

El Urnario Municipal de Montevideo

Narrativas, argumentos y representaciones historiográficas

Montevideo Municipal Ossuary Narratives, arguments and historiographical representations

Ossuário Municipal de Montevideu Narrativas, argumentos e representações historiográficas

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3306>

MSc. Arq. Mary Méndez

merymendez712@gmail.com

Uruguay

Universidad de la República

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9210-9078>

Recibido: 12/07/2022

Aceptado: 15/08/2022

Cómo citar:

Mendez, M. (2022). El Urnario Municipal de Montevideo: Narrativas, argumentos y representaciones historiográficas. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 12(2). <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3306>

Resumen

El urnario municipal número 2 fue proyectado durante el año 1959, en las oficinas municipales, por Nelson Bayardo y José Pedro Tizze para albergar urnas funerarias. La arriesgada y potente estructura de hormigón armado expuesto se construyó entre 1960 y 1961 en el Cementerio del Norte. El edificio se instaló cercano a un lago natural formado por una vertiente del arroyo Miguelete, aislado en el paisaje pintoresco que resultó de la expansión del parque, trazado por Luis Crespi a comienzos de los años 50. Apenas concluida la obra, el escultor Edwin Studer realizó el gran mural que cubre toda la superficie del muro orientado al norte, en el patio interno.

Los valores que la obra detenta fueron presentados en diversas publicaciones locales y extranjeras. En este artículo se exploran las argumentaciones realizadas sobre el edificio publicadas en medios de prensa, libros y revistas. Se han considerado aquellos textos y notas que aportan puntos de vista significativos, ofrecen interpretaciones y que utilizan imágenes para apoyar los argumentos.

La intención es revisar aquellos relatos que lograron instalar este edificio como una pieza insoslayable, en primer lugar, para comprender la arquitectura realizada en Uruguay. Ubicado junto a las obras de ladrillo de Eladio Dieste y Mario Payssé Reyes, el urnario completa la trilogía canónica local ofreciéndose como contrapunto por su material. Los escritos cumplieron una tarea aún más importante, reconocer la obra como un ejemplo clave de la llamada red brutalista de América Latina. El análisis historiográfico cumple una tercera función, establecer un punto de partida para nuevos estudios.

Palabras clave: Historiografía, historia, desarrollismo, arquitectura, modernidad, hormigón expuesto, brutalismo, Uruguay, América Latina

Abstract

The municipal ossuary number 2 was projected during the year 1959, in the municipal offices, by Nelson Bayardo and José Pedro Tizze to funerary urns. The risky and powerful structure of exposed reinforced concrete was built between 1960 and 1961 in the North Cemetery. The building was installed near a natural lake formed by a slope of the Miguelete stream, isolated in the picturesque landscape that resulted from the expansion of the park, designed by Luis Crespi in the early 1950s. As soon as the building was finished, the sculptor Edwin Studer made the great mural that covers the entire surface of the north-facing wall, in the inner courtyard.

The values that the building holds were presented in various local and foreign publications. This article explores the arguments made about the building published in the press, books and magazines. Those texts and notes that provide significant points of view, that offer interpretations and that use images to support the arguments have been considered.

The intention is to review those stories that managed to install this building as an unavoidable piece, in the first place, to understand the architecture made in Uruguay. Located next to the brick works by Eladio Dieste and Mario Payssé Reyes, the ossuary completes the local canonical trilogy, offering itself as a counterpoint for its material. The writings fulfilled an even more important task, recognizing the building as a key example of the so-called brutalist network in Latin America. Historiographical analysis fulfills a third function, establishing a starting point for new studies.

Keywords: Historiography, history, developmentalism, architecture, modernity, beton-brut, brutalism, Uruguay, Latin America

Resumo

A ossuário municipal número 2 foi projetada durante o ano de 1959, na sede municipal, por Nelson Bayardo e José Pedro Tizze para abrigar urnas funerárias. A arriscada e poderosa estrutura de concreto armado aparente foi construída entre 1960 e 1961 no Cemitério Norte. O edifício foi instalado junto a um lago natural formado por uma encosta da ribeira de Miguelete, isolado na pitoresca paisagem resultante da ampliação do parque, projectada por Luis Crespi no início da década de 1950. Assim que a obra foi concluída, o escultor Edwin Studer fez o grande mural que cobre toda a superfície da parede voltada para o norte, no pátio interno.

Os valores que a obra detém foram apresentados em diversas publicações locais e estrangeiras. Este artigo explora os argumentos feitos sobre o edifício publicados na imprensa, livros e revistas. Foram considerados os textos e notas que fornecem pontos de vista significativos, que oferecem interpretações e que utilizam imagens para sustentar os argumentos.

A intenção é rever aquelas histórias que conseguiram instalar este edifício como uma peça incontornável, em primeiro lugar, para entender a arquitetura feita no Uruguai. Localizado ao lado das olarias de Eladio Dieste e Mario Payssé Reyes, o urnário completa a trilogia canônica local, oferecendo-se como contraponto de seu material. Os escritos cumpriram uma tarefa ainda mais importante, reconhecendo a obra como um exemplo-chave da chamada rede brutalista na América Latina. A análise historiográfica cumpre uma terceira função, estabelecendo um ponto de partida para novos estudos.

Palavras-chave: Historiografia, história, desenvolvimentismo, arquitetura, modernidade, concreto aparente, brutalismo, Uruguai, América Latina.

El urnario municipal n° 2 fue proyectado durante el año 1959, en las oficinas municipales, por Nelson Bayardo y José Pedro Tizze para albergar urnas funerarias. La arriesgada y potente estructura de hormigón armado expuesto se construyó entre 1960 y 1961 en el Cementerio del Norte. El edificio se instaló cercano a un lago natural formado por una vertiente del arroyo Miguelete, aislado en el paisaje pintoresco que resultó de la expansión del parque, trazado por Luis Crespi a comienzos de los años 50. Apenas concluida la obra, el escultor Edwin Studer realizó el gran mural que cubre toda la superficie del muro orientado al norte, en el patio interno.

Se trata de una de las obras más significativas construidas en Uruguay en la segunda mitad del siglo XX, una afirmación que se sustenta en las razones internas que resultan de las estrategias de proyecto, una estudiada implantación y la continuidad de la edificación, que evidencia la identidad entre el hormigón armado y un sistema de organización espacial planteado en términos dinámicos.

Los valores que la obra detenta fueron reconocidos en publicaciones locales y extranjeras. Entre 1963 y 1988, el urnario se fue instalando como una pieza insoslayable para comprender la arquitectura realizada en Uruguay, ubicado junto a las obras de Eladio Dieste y Mario Payssé Reyes, formando parte de la red llamada "brutalista" en América Latina. En este artículo se exploran las argumentaciones realizadas sobre el edificio publicadas en medios de prensa, libros y revistas. Se han considerado aquellos textos y notas que aportan imágenes, reseñas y puntos de vista significativos para la construcción historiográfica.

La primera aparición pública del urnario municipal tuvo lugar en las páginas del diario *Época*, el 13 de diciembre de 1962, un importante medio de comunicación de la izquierda independiente que había comenzado a publicarse en Montevideo. Carlos Quijano ocupaba en

ese entonces la dirección, al mismo tiempo que la del semanario *Marcha*. El Urnario fue elegido para inaugurar las dos páginas que conforman la sección «Arquitectura y Urbanismo», a cargo de Luis Vera. El artículo ocupa algo más de la cuarta parte del espacio y está acompañado por dos fotografías de idéntico tamaño (Vera,1962). En una de ellas se puede ver el patio central del edificio, tomado desde el ángulo interior noroeste hacia el mural de Edwin Studer. La otra corresponde a una vista exterior, desde la orilla norte del lago (Figura 1).

El autor comenzó el artículo con dos afirmaciones. La primera, que Uruguay era un país carente de realizaciones de importancia para definir corrientes arquitectónicas. La segunda es su consecuencia argumental: dado que el país no tenía un pasado significativo, entonces era posible considerar que las transformaciones ocurridas tuvieron un origen exógeno. En ese marco conceptual enfatizaba la dependencia de la arquitectura realizada en Uruguay respecto de las obras europeas.

El homogéneo escenario local se presentaba con un objetivo inmediato: señalar a los disidentes. Nelson Bayardo, como antes Julio Vilamajó, lograba articular sus excepcionales condiciones creadoras con las limitadas condiciones de producción del medio local y obtener una obra que había quebrado la inmóvil arquitectura uruguaya. El urnario se describe adjetivando sus elementos: la simplicidad de las formas, la fuerza del material, lo justo de las proporciones, la luz del sol que juega sobre los espacios, la expresión material de las necesidades, la forma pura obtenida y la rigidez geométrica contrapuesta al entorno natural.

A pesar de la brevedad del texto, menos de seiscientas palabras, el autor utiliza en tres oportunidades el concepto «arquitectura nacional». Sus rasgos derivaban del estrecho contacto con las posibilidades y las restricciones del medio, destacando la importancia que tuvo en el resultado final la integración del trabajo del



Figura 1. Páginas del artículo sobre el urnario publicadas en el diario *Época*.

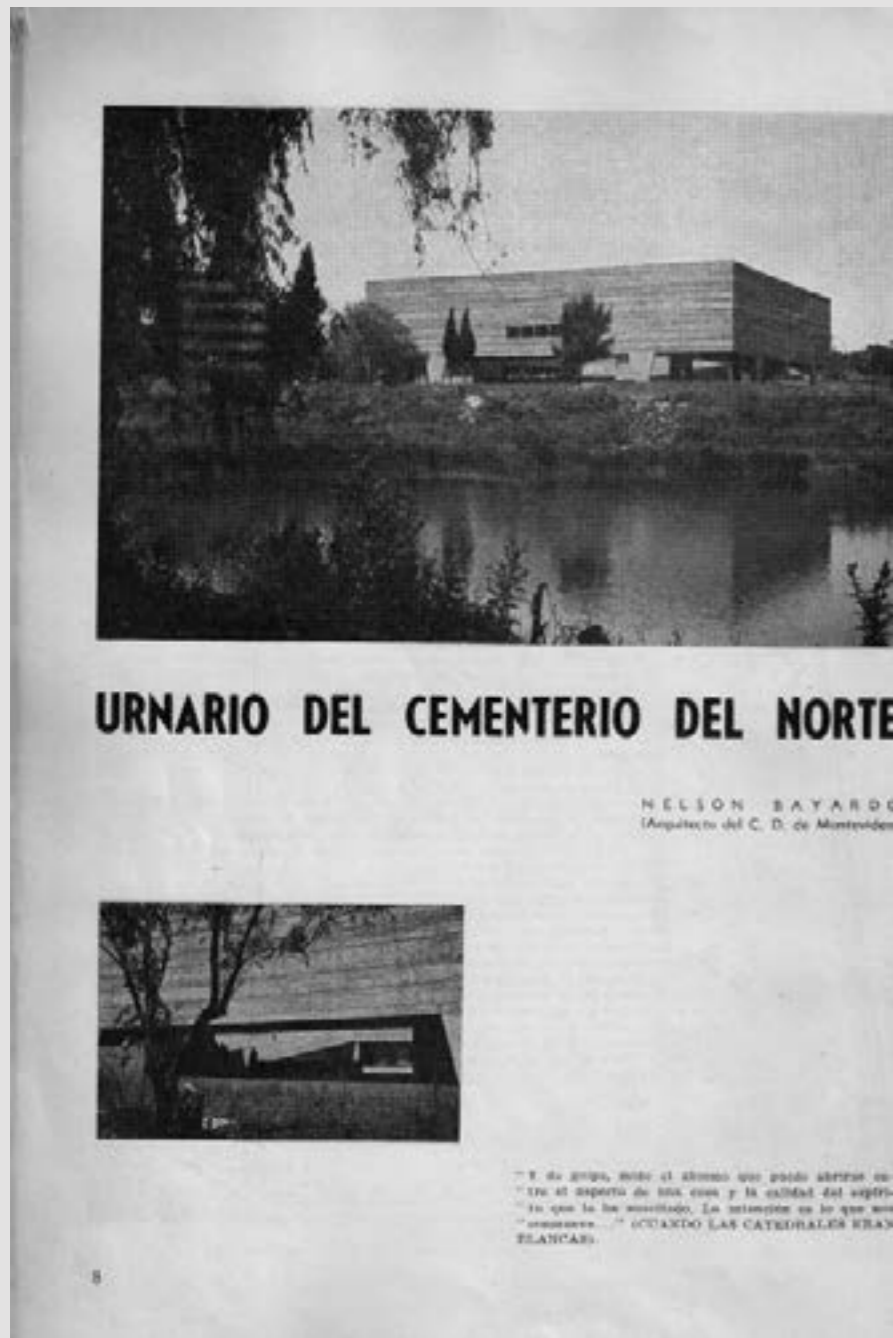
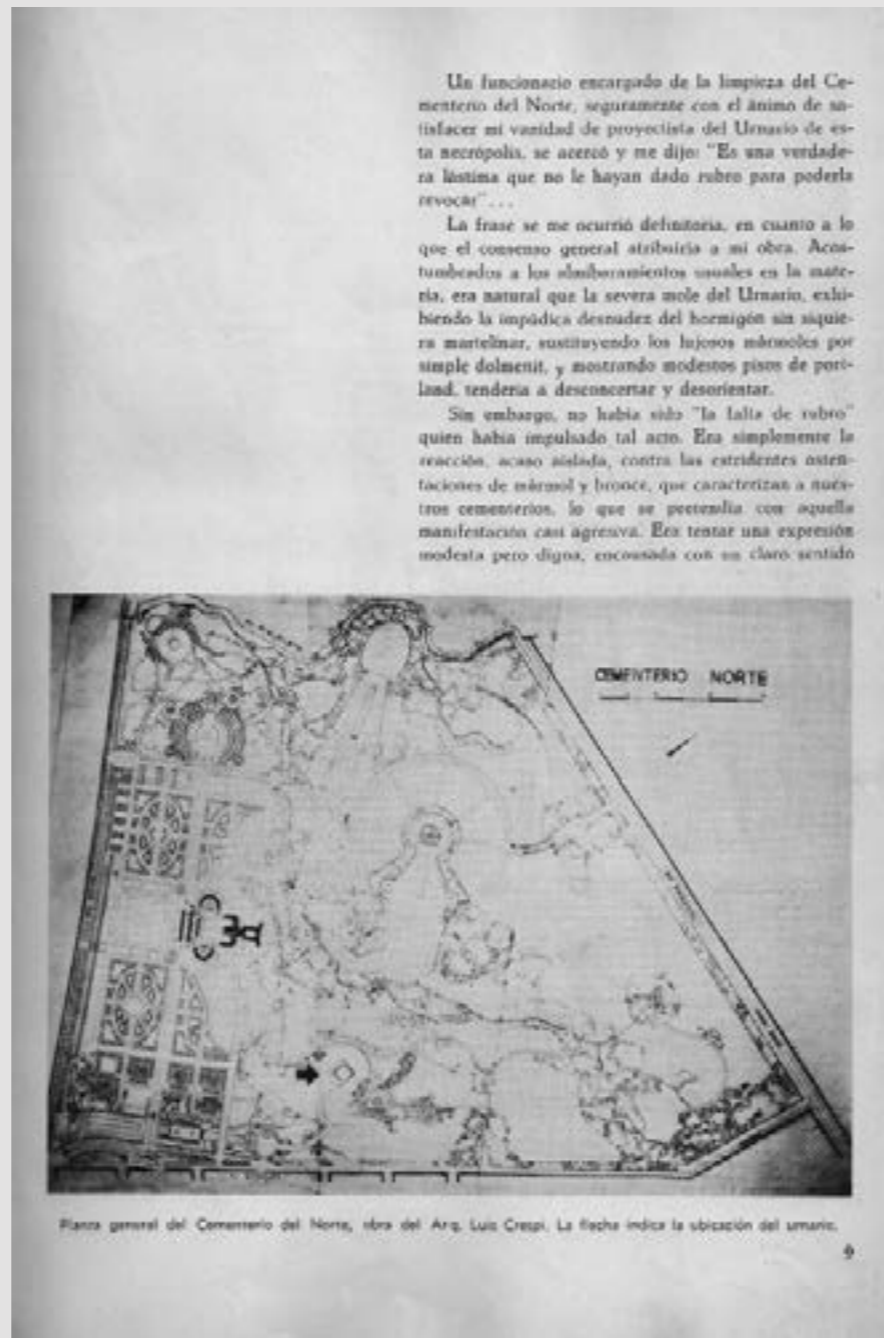


Figura 2. Páginas iniciales del artículo escrito por Bayardo en la *Revista de la Facultad de Arquitectura*.



arquitecto, el calculista y el escultor. Por tanto, sin obviar su carácter singular, en esta primera nota el urnario se presenta como una obra colectiva y nacional, lo que parece concordar con los objetivos de la línea editorial del diario.

Apenas dos meses después, en febrero de 1963, el Urnario n° 2 apareció en el número 4 de la *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Bayardo, 1963). En la publicación institucional se incluyó un texto y una narración gráfica realizados por Nelson Bayardo. Contiene veintiuna fotografías, una planta general del cementerio, una planta del nivel cero, un corte norte-sur y otro este-oeste (Figura 2).

El artículo se abre con un acápite tomado de la versión en castellano de *Quand les cathédrales étaient blanches*, libro escrito por Le Corbusier en 1936 (Le Corbusier, 1948). El fragmento fue extraído del breve texto «La grandeza reside en el espíritu», ubicado en el capítulo «Naturaleza de lo verdadero». En este capítulo, Le Corbusier narra las emociones vividas al contemplar desde el tren el paisaje de la región carbonera de Bélgica, la turbación sublime que experimentó al percibir, envueltas en la bruma, lejanas formas de gigantescas pirámides, un estado que desapareció de golpe cuando descubrió que se trataba de enormes acumulaciones de residuos.

En este texto, Le Corbusier se preguntaba qué pasaría si existiera una intención espiritual en las formas producidas por la industria. ¿Lograrían conmover hasta el fondo del corazón?. Con la inclusión de esta cita, Bayardo parece estar dando su clave para comprender la lógica que comandó el proceso de proyecto del urnario: las vistas lejanas y el paisaje, la voluntad de forma que atraviesa hasta los más pequeños detalles y la intencionalidad estética en la estructura de hormigón armado.

La planta general que Bayardo publicó en la revista muestra al urnario como una forma pura que juega el rol de pabellón aislado, calificando, por contraste, el trazado

pintoresco de la ampliación oeste del cementerio, realizada al comienzo de la década de 1950. La planta del nivel cero indica la importancia atribuida a los senderos exteriores que dan acceso al edificio desde los cuatro puntos cardinales del jardín. Muestra allí el suelo bajo el anillo, un contrapiso de hormigón que se retira para dejar ver los pilares partiendo desde el césped, el despiece áureo del pavimento del patio interior y los elementos ortogonales que lo articulan.

Las fotografías que ilustran el artículo, tomadas por Julio Navarro y Carmen Moreno, acentúan los contrastes lumínicos, resaltando las formas abstractas del urnario. El recurso emparenta estas imágenes con las difundidas tomas que Lucien Hervé realizó para la Unidad de Marsella y para el Convento de la Tourette, de Le Corbusier, estableciendo evidentes relaciones visuales entre las obras.

En la primera página del artículo, acompañando la cita, Bayardo colocó dos imágenes. La de mayor tamaño corresponde a la vista exterior que había sido publicada en el diario *Época*. La imagen fue tomada desde la orilla norte del lago, al que se llega atravesando un estrecho puente. La fotografía refuerza la importancia de la vista lejana, integrando el paisaje. Debajo, una fotografía pequeña muestra un recorte de la fachada orientada al este.

A través de las fotografías, Bayardo realiza una narración espacial, indicando un recorrido que se inicia en el noroeste, en la esquina exterior opuesta al ingreso. La primera imagen está tomada desde el sitio donde actualmente se ubica la tumba de la familia Torres García (Figura 3). En el momento en el que fueron tomadas las fotografías los restos del artista aún no habían sido colocados allí. Tampoco los elementos que hoy articulan el monumento habían sido construidos (1). No obstante, aunque cuando el edificio fue proyectado no había sido definida la ubicación de la tumba, cuando se sacaron

las fotografías Bayardo debía de estar bien enterado del inminente traslado de los restos del artista a ese sitio, elegido por el director de Negrópolis, Beethoven Parallada, y aprobado por el municipio en junio de 1962

A partir del recorrido iniciado en el sendero del oeste, Bayardo indica el giro sobre el norte, descarta el descenso al patio y continua hasta el muro exento que da paso a la escalera ubicada en el este. Las fotografías interiores muestran el movimiento interior sugerido por el arquitecto, siempre en sentido horario. Finalmente, una imagen de la escalera vista desde el primer nivel induce al descenso, y la culminación del recorrido termina con las dos vistas colocadas en la primera página. La correspondiente a la fachada orientada al este es la misma, pero la que cierra el artículo es una vista más distante tomada desde la orilla norte del lago, alejándose hacia el crepúsculo (Figura 4).

Todas las imágenes están acompañadas de breves leyendas. Son fragmentos que componen un texto completo en el que Bayardo utiliza términos clásicos y cierta prosopopeya de los elementos, que terminan por describir de modo bastante poético el edificio. Este texto contrasta con el relato principal del artículo, en el que Bayardo pone el acento en explicar su explícita voluntad de evitar los «almibaramientos», «el lujo», la «estridente ostentación» y el uso de materiales considerados nobles. Exalta, en cambio, la modestia, la desnudez, la economía, la severidad y adustez del edificio, atribuyendo la riqueza de la obra al juego de los espacios y los despojados volúmenes, enfrentados al sol del mediodía. El texto se cierra con la concesión de la belleza conmovedora de la obra a la armónica coordinación de los trabajos del arquitecto, del escultor, del calculista y también de Ezio Moalli, el director de obra.

En junio de 1964 el urnario se publicó en el tercer número de la revista argentina *Summa*, que había sido fundada por el arquitecto Carlos Méndez Mosquera el año anterior con el objetivo de comunicar el desarrollo de la arquitectura



Un sendero de hormigón y césped, conduce al Urnario...

El mural forma parte de una pantalla de hormigón, que sostiene la gradinata de acceso al nivel principal. Para quebrar la material monótona que el tema impone — un depósito para diez y ocho mil seres — se ha jugado en el interior del urnario, con las variedades que imponen las distintas alturas de los locales, y las diversidades en los tratamientos de los planos que limitan los ambientes.

No puede terminarse esta reseña, sin mencionar el nombre del Calculista de la obra. Sr. José Pedro Tuzar quien siguió paso a paso los procesos creativos de la misma, siendo debido a su indudable capacidad técnica y a su reconocida inquietud, que se ha podido lograr una estructura que es la obra misma. Finalmente, una mención para el colega Ezio Moalli, intrínseco y activo director de los trabajos de construcción, y fiel intérprete de sus ideas, en los momentos en que por estar abocado a la dirección del grupo CEDA 1-54, tuvo que estar ausente del país.



...rematada en un capiteo de hormigón, que conduce a la entrada.



La gradinata, sustentada por la pantalla que sostiene el mural, conduce a las vistas superiores.

Figura 3. Inicio del recorrido propuesto por Bayardo en el artículo de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*.

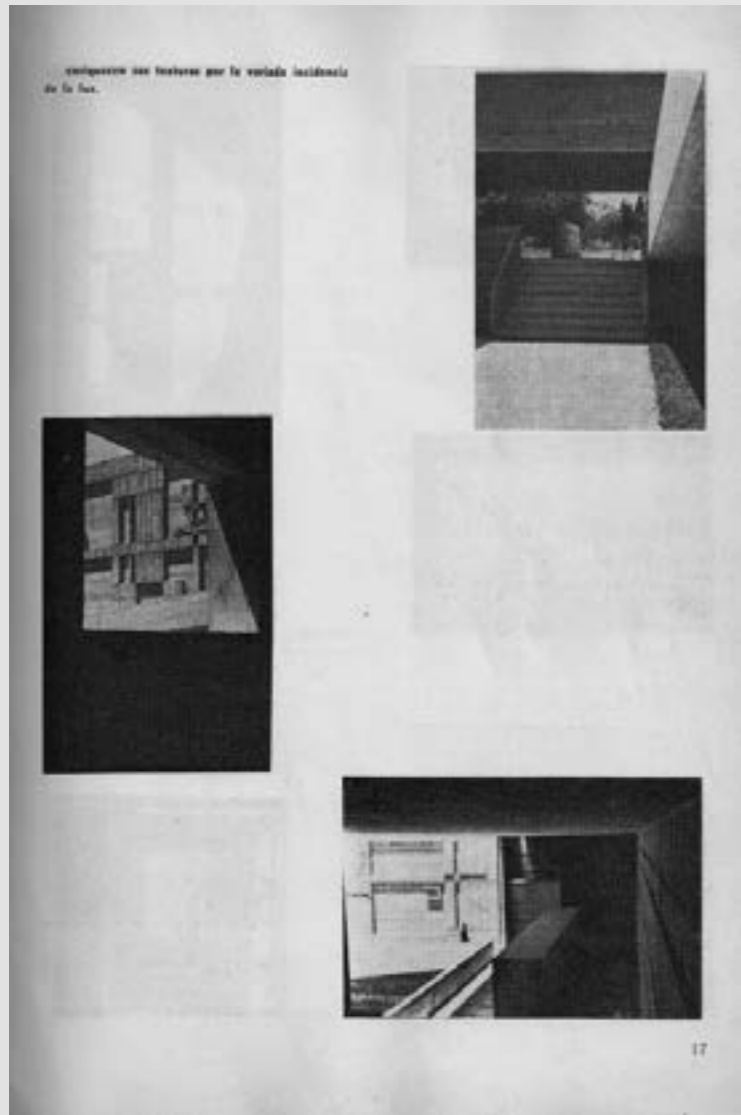


Figura 4. Páginas finales del artículo escrito por Bayardo en la *Revista de la Facultad de Arquitectura*.

latinoamericana. Se inicia así el aporte de la obra de Bayardo en la construcción del discurso regionalista. El edificio se incluye en una selección de las primeras obras construidas fuera del territorio argentino que publica la revista. La presentación de la sección «Cinco obras en Uruguay» fue escrita por el historiador Francisco Bullrich, sección que se inicia con explicaciones sobre el clima, la geografía y temperatura, los vientos y la vegetación predominantes (Bullrich, 1964). En definitiva, las condiciones naturales a las que parece responder la producción arquitectónica del país.

No obstante, la señalada pretensión regional, solo dos de los autores incluidos en el número son uruguayos. Al *Urnario* n° 2 se suman otro edificio de carácter público, la sucursal del Banco República en Punta del Este proyectada por Mario Payssé, y cuatro residencias unifamiliares: la casa Payssé en Carrasco, la casa proyectada por Juan Manuel Borthagaray y Justo Solsona en Punta Ballena y la realizada por Ernesto Katzenstein y Solsona en Punta del Este.

Sin olvidar a Julio Vilamajó y a Eladio Dieste, Bullrich afirma que las cinco obras, con sus distintas tendencias, representan lo mejor que se ha construido en el país. Respecto del edificio de Bayardo considera que constituye una de las realizaciones más felices de los últimos años, señalando, a pesar de la clara influencia de las obras contemporáneas de Le Corbusier, la originalidad obtenida. Al describir la obra da cuenta de la emoción que provoca, aludiendo al género elegíaco, en general utilizado para describir estados de tristeza y lamentación.

Mientras que los otros ejemplos son analizados por el mismo Bullrich, la presentación del *urnario* la realiza el mismo Bayardo. Cuatro fotografías muestran distintas vistas exteriores del edificio, apoyando el texto que explica la importancia del lugar de implantación, en un parque «hermoso», contiguo al «espléndido» lago, un «emotivo paisaje» de «raro privilegio» que el edificio no debía interrumpir. Varios párrafos están dedicados a describir los

materiales, las proporciones, los contrastes entre el severo exterior y la riqueza del interior, los juegos de las formas brillando bajo la luz, que las fotografías buscan confirmar.

En este texto, Bayardo vuelve sobre el concepto «arquitecturas nacionales», evitando, al nombrarlas en plural, una identificación estrecha de obras y autores. Eludiendo valoraciones estilísticas, explica lo que considera como principales valores de lo nacional: la atención a las restricciones económicas, el uso de materiales de producción local, la consideración de las condiciones climáticas y de las costumbres y creencias de los grupos humanos que los edificios albergan.

Siguiendo el pensamiento de Le Corbusier, Bayardo señalaba que la forma arquitectónica del *urnario* buscaba reunir a las personas e inducir a una comprensión solidaria y colectiva de la muerte. Quizás este sea el motivo por el que varias de las imágenes que se incluyen en el artículo exhiben grupos de personas que pasean por los interiores, conversan en el patio, y niños que descienden, corriendo, la *gradonata* (Figura 5)

Bayardo termina el artículo afirmando que el edificio satisface su íntimo deseo: buscar la expresión material del verdadero sentido social que debían tener los «monumentos» funerarios. Al usar esta palabra señalaba la prioritaria importancia que creía debía atribuirse a las funciones simbólicas en estos edificios, deseando que el carácter del *urnario* marcara el rumbo de otras obras similares.

Es, precisamente, el carácter simbólico del *urnario* lo que lleva a la muy prestigiosa *L'Architecture d'aujourd'hui* a incluir la obra en sus páginas (*Architecture Sacrée*, 1966). La revista, publicada en mayo de 1966, tenía como corresponsal en Uruguay al arquitecto Luis García Pardo. Los ejemplos provenían de diversas partes del planeta y consistían en parroquias, iglesias, capillas, monasterios y centros de peregrinación de los cultos católicos,

protestantes e israelitas, capillas funerarias en cementerios y edificios educativos para la formación teológica.

El alarde estructural imperaba como criterio para la selección de los edificios de la sección principal y también de la secundaria, enfatizando aquellos casos en los que la forma arquitectónica dependía del manejo plástico del hormigón armado expuesto. Entre todas las obras religiosas, solo dos de los edificios corresponden a otros programas. El Urnario n° 2 ocupa dos tercios de una de las páginas de la sección secundaria, acompañado por el proyecto para un cementerio vertical realizado por los arquitectos italianos Nanda Vigo y Cesare Tacchio en 1959. Un breve texto describe los elementos principales del urnario, mientras que cuatro de los documentos ya publicados en la *Revista de la Facultad de Arquitectura* en 1963, el corte norte-sur y tres de las fotografías tomadas por Julio Navarro y Carmen Moreno, presentan visualmente el edificio. La obra de Bayardo aparece a continuación de la Unidad de Habitación de Marsella, una de las más importantes obras de Le Corbusier (Figura 6).

El urnario apareció comentado en el libro de Francisco Bullrich, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (Bullrich, 1969). Presentó allí un panorama de la arquitectura moderna del continente, fuertemente marcado por las ideas de Nikolaus Pevsner. Contrario a encontrar un espíritu o una identidad común de la región, Bullrich consideró la diversidad cultural, las distintas condiciones sociales y económicas y las variadas tradiciones arquitectónicas de los países americanos.

En consecuencia, la arquitectura de Brasil, México y Argentina, tres casos bien diferenciados, abre el texto, en tanto la singularidad del venezolano Carlos Raúl Villanueva merece un capítulo completo del libro. Las otras secciones agrupan las distintas experiencias con relación a ciertos

temas comunes, como las utopías, la tecnología, la arquitectura de ciudad.

El urnario aparece en el capítulo llamado «Arquitectura Monumental», que integra las obras que Bullrich considera «hitos», por su carácter o por su situación, por ser la expresión visible y monumental de esfuerzos espirituales y sociales. Inicia el capítulo con el edificio sede de la Cepal en Santiago de Chile, proyectado por Emilio Duhart. Bullrich afirmaba que este edificio demuestra que «el hormigón constituye el material básico para toda Latinoamérica», ya que su utilización se debe a la falta de acero de bajo coste en la región. A continuación destacaba la originalidad del monasterio de Las Condes de los monjes benedictinos Martín Correa y Gabriel Guarda, forzando su relación con La Tourette.

El edificio de Bayardo ocupa el tercer lugar de esta serie, identificado, por error, como crematorio. Se dice que sigue la tendencia de los dos edificios anteriores, señalando el volumen rígido y simple, definido por la volumetría exterior, y destacando la importancia de la estructura portante que se identifica con la caja envolvente. La relación causa-efecto entre estas tres obras ubica al Urnario n° 2 en un lugar epigonal, sin contrastar las fechas en que fueron realizadas.

Las tres imágenes que Bullrich utilizó para ilustrar la obra son algunas de las incluidas en la *Summa* de 1964. Como ya lo había hecho en esa revista, explica que el patio iluminado por el sol induce a la meditación, atribuyendo una solemnidad ritual al ascenso por la *gradonata*, dignidad que nuevamente señala como elegíaca, como si la materia realizara un lamento poético, concordando completamente con el carácter del programa [Fig. 7].

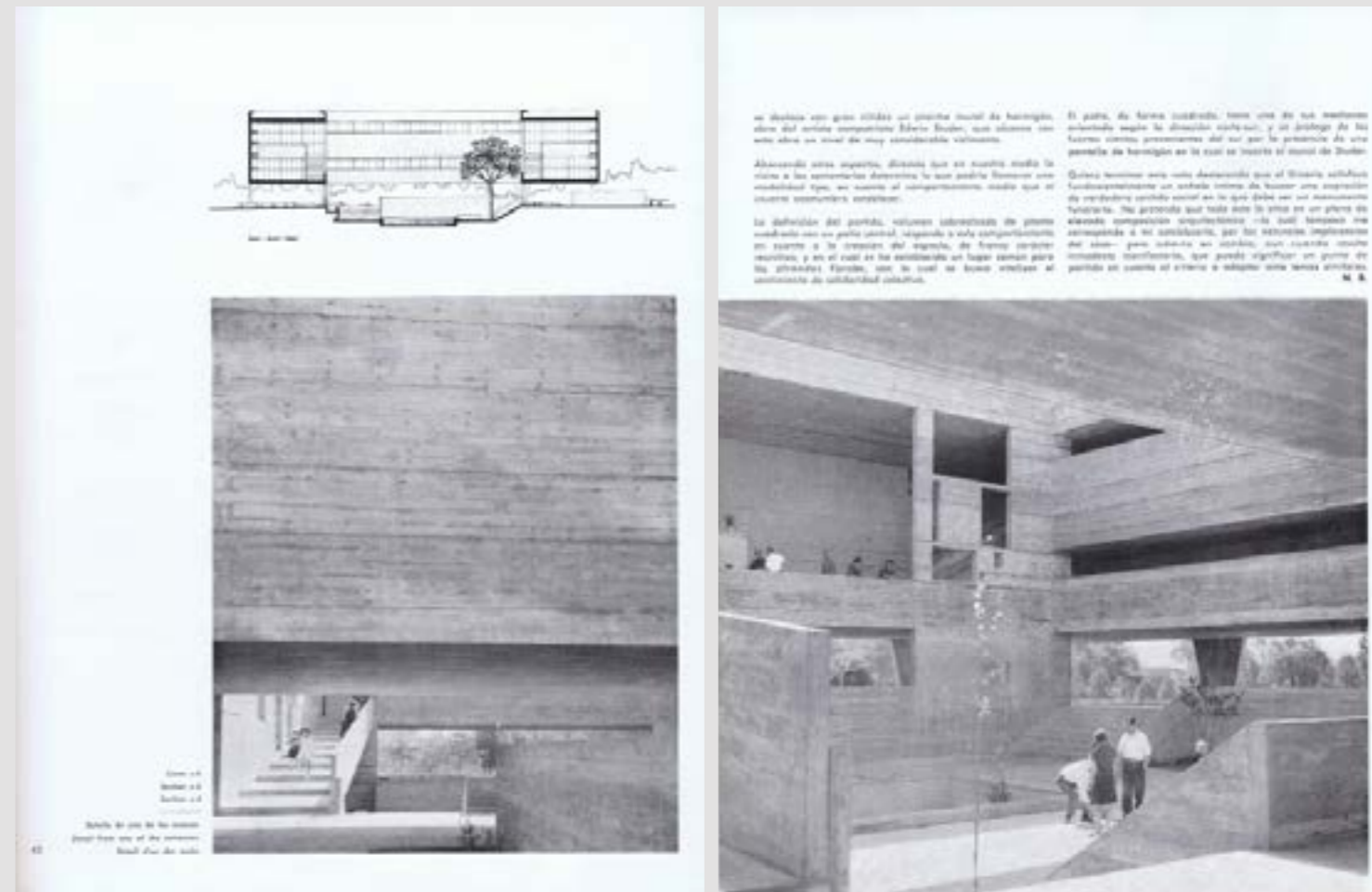
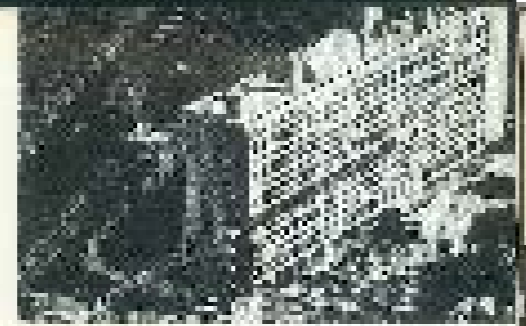
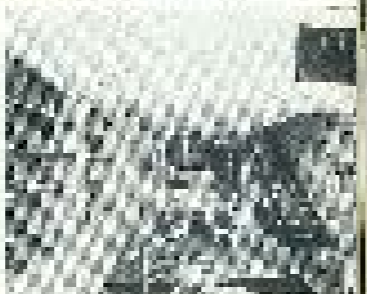
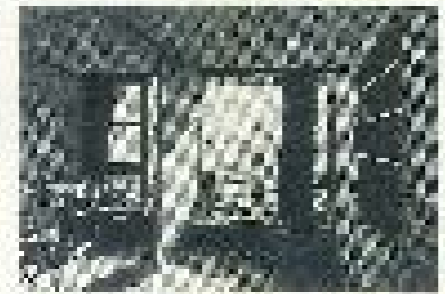


Figura 5. Imágenes del urnario habitado, con personas y niños corriendo.

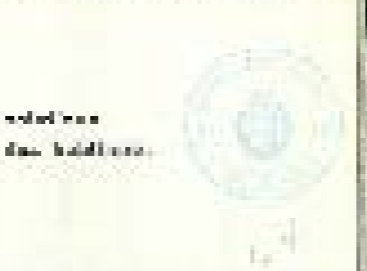
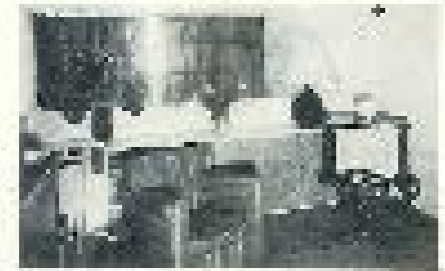
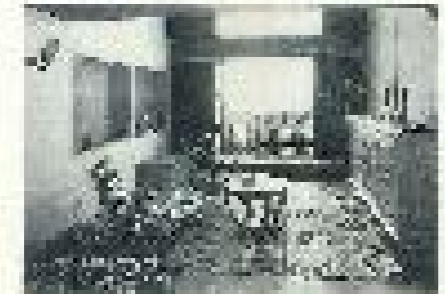
Unité d'habitation de Marseille
de Le Corbusier



PROCESO DE LA CONSTRUCCIÓN



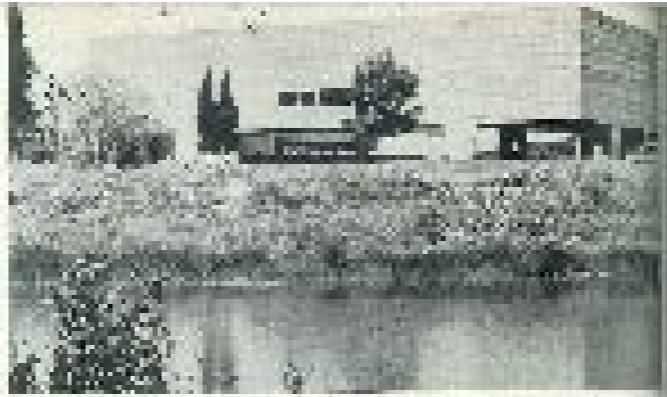
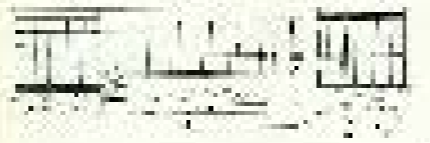
L'ART D'HABITER



solución de habitación



El problema de la vivienda en el siglo XX es un problema de gran importancia. La vivienda debe ser un lugar de vida, un lugar donde se pueda vivir con dignidad y con bienestar. La vivienda debe ser un lugar de encuentro, un lugar donde se pueda vivir con otros seres humanos. La vivienda debe ser un lugar de cultura, un lugar donde se pueda vivir con espíritu y con conciencia.



Proyecto para el cementerio de Montevideo
después de haber realizado ya celebraciones para el día de



proyecto para un
cementerio vertical
en Italia
modelo de vivienda

El problema de la vivienda en el siglo XX es un problema de gran importancia. La vivienda debe ser un lugar de vida, un lugar donde se pueda vivir con dignidad y con bienestar. La vivienda debe ser un lugar de encuentro, un lugar donde se pueda vivir con otros seres humanos. La vivienda debe ser un lugar de cultura, un lugar donde se pueda vivir con espíritu y con conciencia.

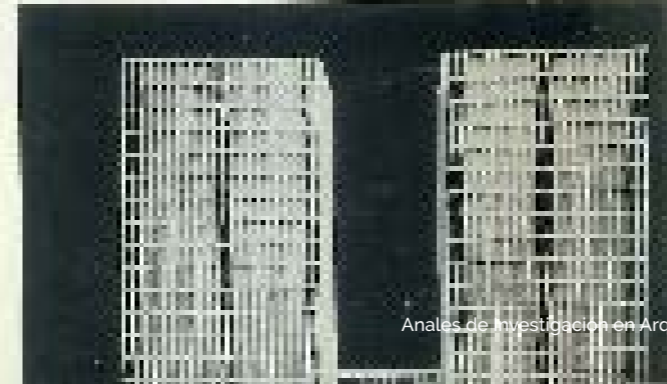
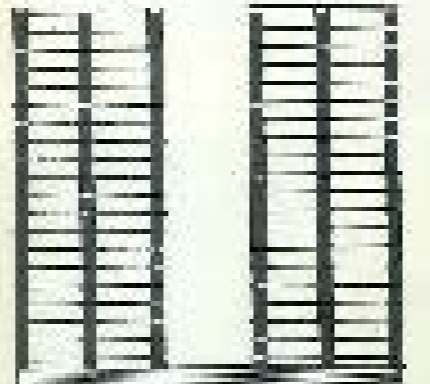


Figura 6. Imágenes del urinario en el número 125 de L'Architecture d'aujourd'hui.

Arquitectura latinoamericana: 1930-1970 fue publicado por Bullrich casi al mismo tiempo que el libro anterior (Bullrich,1970). La edición argentina de Sudamericana se estructura considerando la arquitectura de siete países, sumando a Brasil, México y Argentina otros cuatro: Venezuela, Uruguay, Chile y Cuba. La agrupación por países le ocasiona al autor inconvenientes nada menores, como la definición de algunas series genealógicas locales, que evidentemente no conoce bien, y la significación de sus relaciones internas.

En el apartado dedicado a Uruguay, la obra de Nelson Bayardo integra ahora una serie formada por Julio Vilamajó, Mario Payssé Reyes y Eladio Dieste. La serie escogida es por demás heterogénea desde el punto de vista tecnológico, los materiales utilizados, las formas y las referencias internacionales. El análisis de las obras de los cuatro autores está determinado por conceptos espaciales, una aproximación que elimina las diferencias tecnológicas y modifica los contextos pertinentes. El *Urnario* n° 2 cierra el apartado dedicado a Uruguay, transcribiendo el análisis de la obra escrito para la revista *Summa* de 1964. Incluye los mismos recaudos y cuatro de las fotografías, insistiendo nuevamente con la dignidad elegíaca del ascenso ceremonial (Figura 8).

Para ese entonces, la revista *Summa* se había convertido en uno de los principales medios para la construcción del discurso regionalista, aglutinador y orgánico del carácter latinoamericano. En julio de 1970 se publicó en Buenos Aires el número 27, enteramente dedicado a la arquitectura reciente realizada en Uruguay. En ese año la revista estaba dirigida por Lala Méndez Mosquera y los colaboradores uruguayos para ese número especial fueron los arquitectos Rafael Lorente Mourelle, Ramiro Bascans y Mariano Arana.

En el artículo escrito por los dos primeros se indicaron las características del país, singularidades que lo diferencian del resto de América Latina y discuten su ubicación «latinoamericana» (Lorente y Bascans, 1970). El siglo es

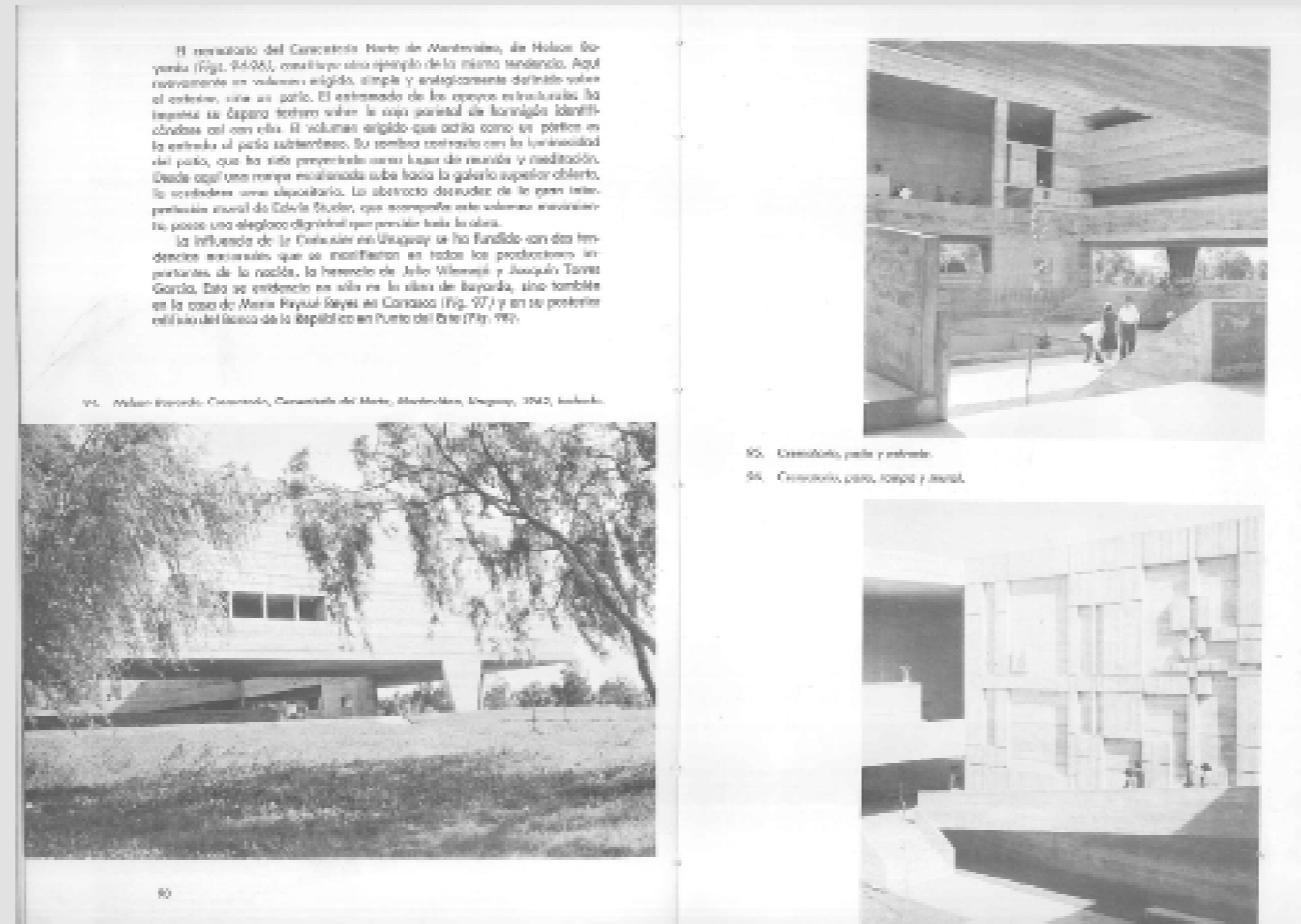


Figura 7. Imágenes del urnario en el libro *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* de Francisco Bullrich.

subdivido en períodos de aproximadamente diez años y el último considerado se presenta como un triste panorama, un tiempo de visible estancamiento desde el punto de vista arquitectónico. Llama la atención esta afirmación, ya que en este período los autores incluyen las mejores obras de Justino Serralta y Carlos Clémot, las arriesgadas estructuras de Leonel Viera, las obras de Antonio Cravotto y Rafael Lorente, junto a las más importantes realizaciones de Eladio Dieste. El *urnario* de Bayardo es presentado a través de dos de las fotografías de Navarro y Moreno [Fig. 9].

Muy distinta es la interpretación del mismo período que realizó Leopoldo Carlos Artucio en el libro *Montevideo y la arquitectura moderna* (Artucio, 1971). El texto, basado en el análisis formalista y una explícita narración de éxito, se organiza en cuatro partes: infancia, instalación de la nueva arquitectura, retroceso y, finalmente, el gran despliegue producido entre 1945 y 1971. El cuarto capítulo se presenta como el momento culminante de la producción moderna. En él, Artucio señala el año 1955 como punto de inflexión que da paso a una verdadera revolución arquitectónica. En ese lapso final se ubican las formas libres de la capilla de Ronchamp y la ética de los materiales exhibidos en las obras «brutalistas» inglesas.

El *urnario* corresponde a una de las tres direcciones que, según Artucio, articulan la revolución del 55 en Uruguay. A diferencia del ladrillo visto y de la rusticidad de los revoques blancos, Artucio afirma que no se ha sacado el pleno partido a las posibilidades expresivas del hormigón. La obra de Bayardo se presenta pues en solitario, como la obra más completa pensada desde y para el hormigón. Colocado al final de este capítulo, preside el «reino de la arista viva, el ángulo recto y el gris de las grandes superficies», cerrando así la más avanzada posición del ciclo estudiado [Fig. 10]. Quizá por eso, Artucio lo elige para ilustrar la cubierta del texto.



Figura 8 (izq.). Imágenes del urinario en el libro *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970* de Francisco Bullrich.

Figura 9 (der.). Imágenes del urinario en el número 27 de la revista *Summa* dedicada a Uruguay.

4 Planta nivel, acceso, sec. gráfica.
 1 Foto / 2 Torre aislada.
 3 Vista del acceso.

En 1988 se publicó *Otra arquitectura en América Latina*, del chileno Enrique Browne, uno de los miembros de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, liderados por Ramón Gutiérrez (Browne, 1988). El estudio incluye los siete países del libro de Bullrich publicado en 1970: Brasil, México, Argentina, Venezuela, Uruguay y Chile, pero cambia Cuba por Colombia.

El texto se estructura siguiendo consideraciones de tipo estilístico. El período comprendido entre 1945 y 1970 es caracterizado por dos corrientes, la «otra arquitectura», que da título al libro, todavía marginal frente a la arquitectura «del desarrollo», que estaba en auge. Browne sostiene que esa «otra» era una arquitectura «realista y humilde para el mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos», una arquitectura con valores morales. Siguiendo en mucho el ensayo de Kenneth Frampton de 1983, esta «otra arquitectura» está caracterizada por el contextualismo y la creación de lugares, el hacer ciudad, el uso de tecnologías intermedias y la innovación formal.

El urnario se ubicó dentro de la arquitectura «del desarrollo», una corriente que se acompasaba con el espíritu de la época y reinterpretaba las obras de Le Corbusier, consolidando la arquitectura moderna en la región. Una arquitectura joven y vigorosa, realizada con financiamiento público, que se basaba en la elocuencia de la estructura de hormigón armado y propulsaba la modernización y el desarrollo industrial a través de la construcción, llegando a configurar el modernismo latinoamericano.

El capítulo 7 contiene la serie de obras que articulan la corriente. La serie, que se inicia con la iglesia San Francisco de Asís en Pampulha, concede a la Facultad de Ingeniería de Julio Vilamajó el carácter de obra pionera. La figura central, Oscar Niemeyer, se acompaña por una corte brasilera integrada por Lúcio Costa, Alfonso Eduardo Reidy y João Vilanova Artigas, destacándose entre otros

arquitectos de América Latina como Carlos Villanueva, Amancio Williams y Félix Candela.

El urnario es parte de la trilogía presidida por el edificio-sede de la Cepal en Santiago de Chile. Browne afirmaba que el esquema organizativo usado por Emilio Duhart tenía paralelos, o, más bien, había influido, tanto en el partido escogido por Bayardo para el Urnario como en el seleccionado por Vilanova Artigas para la Facultad de Arquitectura y Urbanismo [FAU] de San Pablo. Como antes había sugerido Bullrich, Browne ubicaba el urnario en un lugar de epígono, producto de la datación de las obras que se indican en el texto: 1960, 1962 y 1969, respectivamente.

Junto a las imágenes del edificio de Duhart, se colocó una fotografía del Urnario n° 2 y otra de la FAU. Ambas tienen el mismo formato y muestran los edificios desde el mismo punto de vista, atenuando las diferencias de tamaño y configuración, en favor de la similitud entre las

dos contundentes cajas murarias de hormigón visto [Fig. 11].

Entre la primera aparición en un medio de prensa local y el texto de Browne pasaron veintiséis años. Dado que se usaron siempre las mismas fotografías, la obra parecía haberse conservado en su estado original. La realidad era bien distinta, las escasas fotografías conservadas muestran el progresivo deterioro en que iba cayendo la obra. En las dos décadas siguientes el urnario fue prácticamente olvidado, era apenas frecuentado y no fue objeto de nuevas revisiones historiográficas.

En marzo de 2013, el edificio fue visitado por el equipo de investigadores integrado por Francisco Liernur, Carlos Comas y Patricio del Real, liderados por Barry Bergdoll, que en ese entonces era el curador principal de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su objetivo era relevar las obras que podrían integrar la exposición sobre arquitectura moderna de

América Latina que se realizaría en esa institución a comienzos del año 2015.

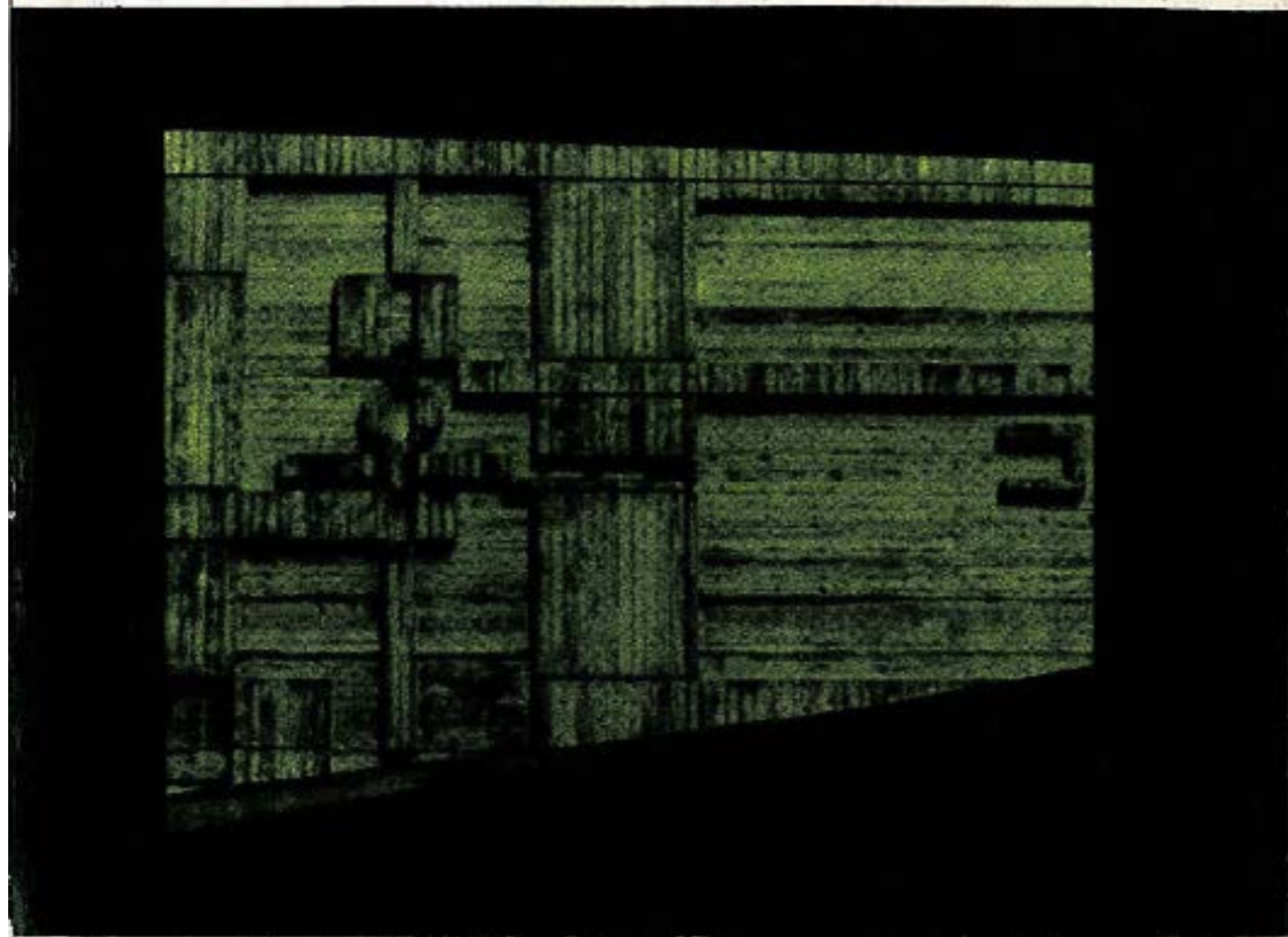
El urnario quizás haya ocupado su sitio más destacado internacionalmente en la exhibición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, realizada en el MoMA entre marzo y julio de 2015. En el catálogo realizado para la exhibición, los curadores organizaron los contenidos considerando la arquitectura de diez países, sumando a los siete de *Arquitectura latinoamericana 1930-1970* de Bullrich, Brasil, México, Argentina, Venezuela, Uruguay, Chile y Cuba, otros tres: Caribe, Colombia y Perú (Bergdoll, Comas, Liernur y del Real, 2015).

El urnario ocupa dos páginas del capítulo dedicado a Uruguay, con un breve y descriptivo texto, dos de las fotos de Julio Navarro y uno de los primeros cortes por el patio. Aparece publicado también un corte con detalles de la estructura, y dos nuevas fotografías de Marcos Guiponi. La exterior corresponde a una toma desde el ángulo noreste,

5 montevideo

Y LA ARQUITECTURA MODERNA

leopoldo c. artucio



El hormigón armado es un material con 90 años de uso en la arquitectura. Fue uno de los tantos descubrimientos que luego de largas experimentaciones llegaron a la luz pública hacia 1900. A pesar de que se trata de un material de fácil adaptabilidad formal y que permite el uso de muchos elementos nacionales, su muestra media no se ha sacado plena partida todavía de sus posibilidades plásticas.

La obra más conocida, pensada para el hormigón y realizada en él, que existe en nuestra ciudad es el Urinario Municipal del arquitecto Bayardo (1961). Es una construcción aislada en el cerro Santa Catalina del Norte; un pequeño templo, un homenaje a lo amable, pero nada lúcido. Está levantado del que

lo por unos apoyos de forma triangular y tiene apenas algunas estrías, una abertura horizontal compuesta por una serie de pequeños cuadrados.

En el reino de la abstracción viva, del ángulo recto, del color gris, de las grandes superficies cuyo mensaje es el de que allí todo lo que importa está adentro. Un patio central plantado aligera la forma y los aceros marcan las direcciones del camino. Fuera de eso, todo es ortogonalidad. La arquitectura se renueva totalmente; se separa de la tierra cuya naturaleza le es próxima, pero con la cual no establece ninguna conexión íntima. Hay una pose interior en que el arquitecto y total hormigón del conjunto arquitectónico adquiere formas geométricas



Bayardo, Urinario. El hormigón usualmente escondido bajo otras materiales se libera. Su mensaje de fuerza puede obtenerse o no por el tratamiento que recibe. La forma impone una austeridad que refina la estructura integrada de Studer. Derecha: exterior. Abajo: interior.



tricia decorativa, obra del arquitecto Studer.

El Urinario revela otra dimensión para los arquitectos de la renovación del 30, y es interesante observar que las tres que venimos señalando responden a un mismo objetivo al que se llega por diferentes sendas.

LA FORMA SE LIBERA

Desde siempre la arquitectura se valió como estructura técnica de apoyos verticales, puestas horizontales, alisando los apoyos en lo alto y en los de las más variadas formas. Por mucha unidad que alcanzaran los conjuntos, traducidos a plástica, resultaban siempre las más diversas combinaciones de verticales, horizontales y curvas asociadas y muy armonizadas.

que ignora la importancia que la vista desde la orilla noroeste del lago había tenido en el proyecto para Bayardo.

Con una mayor riqueza desde el punto de vista conceptual, la exhibición fue pensada desde parámetros que permitían cruzamientos y conexiones diversas. Los materiales elegidos por los curadores fueron justo aquellos en los que el sistema estructural se mostraba en su apariencia más cruda. Recogiendo el carácter sacro de la obra, que había sido sugerido en 1966 por *L'Architecture d'Aujourd'hui*, el urinario ocupaba una posición central de la zona dedicada a la arquitectura religiosa construida en Uruguay. En el mismo espacio también estaba una maqueta del monasterio de las Condes de Martín Correa y Gabriel Guarda.

Considerando las relaciones planteadas por los textos de Bullrich, el urinario se enfrentaba a documentos originales del edificio-sede de la Cepal de Duhart, en una posición muy cercana a las grandes maquetas de dos obras brasileras: la FAU de Vilanova Artigas y el Museo de Arte Moderno de Lina Bo Bardi [Fig. 12].

En la muestra se establecieron nuevos vínculos para el desarrollo de la crítica histórica contemporánea. Quizás el más relevante sea el que sugería la cercanía con el Colegio de Paraguay-Brasil de Alfonso Reidy, aunque también establecía una red posible la cercanía de las más grandes y complejas obras realizadas en hormigón, el Banco de Londres y América del Sur de Clorindo Testa, el Centro Cívico de la Pampa de Dabinovic, Gaido, Rossi y Testa o el Centro Cultural San Martín de Mario Roberto Álvarez.

En estas páginas se ha buscado revisar una selección de relatos que lograron instalar el urinario municipal como una pieza insoslayable considerando tres aspectos. En primer lugar, claro, para comprender la arquitectura realizada en Uruguay. En él emergen discusiones acerca del valor comunicativo de la abstracción y el simbolismo en el seno mismo de la modernidad local. La inclusión del enorme mural de Edwin Studer ofrece una completa integración del arte con la arquitectura y resulta así, una de las obras

Figura 10. El urinario como exponente del uso expresivo del hormigón armado, en la cubierta y última página de *Montevideo y la arquitectura moderna* de Leopoldo Carlos Artucio.



que mejor expone este tema en el país. La sensibilidad de Studer como artista plástico y también la amistad que lo unió con Bayardo durante tantos años fueron, en parte, responsables del singular resultado. No obstante, la integración de las artes atraviesa las décadas de 1950 y 1960, período en el que se realizaron obras tan importantes como el Seminario Arquidiocesano de Mario Payssé Reyes y su casa familiar en Carrasco, la capilla de Soca de Antonio Bonet, muchos edificios educativos y gran parte de la obra pública en la que intervinieron los artistas del Taller Torres García.

Por otra parte, tanto Bayardo como Tizze confiaban en la elocuencia de la forma abstracta y en el valor de la estructura, alineándose con las posiciones que dominaban la Facultad de Arquitectura cuando ambos eran estudiantes. Las lógicas proyectuales basadas en el racionalismo estructural se mantuvieron de manera indiscutida, convalidando la producción hasta mitad de los años 60. La significación de este pensamiento arquitectónico resulta importante para

Figura 11 (sup.). El urnario, formando parte de una serie, junto al edificio-sede de la Cepal y la FAU en el libro *Otra arquitectura en América Latina* de Enrique Browne.

Figura 12 (der.). Modelo del urnario realizado en Santiago de Chile para la muestra *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*





Figura 13. Vista actual del urnario municipal, tomada desde en noreste.

comprender otras obras realizadas en Uruguay en los años en que el urnario fue proyectado y construido. El período coincide con las obras realizadas en cerámica armada por Eladio Dieste y con el empuje constructivo que permitió la proliferación de edificios que modificaron y modernizaron la imagen de Montevideo, cuando se realizó gran parte de la obra pública, la más importante arquitectura religiosa y los principales edificios de vivienda en propiedad horizontal de la Rambla de Pocitos, del centro de Montevideo y de Punta del Este.

A través del urnario es posible además ingresar al análisis de la importante producción intelectual realizada por Bayardo. Fue el maestro de toda una generación de arquitectos y sus investigaciones sobre los modos de desarrollar las aptitudes desarrollables del intelecto, en base a los trabajos de psicología clínica, se plasmaron en los textos que escribió sobre pedagogía aplicada a la enseñanza del proyecto. Sus teorías, expuestas por escrito en varios libros, son una negación de la supuesta cultura ágrafa de los arquitectos uruguayos, que tantas veces se ha sostenido.

Los escritos considerados en este artículo cumplieron una segunda función quizá más importante, reconocer la obra como un ejemplo clave de la llamada red brutalista de América Latina. El urnario constituye un documento material que permite establecer la red de vínculos y los múltiples contactos que se dieron entre los arquitectos uruguayos y las obras de los arquitectos de la escuela brutalista paulista. Si bien la obra montevideana se ha puesto en relación innumerables veces con la de Vilanova Artigas, en particular con la FAU de San Pablo, no es posible confirmar la veracidad de estos vínculos. El proyecto del urnario la precede en un par de años y la presencia de Vilanova en Uruguay es posterior a la construcción de ambos edificios.

No obstante, es cierto que el urnario fue proyectado luego de la Casa Mario Taques Bitencourt, construida por

Vilanova en San Pablo, con la que es posible hacer algunas relaciones formales. Otras obras anteriores a la FAU, donde el hormigón tiene una presencia formal y constructiva igual de destacada, eran conocidas por Nelson Bayardo y por José Pedro Tizze a través de las publicaciones especializadas.

Más interesante parece ser la relación entre el urnario y la obra de Alfonso Reidy, que tuvo una importante incidencia en la arquitectura uruguaya. En particular, el Colegio Experimental Paraguay-Brasil, construido en Asunción en 1952, y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de 1953 pudieron quizá tener vínculos con el proyecto del Urnario Municipal n° 2, aunque, claro, no es posible confirmarlo.

Como correctamente fue señalado en varios de los textos reseñados en este artículo y también por el propio Bayardo, muchos de los recursos arquitectónicos utilizados en el urnario están vinculados con la estética de Le Corbusier. Es bien conocido el interés que Bayardo manifestaba por las obras de posguerra (Bayardo, 1965). Algunos llegaron

a ver incluso directas influencias, como expresaba Cesar Lousteau en las notas de prensa que escribía para el diario El Día (Lousteau, 1975). Sin embargo, más importante resulta el conocimiento directo que tenían tanto Bayardo como Tizze de las preocupaciones de Le Corbusier en los años cincuenta. Los vínculos fueron posibilitados por la presencia de varios colaboradores uruguayos en el atelier del 35 rue de Sèvres, como explica Jorge Nudelman en *Tres visitantes en París* (Nudelman, 2015).

Para cerrar, el análisis historiográfico siempre cumple una tercera función, establecer un punto de partida para nuevos estudios. Los que consideren la importancia de la arquitectura realizada en hormigón armado expuesto a partir de fines de la década del cincuenta, y también, los que buscan aproximarse a la arquitectura del desarrollo a partir de estudios comparados. En este caso particular, fue realizado para un completo estudio sobre el urnario, que estuvo a cargo de un equipo de investigadores de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la

Udelar, realizado mediante Convenio con la Intendencia de Montevideo.

Notas

1- Actualmente, la tumba conserva los restos de Joaquín Torres García, de su esposa Manolita Piña, de sus hijos Horacio, Ifigenia y Olimpia, además del esposo de esta última, el escultor Eduardo Yepes. En la elección del sitio colaboraron el arquitecto Ernesto Leborgne y Beethoven Parallada, que era entonces director de Necrópolis. En el sitio se erigió un monumento y un mural, siguiendo con exactitud las líneas de dos diseños de Torres García. La empresa constructora perteneciente a Leborgne fue la encargada de la ejecución.

Referencias bibliográficas

- Artucio, L.C. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- Bayardo, N. (1965). Ha muerto Le Corbusier. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (6), 4-6.
- Bayardo, N. (1963). Urnario del Cementerio del Norte. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (4), 8-17.
- Bergdoll, B.; Comas, C.; Liernur, F.; y del Real, P.(2015). *Latin American Construction: Architecture 1955-1980* Nueva York: MoMA.
- Bullrich, F. (1969). *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume.
- Bullrich, F. (1970). *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bullrich, F. (1964). Cinco obras en Uruguay. *Revista Summa*, (3),40-47.
- Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México D. F.: Gustavo Gili.
- L'Architecture d'aujourd'hui. Architecture Sacrée*, n° 125, abril-mayo 1966.
- Le Corbusier (1948). *Cuando las Catedrales eran blancas. Un viaje al país de los tímidos*. Buenos Aires: Poseidón.
- Lorente Mourelle, R. y Ramiro Bascans (1970). Uruguay. Panorama de su arquitectura contemporánea. *Revista Summa*, (27), 21-60.
- Lousteau, C. (2 de febrero de 1975. La influencia de Le Corbusier o el poder de la literatura. *El Día*, Supl., s/p.
- Nudelman, J.(2015). *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. Montevideo: CSIC.
- Vera, L. (13 de diciembre de 1962). El urnario del cementerio del norte. Una obra del arquitecto Nelson Bayardo. *Diario Época*, s/p.

Fuentes de imágenes

- Figura 1. *Diario Época*, Montevideo, 13 de diciembre 1962.
- Figura 2. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (4, febrero 1963), 8-9.
- Figura 3. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (4, febrero 1963), 12-13.
- Figura 4. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, (4, febrero 1963), 17-18.
- Figura 5. *Revista Summa*, (3, junio 1964), 44- 45.
- Figura 6. *Revista L'Architecture d'aujourd'hui. Architecture Sacrée*, (125, abril-mayo 1966), 57-58.
- Figura 7. Bullrich, F. (1969). *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 90-91.
- Figura 8. Bullrich, F. (1970). *Arquitectura latinoamericana: 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana, 177-178.
- Figura 9. *Revista Summa*, (27, julio 1970), 58
- Figura 10. Artucio, L.C. (1971). *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Nuestra Tierra, 58-59.
- Figura 11. Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México D. F.: Gustavo Gili, 74-75.
- Figura 12. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, MoMA 2015. Fotografía del autor.
- Figura 13. Fotografía tomada por Jorge Gambini en 2021.

* **Contribución:** el trabajo fue íntegramente realizado por su autora.

* El Editor en Jefe de la revista Arq. Carla Nóbile aprobó la publicación final del artículo.