que se mostraba progresista y pretendía ponerse bajo el «radar» de las potencias.¹⁸

Los ejemplos seleccionados pertenecen a programas educativos (diez casos, aunque generalmente la cárcel también se consideraba en este ámbito) y de salud (cuatro casos), dos símbolos recurrentes del progreso de una nación. En el dominio de la educación inicial y primaria tenemos un jardín de infantes y cuatro escuelas, en el de la universidad un edificio dedicado a la enseñanza secundaria y cuatro a la terciaria.¹⁹ La apuesta estatal por la educación se puede medir con un simple dato: la única Facultad de entonces que quedó sin edificio nuevo fue la de Matemáticas, que albergaba Arquitectura e Ingeniería y utilizaba las instalaciones de un ex-hotel construido a finales del siglo XIX.

Todos los ejemplos se ubican en Montevideo. El autor del artículo –sin firma, probablemente redactor de la revista- lo reconoce de la siguiente manera: «La labor realizada en las

¹⁸. Buena parte de la parte escrita del artículo de setiembre de 1914 versaba sobre la responsabilidad de los propios uruguayos en darse a conocer al mundo, antes que esperar que los países desarrollados se fijen en él. Las exposiciones internacionales eran una plataforma ideal en este sentido.

¹⁹. La enseñanza secundaria se independizó de la Universidad recién en 1935.



Figura 4.
Escuela de Agronomía, SA-MOP, 1907-1909,
arquitecto Américo Maini.



Figura 5.
Escuela del Cerrito.

ciudades del interior de la República también es muy grande y podría constituir un excelente asunto para una nueva Exposición de trabajos.» («El Ministerio de O. Públicas en la Exposición Panamá-Pacífico», setiembre de 1914, p. 272) Si apenas puede haber duda del envío de fotografías y planos de edificios a la exposición de San Francisco, queda la incertidumbre respecto a si finalmente se incluyó como parte del envío obras realizadas en el interior del país. De todos modos, la importancia que para el batllismo adquirió Montevideo, como capital de una nación altamente urbanizada, ha sido resaltada por toda la historiografía nacional. Y una exposición de los avances en su edificación para todas las clases sociales, especialmente las populares, es una manera de recortar la realidad que oculta, o al menos disimula, la pobreza y escaso desarrollo de buena parte del país.

Algunas de las obras mostradas se ubicaban en zonas céntricas de la ciudad, como la Escuela de la calle Maldonado, la sede de la Universidad de la República o su vecina Facultad de Enseñanza Secundaria, mientras otras lo hacían en zonas de escasa densidad y desarrollo. Aun así, con excepción de la Facultad de Agronomía, todas se ubicaban en la planta urbana. El «equilibrio territorial», en este sentido, puede leerse como un intento de los curadores de la exposición de mostrar el avance de la edificación en los barrios de Montevideo.

Si observamos por ejemplo la Escuela del Cerrito, podemos ver (figura 5) cómo contrasta el volumen y terminación del edificio con la precariedad de la calle de tierra desde la cual se accede. Este es un documento de cómo la arquitectura se utilizó para consolidar o potenciar un área antes de que las condiciones de equipamiento urbano se desarrollaran. En este sentido, la fotografía es un testimonio de historia urbana, tal como lo describe Burke. (2005, pp. 104-105)

La figura 6 muestra una porción de ciudad más significativa que el resto de las fotografías (en los planos, como era convención, no aparece el entorno inmediato). No obstante, es evidente que la intención del fotógrafo es abarcar la mayor porción de edificio posible, antes que poner de relieve la ciudad. No se puede inferir por ello alguna intención «anti-contextualista» -lo cual, además, podría ser un anacronismo- sino más bien la necesidad de mostrar el edificio de manera tal que este sea el único protagonista de la imagen.

Es una de las pocas imágenes, por otra parte, donde el horizonte se ubica por encima de la mitad de la altura del edificio, lo que implicaba probablemente tomar la foto desde alguna azotea. Otras tomas se ubican en este plano señalado pero lo gran mayoría fueron realizadas a la altura de los ojos de un peatón. Casi todas las fotografías son de los exteriores de los edificios, generalmente tomados en vistas diagonales, aunque cuando la distancia

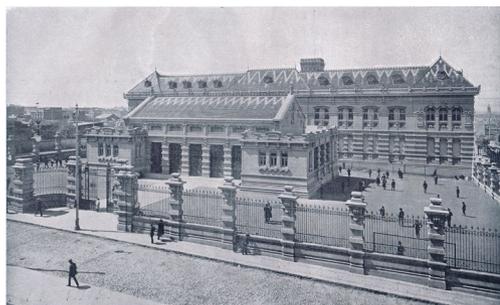


Figura 6.
Facultad de Enseñanza Secundaria.



Figura 7.
Interior de un salón en la Escuela del Reducto.

lo permitiría, también frontales. La figura 6 presenta la particularidad de mostrar el edificio en uso: en su patio vemos a los adolescentes en una actividad de recreo.

Solamente hay siete fotografías de interiores, que corresponden al edificio de Facultad de Medicina y a tres escuelas. En estos últimos casos, se muestran fundamentalmente los salones de clase, vacíos de gente, con sus característicos bancos de madera (modelo «Varela»), la pizarra y fotos encuadradas de personalidades de la educación. Pero quizá fuera la luz, que penetra por las amplias ventanas, el rasgo más significativo para los espectadores contemporáneos, probablemente habituados al discurso higienista y con una experiencia propia en otro tipo de espacios, inadecuados para la función escolar.²⁰

Los planos que se muestran, casi todos ellos plantas, cumplen una función descriptiva, pero están cuidadosamente realizados para impresionar estéticamente. Las fotografías también han sido trabajadas, por ejemplo, para evitar la deformación de las aristas rectas. Los planos generales no se detienen en detalles

²⁰. La alusión al punto de vista de los contemporáneos utiliza el enfoque (en realidad, Burke señala que son varios enfoques) de la interpretación de las imágenes a partir de sus contextos histórico-sociales. Esta forma de análisis es alternativa a los enfoques iconológicos tradicionales y a los estructuralistas o postestructuralistas. Pero también se debe decir que, al menos para Burke, estos enfoques suelen tener también coincidencias o llegar a similares resultados por vías algo diferentes.

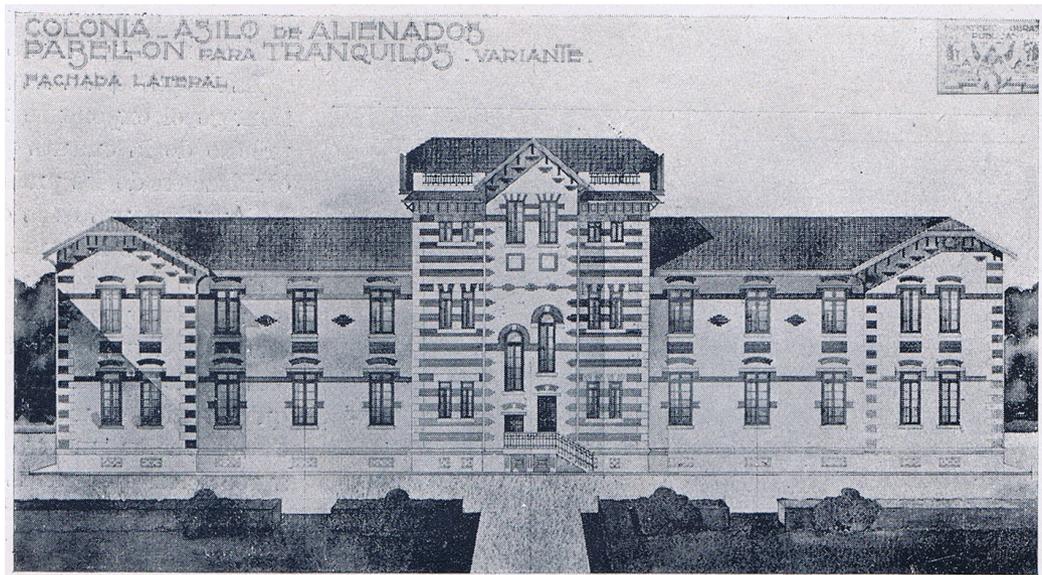


Figura 8.
 Colonia-Asilo de Alienados, SA-MOP, proyecto, arquitecto Juan Giuria.

edilicios y, en este sentido, omiten las narrativas generadas con la ornamentación (por ejemplo, las alusiones directas mediante imágenes o textos a figuras de la ciencia en los edificios educativos). Los edificios que se muestran son de volumetría compacta y generalmente articulan varios cuerpos prismáticos, en algunos casos mediante organizaciones con pabellones. Todos ellos son fruto de una composición académica aprendida y aprehendida en los talleres de proyectos de la carrera de Arquitectura. Podemos señalar como otras de sus características la tendencia a la repetición modular, el uso de la tripartición en fachada, la jerarquía entre los volúmenes (aunque en algunos casos, el tipo «peine» genere cierta igualdad) y el uso del point espacial, generalmente

los vestíbulos (que, a pesar de su importancia, no aparecen fotografiados).

Más importante es volver a enfatizar su carácter monumental, que la fotografía acentúa. Especialmente significativo es esto en el caso de las escuelas, cuyas dimensiones y tratamiento en nada se aleja de los edificios universitarios (hecho que connota las esperanzas y aspiraciones de igualdad depositadas en ellos). Si comparamos con el caso argentino, podríamos hablar, siguiendo a Claudia Shmidt (2012), de «palacios sin reyes».²¹ «Palacios»

²¹ Las escuelas-palacio son, para Shmidt, precisamente las construidas en ese periodo. Luego de la crisis económica de 1890 cambiarían su carácter. En ese sentido, la comparación con Argentina es ciertamente un anacronismo. Las

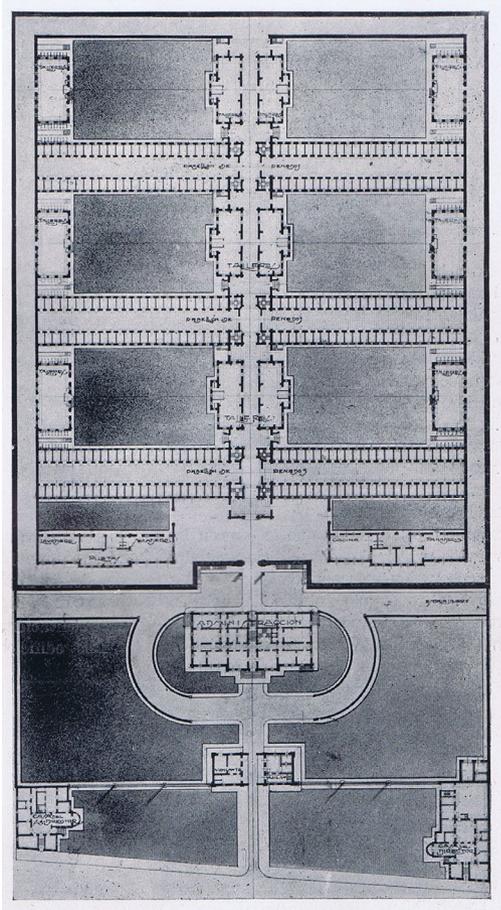


Figura 9.
Cárcel penitenciaria, SA-MOP, arquitecto Emilio Conforte.

que construyen una capital que se proyecta al futuro.

Para los ojos extranjeros o locales, los edificios representan las instituciones: el hospital, la escuela, la Universidad, la cárcel. La arquitectura, como creación colectiva y fruto de esfuerzos, como hecho relativamente estable en su condición material, estéticamente elaborado y con contenidos simbólicos más o menos evidentes, posee intrínsecamente una capacidad para representar no solamente su propia condición sino la de otras disciplinas e instituciones. De ahí que es un vehículo idóneo para difundir el progreso de una nación, o más precisamente, la idea de progreso que esa nación intenta transmitir.

La fotografía y los gráficos de arquitectura, por su parte, «transportan» estos significados con facilidad y rapidez. Como ha sido ampliamente demostrado, la autonomía del proyecto y, posteriormente, la fotografía, llevaron a un aumento significativo en la circulación internacional de imágenes. De esta manera, a comienzos del siglo XX, en un contexto local de paz interior y avance del Estado y en uno internacional de competencia entre las naciones, la Panama Pacific International Exposition se presentaba como una oportunidad

realizadas en Montevideo, por ejemplo, aún atravesadas por problemáticas comunes como el higienismo, responden a un programa formal bien distinto (pensemos por ejemplo en la difusión del modernismo en todas sus variantes) imposible de realizar en la década de 1880.

más para dar a conocer el Uruguay. Y para los arquitectos de Estado, una oportunidad para poner a la disciplina en el sitio de honor que, entendían, le correspondía. Un año más tarde (1915) se creaba la Facultad de Arquitectura y por primera vez, un arquitecto, Alfredo Jones Brown, accedía a la dirección de Arquitectura del MOP.

FUENTES PRIMARIAS

El Ministerio de O. Públicas en la Exposición Panamá-Pacífico. (Setiembre de 1914) *Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*, 77, pp. 257-272.

La candidatura de D. José Batlle y Ordoñez a la futura presidencia de la república. (Julio de 1910) *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, 27, pp. 162-163.

Official Guide of the Panama-Pacific International Exposition. San Francisco, California: Wahlgreen Co., publisher, 1915, p. 90. En: <https://archive.org/details/offguidepanama00wahlrich/page/90>

Un ciudadano. (28 de junio de 1946) *Urbanismo mal orientado. Marcha*, 336, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA

ALPERS, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Blume.

BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CAETANO, G. (2012). A propósito de las políticas de ciudad en Uruguay. La ciudad batllista y algunos ecos contemporáneos. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 10, 26-43.

JAY, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (pp. 221-251). Buenos Aires: Paidós, 2003.

LIERNUR, J. F. (2012). Prólogo. En Shmidt, C. *Palacios sin reyes. Arquitectura y obra pública para la «capital permanente»*. Buenos Aires, 1880-1890 (pp. 9-11). Rosario: Prohistoria Ediciones.

SHMIDT, C. (2012). *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la «capital permanente»*. Buenos Aires, 1880-1890. Rosario: Prohistoria.

TELL, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM EDITA.

VON SANDEN, C. (2011) La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior, 1866-1930. En Broquetas, M. (coord.); Bruno, M.; Von Sanden, C.; Wschebor, I. *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales, 1840-1930* (pp. 201-232). Montevideo: CMDF-IM, FHCE-Udelar.

ORIGEN DE LAS IMÁGENES

Figura 1. *Revista Arquitectura* (Sociedad de Arquitectos del Uruguay), n.º 217, 1947.

Figuras 2 a 9. *Revista de la Asociación Politécnica del Uruguay*, n.º 77, setiembre de 1914.