

# 03

**Arquetipos de una identidad urbana.**

Cafés y bares montevideanos (1900 a 1960)



La investigación versa sobre un conjunto de obras que no han sido realizadas por arquitectos, ni cuentan con legitimación académica. La hipótesis: la presencia del café y bar en la cultura europea se trasladó a Montevideo como la expresión de un correlato en el que se detectan constantes en las pautas compositivas y en las categorías formales y sensibles. Dichas invariantes inducen al reconocimiento de elementos arquetípicos que hacen a la esencia del programa, en estrecho vínculo con un modelo de ciudad y signando una identidad urbana. El método se basó fundamentalmente en la herramienta elegida para el estudio de casos: el dibujo como forma de pensar la arquitectura. En las conclusiones se reflexiona sobre el rol que cumplieron los cafés y bares en la ciudad, como motores dentro de las reglas de juego del urbanismo no planificado por especialistas. Actualmente, la ciudad se ha dejado de articular por los mismos, inexorablemente las megaestructuras (shoppings e hipermercados) se arraigaron y multiplicaron, “succionando” a todo competidor. Son consecuencia de *junkspace* –término acuñado por Koolhaas–, que impuso cambios conceptuales en la arquitectura con la aplicación de un modelo único y globalizador que determinó que todas las ciudades se parecieran entre sí.

*The investigation focuses on a set of works that have been neither performed by architects, nor possess academic legitimization. The hypothesis: the presence of coffeehouses and bars in the European culture moved to Montevideo as an expression of a correlation detecting constant elements in the constitutive guidelines and in formal and sensitive categories. Those invariants induce the recognition of the archetypical elements which make up the essence of the architectural program, in close connection with a certain model of the city and putting a stamp on urban identity. The method based itself in the tool chosen for study cases: the drawing as a way of thinking architecture. The conclusions analyze the role that coffeehouses and bars played within the city, acting as engines within the set of rules of an unplanned urbanism. Nowadays, the city is no longer articulated by them. Inexorably, the megastructures (shopping centres and hypermarkets) have entered into scene, multiplying, "sucking in" every competitor. They are the consequences of *junkspace* –a term coined by Koolhaas–, imposing conceptual changes in architecture through the application of a unique model, one which is globalizing, and determines that all cities end up looking alike.*



#### **Autor**

**Arq. Laura Fernandez Quinteiro**

Facultad de Arquitectura

Universidad de la República

Uruguay

Doctoranda Escuela Técnica Superior

de Arquitectura de Madrid

España

#### **Palabras clave**

Arquitectura anónima

Cultura popular

Patrimonio

#### **Key words**

*Anonymous architecture*

*Popular culture*

*Heritage*

## INTRODUCCIÓN

«Arquetipos de una Identidad Urbana» es un artículo de investigación científica que versa sobre un conjunto de obras pertenecientes a los programas arquitectónicos CAFÉ / BAR / CAFÉ Y BAR / ALMACÉN Y BAR / ALMACÉN Y BAR + VIVIENDA, sobre su esencia y las imbricaciones con las circunstancias que las rodean<sup>1</sup>. Se trata de obras que hay que develar, que estuvieron ocultas a los ojos de la «alta» cultura arquitectónica, que para la historiografía de la arquitectura nacional no existieron. Por tal motivo, en este intento por conocerlas, el camino recorrido partió de fuentes documentales extra-arquitectónicas. Existen sobre el tema varios libros escritos por contemporáneos y por memoriosos, básicamente referidos a la historia social de los cafés y bares de antaño; asimismo, en múltiples relatos y crónicas de la prensa montevideana de época se presentaba a los cafés y bares como escenarios de hechos trascendentes que han pasado a la historia. Pero no se halló ninguna publicación especializada ni documentación gráfica que refieran en profundidad a los aspectos arquitectónicos.

Los ejemplos seleccionados –por sus calidades arquitectónicas, sumadas al hecho de ser algunos los últimos supervivientes de su clase– constituyen un conjunto extenso, difícil de abordar por su fragmentación y diversidad. Aparentaron ser arquitecturas sin filiación ni significación artística –por algo la academia no intervino ni las registró– y, paradójicamente, fueron intensamente vividas por la intelectualidad vanguardista de cada época, incluidos los arquitectos de elite. Son obras nacidas de la cultura popular, de autores desconocidos –obreros y artesanos anónimos– que revelan una alta calidad de diseño y ejecución del espacio interior y su equipamiento, hoy en día sí apreciadas por la «alta» cultura arquitectónica.

Con relación al período de estudio, la acotación del mismo se debe a que es 1900 la fecha a partir de la cual se pudieron obtener registros gráficos de las obras citadas. Y el año 1960 como culminación puesto que –a criterio de la autora– esa fecha marca una decadencia en la producción arquitectónica de referencia.

## OBJETIVOS

La investigación proyectual plantea objetivos en distintos niveles: los que pretenden develar el objeto de estudio y los que proponen la elaboración de un conocimiento nuevo sobre el mismo. No obstante, su aprehensión en el marco de la necesaria distancia histórica implica una gran dificultad por tratarse en su mayoría de objetos vivos, en proceso de transformación.

- Obtener un registro sistematizado y ordenado de varias obras arquitectónicas de calidad –correspondientes al programa Café y Bar– realizadas por autores anónimos, las cuales han sido olvidadas y/o ignoradas por la historiografía de la arquitectura nacional.
- Profundizar en el conocimiento del objeto de estudio mediante el empleo de herramientas metodológicas propias de la disciplina arquitectónica. Construir a través del dibujo de arquitectura codificado una interpretación posible, «hacer visible lo no visible». Descubrir y prefigurar el conjunto de variables que la práctica proyectual inventa, articula y fusiona de modo complejo. Desentrañar los datos, las reglas compositivas y los procedimientos generadores del diseño, implícitos en los casos de estudio.
- Indagar para descubrir las circunstancias que lo rodean, que justifican y dan sentido a su existencia. Las relaciones dinámicas entre los orígenes, los marcos culturales y sociales, el «gusto» de la época, los actores y autores, los sitios y las influencias extranjeras, como generadores de una identidad urbana.
- Revelar sus aspectos más abstractos (el tipo) y sus características perceptivas relacionadas con la inserción urbana y el diseño de su espacio interior y equipamiento. Detectar las variantes tipológicas y sus pautas compositivas, atento al estado del arte y la industria –los materiales, los lenguajes– y las constricciones impuestas por las ordenanzas municipales.

---

1. Cronológicas / Urbanísticas / Programáticas / Sociales / Económicas / Tipológicas / Cultura arquitectónica / Cultura popular / Diseño de interiores y equipamiento / Lenguajes arquitectónicos / Autores / Estado de las artes y la industria / Ordenanzas municipales / Influencias extranjeras.

## METODOLOGÍA

El modo de hacer la investigación se basa fundamentalmente en la herramienta elegida para el estudio de casos: el DIBUJO como FORMA DE PENSAR LA ARQUITECTURA y, a través del mismo, explorar la factibilidad de hacer «visible lo no visible».

La mera observación no es suficiente para aprehender el hecho arquitectónico, la representación de su imagen mediante el dibujo obliga a indagar en profundidad en las relaciones e imbricaciones que se dan entre el todo y las partes y entre las distintas escalas de diseño. La reflexión gráfica cumple con la función directa de registrar, describir y comunicar las ideas de proyecto, y solapadamente abarca también la transmisión de las situaciones contenidas en el hecho. Por lo tanto, la imagen gráfica –que aglomera y sintetiza a la vez información– permite aprehender el proyecto en su totalidad y aproximarse al conocimiento certero.

El rescate de las obras, un tanto azaroso, parte del conocimiento directo y real de los casos existentes –algunos de ellos parcialmente desfigurados– y del conocimiento conjeturado –construido desde fuentes documentales diversas– de aquellos que ya no existen. En estos casos, al no ser posible el estudio del objeto presente, se efectúa el mismo a partir de su representación. Como criterio de selección de casos, se detuvo la mirada en objetos heterogéneos, representativos de diversas épocas, lugares, tipologías, programas y escalas, los que por su alta calidad de diseño y producción constituyeron ejemplos notables.

Las veinte obras que se presentan en el trabajo completo de investigación fueron relevadas integralmente (mediante técnicas de levantamiento), fotografiadas, estudiadas y dibujadas por la autora. Para el estudio de casos se recurrió a la confección de fichas individuales normadas que contienen representaciones en diversos sistemas, que aportan una mirada interesalar del objeto de estudio y posibilitan captar rápidamente las características significativas de cada obra. Asimismo, en una visión general, son patrones que habilitan la comparación entre casos.

## El dibujo

La interpretación gráfica transita simultáneamente dos caminos:

1. Un camino «duro» sistemático que pretende ser objetivo y minuciosamente descriptivo. Aplica rigurosamente las técnicas de observación y relevamiento arquitectónico como instrumentos para comprender y hacer presente el objeto de estudio por medio de su imagen. Se recurre al dibujo codificado como lenguaje gráfico universal –sistema de signos con vocabulario y sintaxis propios– para representar las cualidades de los límites de los espacios, el interior mismo y los objetos que constituyen su equipamiento.

Se realizaron relevamientos de campo de los ejemplos aún existentes y relevamientos indirectos de obras que ya no existen a partir de documentos históricos, fotografías, relatos, y otros, en un intento por lograr su fiel reconstrucción.

2. Un camino «blando» que asume tácitamente la diversidad de significados que involucran las imágenes de arquitectura, en tanto el dibujo es una construcción individual y sensible que interpreta los datos de la realidad con una carga de subjetividad, intencionalidad y simbolismo. Este camino –que apela a la heurística y la especulación– es el que habilita a conjeturar el todo cuando sólo se tuvo acceso a un fragmento. Además, frente a capas de información superpuestas –en ocasiones contradictorias, ambiguas, inconclusas, híbridas– sugiere un modo posible de interpretación.

En paralelo a la reflexión gráfica, se conjuga la reflexión discursiva mediante el desarrollo de ejes temáticos que contemplan la diversidad de circunstancias que forman parte del entorno. Éstas actúan entrelazadas, algunas siempre presentes en unión indisoluble con otras. No obstante, en cada caso de estudio manifiestan alternadamente un carácter dominante, que pauta el curso de la investigación. Cada línea implica separar para analizar, de modo que cada caso –o grupo de casos– transita una trayectoria autónoma, cada una con un énfasis diferencial (líneas cronológicas, programáticas, estilísticas, socioculturales). Pero estas líneas se entrecruzan, se complementan e interactúan. Sintetizan conceptos que se intuían como obvios y generalizables y, por otro lado, dejan a la vista estructuras complejas de vínculos singulares, en principio insospechados.

Finalmente, y en síntesis, técnicamente se trata de una investigación de tipo cualitativa, inductiva y descriptiva, que se basa en la observación, registro y comprensión de los fenómenos. Las herramientas empleadas, en conjunción con el desarrollo de ejes temáticos conceptuales, aportan un cuerpo de ideas-guía de base disciplinar capaces de trascender el estudio de ejemplos montevidianos, dando origen a un método general aplicable a otros casos. Dicha reflexión discursiva inserta a la producción arquitectónica uruguaya en el devenir de acontecimientos internacionales en el intento por lograr una visión global integradora.

### Desarrollo

La investigación se desarrolla a partir de la formulación de una serie de hipótesis, con el propósito de encontrar las claves que permitan la interpretación de los hechos estudiados.

#### - Hipótesis 1:

la presencia del café y bar en la cultura urbana europea se trasladó a Montevideo como la expresión de un correlato en el que se detectan constantes en las pautas compositivas y en las categorías formales y sensibles. Dichas invariantes –tangibles e intangibles– inducen al reconocimiento de elementos arquitectónicos que hacen a la esencia e imagen del programa arquitectónico, en estrecho vínculo con un modelo de ciudad. Insertos estratégicamente, y ampliamente extendidos en la trama urbana, los cafés y bares se constituyeron en polos culturales y sociales que signaron una identidad urbana.

#### - Hipótesis 2:

se presume que estas obras son producto de la cultura popular, fruto del trabajo colectivo de obreros y artesanos formados en la Escuela de Artes y Oficios del Uruguay y de inmigrantes españoles e italianos, operadores sin formación académica.

#### - Hipótesis 3:

si bien se detectan casos singulares –hitos aislados–, la existencia de vastos conjuntos con rasgos familiares permite trascender el estudio de ejemplos montevidianos, situándolos en correlación con referentes emblemáticos (A. Loos, Buenos Aires, Madrid, París).

#### - Hipótesis 4:

los cambios culturales producidos en las dos últimas décadas –que se reflejan en los hábitos de consumo– se manifiestan en la sustitución del café y bar tradicional por nuevas formas comerciales –en especial los *malls* o *shoppings*– que instauran una identidad urbana diferente.

A continuación, se enuncian de manera somera los capítulos a través de los cuales se estructura el trabajo de investigación completo:

#### 1. *Antecedentes / Pulperías*

Pulperías rurales / Pulperías urbanas. Orígenes en el Río de la Plata

#### 2. *Primeros Cafés*

El café: bebida / El café: establecimiento comercial. Datos históricos. Constantes del programa arquitectónico: Horror vacui / El espejo. Primeros cafés montevidianos.

Estudio de 20 casos montevidianos:

#### 3. *Grandes Cafés*

1890 a 1920 / en torno a la Plaza Independencia. 1920 a 1940 / a lo largo de la Avenida 18 de Julio.

#### 4. *Café Y Bar*

1880 a 1930 / Ciudad vieja y centro. Pequeños recintos: intimidad / introversión. Ordenanzas municipales. La Silla Thonet / «La Silla de las Sillas».

#### 5. *Almacén Y Bar*

1900 a 1930 / barrios. La vertiente popular. Ordenanzas municipales.

#### 6. *Almacén Y Bar + Vivienda*

1940 a 1950 / barrios. Perfeccionamiento y especialización del programa arquitectónico. Reflexiones sobre: tipología / equipamiento y estandarización / calificación artesanal y enseñanza del dibujo.

#### 7. *Café Y Bar*

1950 A 1960 / barrios. La irrupción del modelo de bar americano. Reflexiones sobre los autores de las obras / La huella del pensamiento del Dr. Pedro Figari en la formación de artesanos. Cultura arquitectónica *versus* artes y oficios.

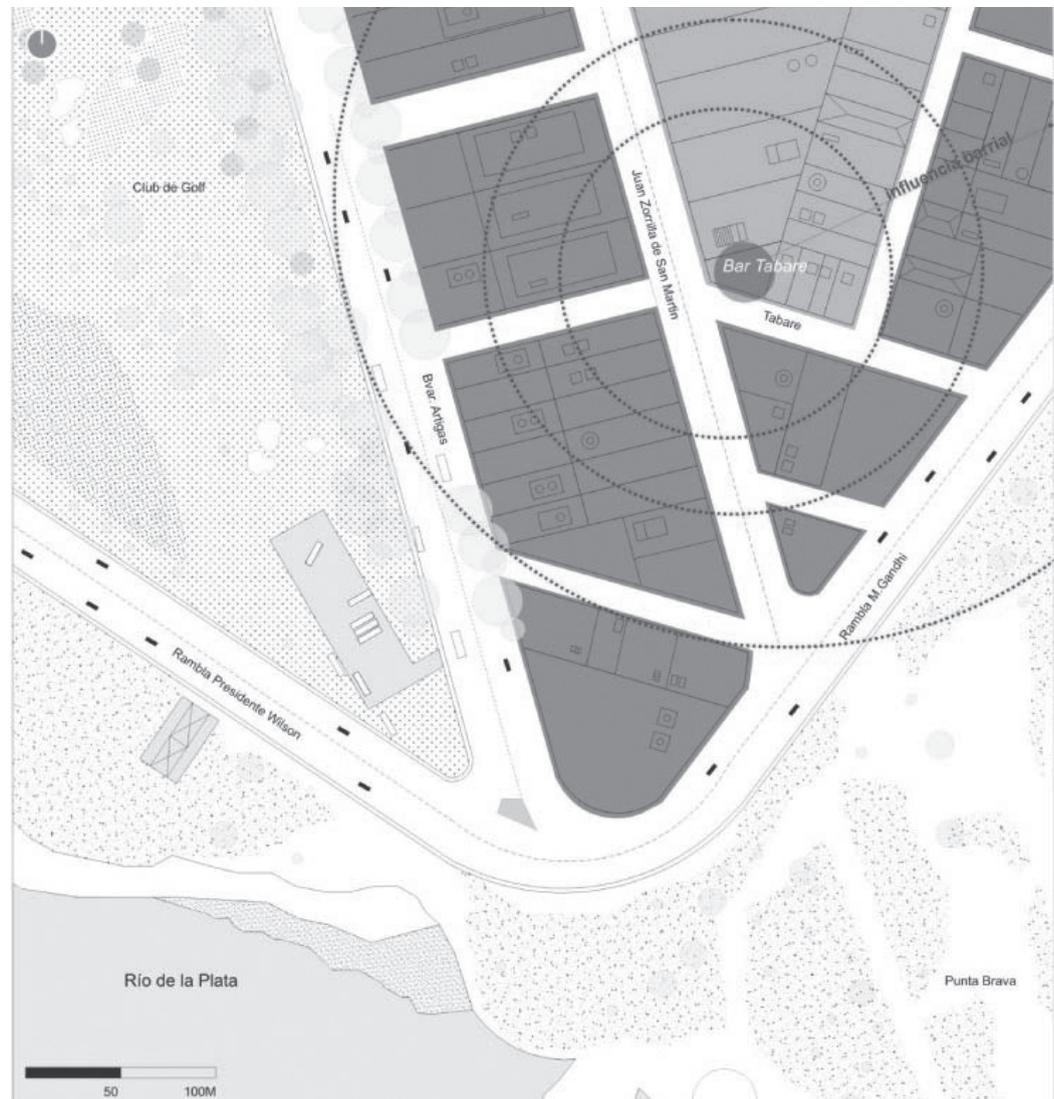
#### 8. *Catálogo dibujado de elementos de equipamiento fijo y móvil*

### 9. Referentes Notables

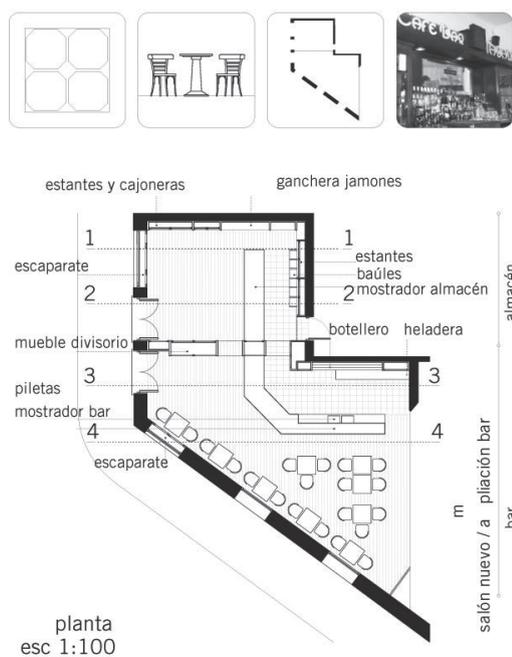
Las obras vanguardistas: Adolf Loos / J.J.P. Oud.  
Madrid: la taberna / ultramarinos, mantequerías y lecherías / Botillerías y viejos cafés / Bares «americanos» / Cafés actuales.  
Buenos Aires: grandes cafés / Cafés de barrio.  
París: el protagonismo del «ver y ser visto» / El Bv. Saint-Germain-des-Prés / El Bv. Montparnasse / De la *Belle Epoque* al *Art Nouveau* / La *brasserie* alsaciana / La vertiente popular.

### 10. Conclusiones

Para el presente artículo se ha seleccionado el Almacén y Bar «Tabaré» –perteneciente al Capítulo 5– como un caso paradigmático que condensa la esencia del programa arquitectónico y que responde a una tipología ampliamente extendida en Montevideo y todo el río de la Plata.



Almacén y bar Tabaré 1 | 1919 Zorrilla de San Martín 152



Almacén y bar Tabaré 2

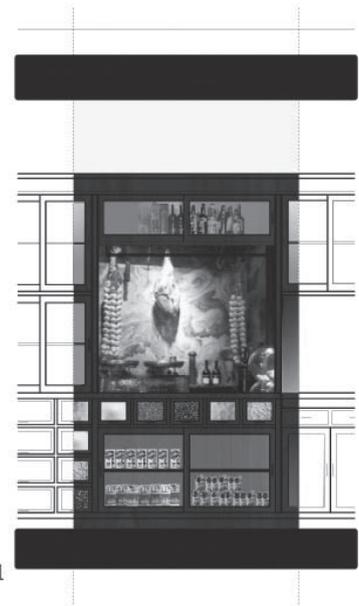
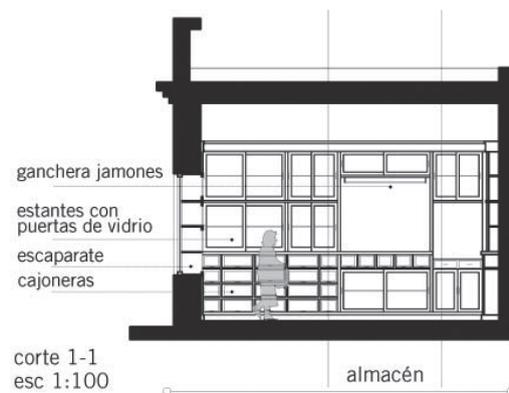
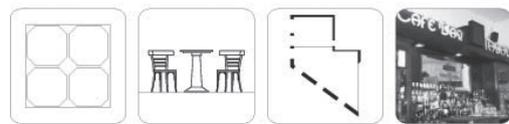
### ALMACÉN Y BAR «TABARÉ»

La construcción del edificio data de 1910, incluyendo la vivienda contigua para los dueños del comercio. Se convirtió a partir de 1919 en almacén y bar de pescadores, como un fiel reflejo de la concepción de «unidad ambiental» manifestada en las distintas escalas de diseño<sup>2</sup>. En el almacén, la pauta imperante fue el aprovechamiento de las paredes en toda su altura con la aplicación de criterios de máxima practicidad. Los grandes planos verticales se cubrieron de piso a techo con mobiliario en madera empotrado –vitrinas, botelleros y la imprescindible escalera móvil para acceder a los estantes altos–. De la monocromía otorgada por la madera lustrada, destaca el sector destinado a exponer los jamones y embutidos, resuelto a modo de nicho revestido en mármol –por razones de higiene– y con una barra de bronce de la que cuelgan los ganchos. Al alcance de la mano están las cajoneras compuestas por una serie de pequeñas gavetas para mercaderías especiales y delicadas, y grandes baúles apoyados en el piso para alimentos a granel. El mostrador logra su expresividad a través de la materia: mármol blanco vetado en la tapa y el frente, éste último con sectores de vidrio, y el zócalo en mármol

negro. La sencillez constructiva es explícita, se expone la naturaleza de la ejecución dejando a la vista las uniones de las partes, así como los elementos de sujeción –tornillos que unen las placas de mármol a la estructura de madera–. Los escaparates tienen un fino diseño en sus puertas interiores cuyos vidrios están arenados en delgadas bandas horizontales. Los objetos complementarios, que tuvieron en tiempos pasados una función utilitaria, ahora satisfacen una función simbólica: la balanza de dos platillos y pesas de bronce, las carameleras de vidrio –casi esféricas– y la caja registradora de metal esmaltado.

Entre el almacén y el bar se halla un mueble divisorio con vitrinas hacia ambos lados que permite la comunicación de los locales por dos aberturas –una que vincula los sectores de público y la otra los de despacho. En el bar se identifican los mismos recursos expresivos basados en la explotación de las cualidades de los materiales y en la esquematización y simplificación geométrica de las superficies. Es ostensible la racionalización decorativa y técnica a través de una limitación voluntaria de materiales y procedimientos. Dentro de su sobriedad formal –los colores imperantes son el marrón oscuro de la madera y el blanco, gris y negro del mármol–, entendido el bar como ámbito de relaciones sociales, denota a través del diseño y la ornamentación ciertas búsquedas de representatividad, condición que no era necesaria en el almacén. El mostrador, que continúa el del almacén, se impone con su rotunda presencia de placas de mármol gris con llamativas vetas, y angostas fajas horizontales negras del mismo material. El uso del material y su diseño son de inspiración principalmente italiana, no obstante en España fue también común hallar este tipo de mostradores en tiendas de ultramarinos, mantequerías y lecherías. Por detrás, el botellero de madera –de clásica composición simétrica– acompaña la horizontalidad del mostrador, al que contrapone simultáneamente el acento en su eje vertical dado por la ubicación del espejo y el reloj. Aparece la tipografía como un objeto más de diseño, con un estilo característico de los años '30. Complementa el equipamiento la gran heladera de roble de ocho puertas, de la famosa marca norteamericana

2. En 1993 el establecimiento fue ampliado y transformado en pub y restaurante pero mantuvo los elementos originales de equipamiento refuncionalizados. Intervinieron en dichas obras el Arq. F.Comerci, y con posterioridad el Arq. E. Folle.



### Almacén y bar Tabaré 3

Kelvinator, que incluye un grifo de agua en uno de sus laterales. Una simple boiserie lustrada reviste las paredes, con zócalos y ribetes pintados de negro. Los pisos de los salones son de largas tablas de madera, excepto en las zonas de despacho por detrás de los mostradores que, para permitir el lavado, son de baldosas calcáreas en color beige y marrón.

Las mesas y sillas son de diseño exclusivo, y no se hallan similares en otros cafés montevidianos. Las mesas cuentan con un pie central compuesto por dos pirámides truncadas superpuestas; la inferior, de menor altura, pintada de negro y la superior, más esbelta, en madera lustrada. Las tapas están constituidas por placas cuadradas de mármol vetado en colores blanco o negro. Son excelentes representantes de un mercado estilo posdéco geométrico.

### RESULTADOS

Haciendo una revisión crítica del trabajo realizado, se considera que el mismo cumplió con el objetivo de obtener un registro sistematizado y ordenado de varias obras arquitectónicas de calidad ignoradas por la historiografía de la arquitectura nacional. Como se explica, los ejemplos seleccionados –para permitir y facilitar su estudio– fueron ordenados con criterios crono-

lógicos, programáticos y geográficos. No obstante, las agrupaciones de clases no son cerradas, no constituyen compartimientos estancos, detectándose complejas redes que los conectan y rasgos de familia que trascienden la mera clasificación operativa.

Asimismo, se profundizó en el conocimiento de cada objeto de estudio mediante su relevamiento (o levantamiento) a través del dibujo de arquitectura codificado, construyendo una interpretación posible, desentrañando datos, reglas compositivas y procedimientos generadores del diseño. El hecho de develar la información, de hacer visible lo no visible, permitió la detección de tipos básicos con pautas compositivas comunes, atributos que van más allá de las particularidades locales y que son compartidos por otros ejemplos de cafés y bares situados en contextos externos pero con características socioculturales similares.

En otro nivel, se considera que el método empleado profundiza en el saber disciplinar, sustentándose en un cuerpo de ideas-guía que trascienden el estudio de ejemplos montevidianos, lo que admitiría su generalización y aplicación a otros casos en los que se pretenda revalorizar arquitecturas no legitimadas y en vías de extinción.

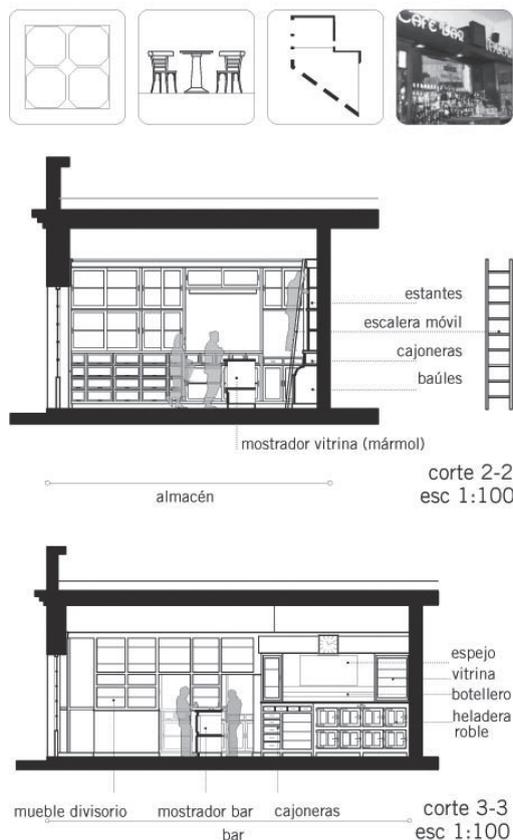
## CONCLUSIONES

### El rol de los cafés y bares en la ciudad

Los cafés y bares estudiados han actuado a modo de atractores de la actividad urbana, como espacios ancla que animaron el establecimiento y el beneficio de otros comercios y servicios aledaños situados en los caminos de paso a los mismos. Ubicados estratégicamente en las esquinas –en cruces de avenidas y de calles– funcionaron como motores, dada su condición productiva, dentro de las reglas de juego del urbanismo no planificado por especialistas. Buscaron las esquinas como sitios privilegiados (por tener frente a dos calles y más metros de desarrollo de fachada) de mayor visibilidad y proyección. Desde esa estratégica posición se constituyeron en hitos en la calle que destacaron de la malla regular de la manzana. Fueron condensadores sociales no diseñados por arquitectos, producto del trabajo colectivo de manos anónimas, en su momento convertidos en los establecimientos de mayor peso a escala barrial –y de influencia metropolitana en muchos casos–, más duraderos –de más larga vida– que muchas obras de autor. Es éste el caso de los emblemáticos cafés de Loos y Oud que, si bien tuvieron una fuerte repercusión como manifiestos, su vida real y auténtica fue muy corta<sup>3</sup>. Se constituyeron en puertas de la ciudad, en la frontera de lo público, mediadoras entre el interior y el exterior, que dieron escala a un espacio de encuentro y consumo. Brindaron el cobijo que a veces no ofrecían los ámbitos públicos por excelencia –calles y plazas– por falta de espacio o por condiciones climáticas adversas. Pero este interior-público buscó siempre recrear la cálida atmósfera del salón de una casa –de escala ampliada– de modo de retener al cliente el mayor tiempo posible, consumiendo.

### La composición arquitectónica, el diseño de interiores, el equipamiento

El tipo estuvo implícito en la producción; cada nuevo café y bar imitó a otro café y bar conocido, sus reglas compositivas fueron transmitidas por la tradición en función del sitio y de los modelos culturales del grupo al que se asoció. Todos tuvieron (y siguen teniendo) los mismos elementos arquetípicos –el más destacado: la

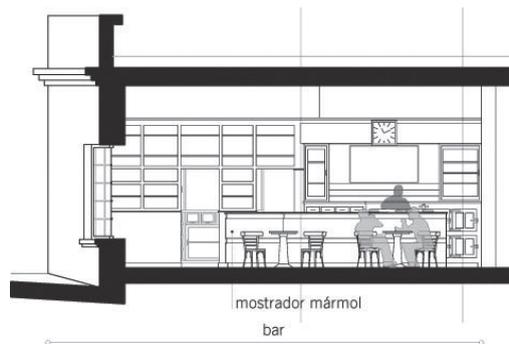
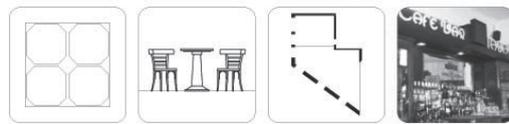


Almacén y bar Tabaré 4

barra– por razones funcionales, pero también –y principalmente– para que el cliente reconociera la imagen del lugar. Hay una tradición en el tipo que no se quiere mover, el desafío consiste en mantener la imagen y mejorar el confort al mismo tiempo.

El diseño integral y la unidad ambiental fueron búsquedas permanentes, tal vez con el fin de obtener el máximo aprovechamiento del espacio, hecho que se constata en la concepción y resolución del interior en todas sus escalas: el local único o compartimentado, las secuencias espaciales, los espacios de transición, la existencia de elementos estructuradores, las jerarquías, el manejo de la iluminación natural y artificial, los materiales, colores y texturas, los detalles de diseño. No cabe duda de que la composición –sin descuidar la estética– ha estado

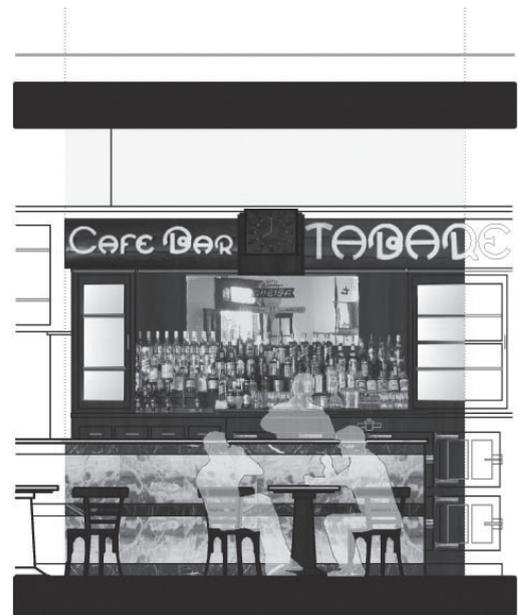
3. El Café Museum de Adolf Loos fue abierto en Viena en 1899, transformado en 1930 y restaurado de acuerdo con su diseño original en 2003. El Café De Unie de J.J.P. Oud fue abierto en Rotterdam en 1925, destruido en 1940 y reconstruido en 1986.



corte 4-4  
esc 1:100

#### Almacén y bar Tabaré 5

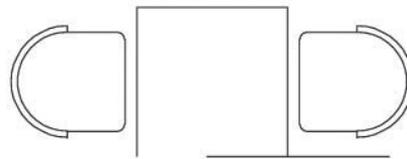
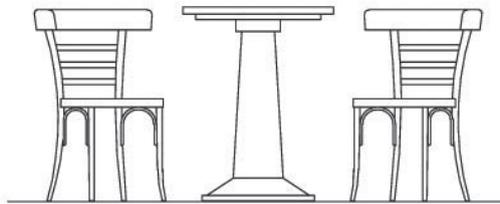
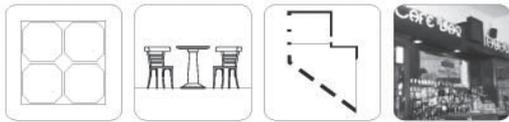
principalmente pautada por el logro de la máxima eficiencia. Esta tendencia, que fue en incremento con el paso del tiempo, revela el perfeccionamiento en el diseño del espacio interior y su equipamiento, ya que fueron resueltos con el propósito de desempeñar a satisfacción la organización racional del trabajo que les compete (como máquinas cuyas partes cumplen una función precisa y específica dentro de una compleja cadena de procesos). ¿Qué significa esto? Que el diseño de los productos arquitectónicos denota una marcada búsqueda de orden y coherencia en la estructuración del espacio, la ubicación secuencial de los diversos elementos de equipamiento, las dimensiones y distancias relativas entre objetos, lo cual conduce a la optimización de los dispositivos proyectuales y concluye en la estandarización de gran parte de los componentes. Asimismo, subyacen naturalmente principios de base ergonómica que apuntan a la economía de recursos humanos: limitación de movimientos, reducción de esfuerzos, eliminación de desplazamientos innecesarios (una sola persona ubicada detrás del mostrador puede realizar todas las tareas en el menor tiempo posible).



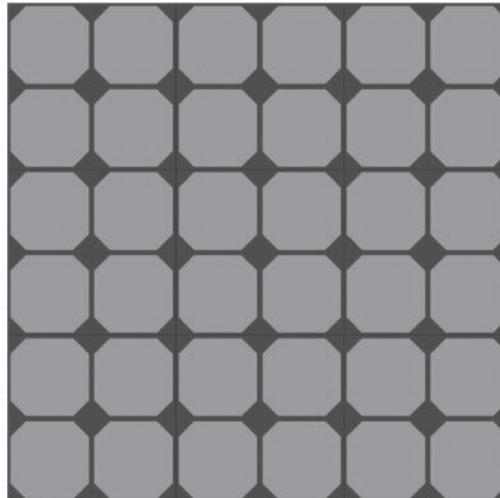
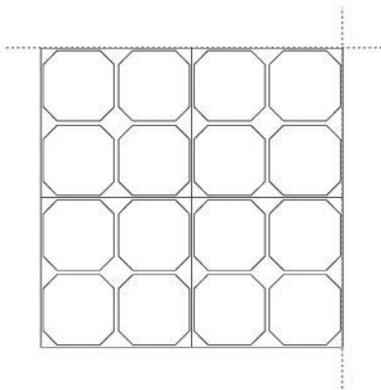
detalle corte 4-4  
esc 1:50

Como resultado de esa búsqueda, aparece una serie de elementos arquetípicos que hacen a la esencia e imagen del café y bar. Empecemos por la ya mencionada barra o mostrador, de material duro (madera o mármol) para soportar golpes y evitar la impregnación de suciedad. Y, a su vez, la palabra «mostrador» significa «que muestra», que expone algo a la vista, como la vitrina, que señala algo para que se vea. Este concepto se extiende al espejo como elemento que define una tipología de edificios. El espejo que devuelve la imagen, que cumple con la doble función de generar la ilusión de que el espacio es más amplio y de habilitar el «ver y ser visto», mirarse a uno mismo y ver a los otros. El espejo también representa el arquetipo del café, del mismo modo que los grandes ventanales y cristaleras que se abren a la calle, así como las pequeñas mesas interiores y exteriores, en especial estas últimas, que se presentan en el espacio público de vereda como el máximo exponente de la exhibición.

Pero en algunos casos la intención de mostrarse pasa a un segundo plano y se privilegia la protección de la intimidad por la también arquetípica boiserie (cálida, de madera), las domésticas sillas de Viena y un bajo nivel de iluminación, que propician la introversión.



sillas y mesa  
esc 1:25



baldosas pavimento / sectores de despacho  
esc 1:10

**Almacén y bar Tabaré 6**

Fuente: dibujos y fotos de la autora.

### La reinterpretación de los referentes

Se ha planteado que la resolución del programa arquitectónico en cuanto al logro de la sencilla eficiencia fue un objetivo primario si bien, obviamente y más allá de lo meramente utilitario, subyacen –en todos los casos– referentes estéticos implícitos. Sus anónimos autores tomaron el estilo arquitectónico de una manera no rigurosa, mirando de reojo lo que estaba pasando en los países productores de cultura (Europa y Estados Unidos, alternadamente) y especialmente en París, Madrid y Buenos Aires, haciéndole un caso relativo.

Pero la resultante formal y lingüística de estas obras no se corresponde con una copia y réplica de catálogos externos sino con un proceso alternativo de re-interpretación desde una condición local periférica sin fuertes ataduras históricas. Se observan en un mismo caso elementos provenientes de distintas vertientes, aunque sin afiliarse integralmente a ninguna. Se fusionan elementos tradicionales –reformulados y combinados con libertad– correspondientes al eclecticismo historicista, con posterioridad con perfiles más sesgados hacia el *Art Nouveau* y el *Art Déco*, pero siempre en un contexto ambiental en el que prevalece la funcionalidad y la racionalidad en el uso del espacio, lejos de desbordes o manifestaciones estridentes.

También se superponen, en ciertos casos, el culto a determinado objeto de equipamiento por las connotaciones y visiones que implica y el gusto por la ornamentación en su rol simbólico: elementos que se adoptan y transforman parcialmente en la búsqueda de identificación con cierto grupo social o cultural al que se pretende emular.

### El devenir de la historia

Las décadas de 1970-1980 fueron nefastas; en aras de la «modernización» los elementos de equipamiento originales fueron sustituidos por otros «más modernos», como placas melamínicas –cármicas con diseños que imitaban las vetas de la madera y el mármol– que se usaron indiscriminadamente para revestir paredes, mostradores, mesas y sillas. Igualmente, las anteriores luminarias puntuales y cálidas fueron sustituidas por tubos fluorescentes, de bajo consumo de energía, pero cuya luz fría cambió totalmente la preexistente imagen acogedora e íntima. Las discretas y sobrias fachadas fueron también invadidas por estridentes carteles luminosos y marquesinas.

Como consecuencia, el resguardo de la privacidad se perdió, el espacio interior dejó de ser la trasposición del salón doméstico.

A partir de los años '90 se empezó a despertar cierta conciencia sobre el valor de las calidades espaciales y materiales de los antiguos cafés y bares. En algunas situaciones, se trató de volver al estado original en la medida en que las intervenciones realizadas fueran reversibles. En otros se produjo la hibridación, se mantuvieron algunos elementos originales y se incorporaron simultáneamente otros de carácter contemporáneo. Muchos de ellos ya han desaparecido sin siquiera dejar rastros de su equipamiento y sólo han quedado en la memoria. Uno de los factores que influyó, a partir de la década del '60 –fruto de la crisis económica– fue el cierre y/o traslado de varias fábricas, talleres e industrias, cuyos trabajadores eran mayoritariamente los parroquianos que sustentaban el café del barrio. Por razones análogas cerraron también varios almacenes de barrio, simultáneamente impactados por el auge de las grandes superficies (supermercados e hipercentros).

En lo concerniente a los cafés y bares del centro y Ciudad Vieja, perdieron su rol hegemónico y fueron sustituidos por pizzerías y cervecerías y por la aparición de nuevos programas arquitectónicos a principios de los años '90: los *fast food* (tipo MacDonald's) y los *malls* o *shopping centres*. Estos últimos se han convertido en nuevas ciudades, con sus parcelas, calles e hitos donde concentran todos los servicios y deslumbran al visitante-consumidor con su exuberante parafernalia. Surgieron como consecuencia de la transformación sufrida por la mayoría de las grandes ciudades del mundo, a la que Montevideo no fue ajena. La irrupción de estos nuevos establecimientos puso en situación extremadamente crítica a los pequeños comerciantes del ramo: cafés, bares y almacenes de alimentación.

En la actualidad, el rol de atractor público y social inherente a los cafés y bares se ha perdido, la ciudad actual se ha dejado de articular por los mismos. No obstante, aún sobreviven varios ejemplos que mantienen su perfil original pero que, para lograrlo, han tenido que adecuar su uso y oferta a las exigencias de un nuevo contexto.

Finalmente, con este trabajo de investigación se pretende hacer un aporte más en pro del conocimiento, la valoración y la protección de estas vulnerables obras que forman parte de nuestro patrimonio arquitectónico-urbano y de nuestra memoria económica y social.

#### EPÍLOGO / PASEO POR MONTEVIDEO - AÑO 2010

Desde hace ya varios años, los montevideanos adultos nos hemos ido acostumbrando y/o resignando a un paisaje urbano diferente. Un paisaje paulatino sustitución de tipos arquitectónicos, por la paulatina desaparición de unos y la avasallante aparición de otros. Obviamente, el impacto de lo nuevo atrae en un primer momento todas las miradas, deslumbran los megaedificios que nuclea las actividades comerciales, de servicio y de ocio. Muchos pensadores locales vaticinaron una corta vida para tales emprendimientos, tan ajenos y lejanos de la idiosincrasia de los montevideanos. Pero no fue así –inexorablemente nuestra ciudad siguió los pasos de todas las capitales mundiales– y las megaestructuras (*shopping centres*, *malls*, hipermercados) se arraigaron, crecieron y multiplicaron, «succionando» a todo competidor ubicado dentro de su área de influencia. Tal vez la causa fue la pequeñez de Montevideo –la baja densidad de población y, por ende, de consumidores– que no soportó la desestabilización provocada en el sistema. El Montevideo de hoy, desde el punto de vista de los hábitos de consumo –el que conocen los niños y adolescentes, los turistas y visitantes– gira en torno a los nuevos programas arquitectónicos aludidos y, con relación al tema de estudio, a sus «plazas de comidas».

Los otrora hegemónicos «Ciudad Vieja» y «Centro» debilitaron de forma alarmante su rol comercial y productivo, así como el residencial –con un desplazamiento de tales actividades hacia la costa este–. Dicha tendencia también afectó a los demás barrios montevideanos, con el consiguiente vaciamiento y repercusión en el valor del suelo. Los *shopping centres*, los *malls*, se ubicaron en predios vacantes o se alojaron en grandes edificios en desuso –también buscando el sector este de la ciudad– pero dándole la espalda a ésta, separándose por extendidas playas de estacionamiento de vehículos y encerrándose en sí mismos. Levantaron sólidas fronteras –ranqueables únicamente por unos pocos puntos de acceso, con iluminación natural exclusivamente cenital–

para construir una premeditada interioridad que induce únicamente al consumo, a una actividad económica que se agota dentro de sus propios límites, sin la histórica interacción generadora de actividad urbana.

Si bien el fenómeno de transformación de la ciudad es extremadamente complejo y multicausal –y el intento de explicación trasciende el presente trabajo– nos interesa sí una aproximación a la temática, un enfoque a través de dos miradas agudas. Kenneth Frampton ya expresaba en 1990<sup>4</sup> la necesidad de desarrollar una cultura arquitectónica crítica, ligada a la formación de la identidad, en oposición consciente a formas de dominación universal. De modo aún más radical, en su artículo-manifiesto «Junkspace» («Espacio basura»), Rem Koolhaas afirma: «Si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el ‘espacio basura’ es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta». Previo a «Junkspace», el modelo clásico de ciudad se caracterizó por una equilibrada relación entre las áreas centrales históricas –jerárquicas y aglutinadoras de prominentes actividades urbanas– y el complemento de los polos barriales –sustentos de la vida cotidiana–, cada uno con un perfil propio. Contrariamente, «Junkspace» –secuela de la modernización– impuso cambios conceptuales en la arquitectura con la aplicación de un modelo único, repetible, globalizador, que determinó que todas las ciudades se parecieran entre sí. Las mismas cadenas comerciales, las mismas marcas, las misma proliferación de formas y megaestructuras que arrasan con las identidades de las arquitecturas locales. «Junkspace» crea la atmósfera ideal para el consumo, «es el resultado de la conjunción de escaleras mecánicas y aire acondicionado, concebido en una incubadora hecha de *plasterboard*». Es un espacio interior continuo, suave, todo incluido, retorcido, concurrido, tan extenso que no se perciben sus límites. Reemplaza la jerarquía por la acumulación, la composición por la adición, «*more and more, more is more*». «Tradicionalmente, la tipología implica delimitación, la definición de un modelo singular que excluye otras interpretaciones. ‘Junkspace’ representa una tipología inversa de identidad acumulativa, aproximativa, que tiene que ver menos con la clase que con la cantidad. Pero la ausencia de forma sigue siendo forma, lo informe es también una tipología» (Koolhaas, 2002:175-190). ■

4. «El fenómeno de la universalización, aunque es un avance de la humanidad, al mismo tiempo constituye una especie de sutil destrucción, no sólo de las culturas tradicionales. (...) Esta amenaza se expresa, entre otros efectos perturbadores, por la evidencia ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es la absurda contrapartida de lo que yo llamaba cultura elemental.», p. 9.



---

## BIBLIOGRAFÍA

### BÁSICA

**CANIGGIA, Gianfranco; MAFFEI, Gian Luigi:** *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*. Madrid: Celeste Ediciones, 1995.

**FRAMPTON, Kenneth:** *Lugar, forma e identidad: hacia una teoría del regionalismo crítico*. México: Gustavo Gili, 1990. Traducción de Antonio Toca Fernández en Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro).

**KOOLHAAS, Rem.:** «Junkspace». *October* 100, 2002.

**LEMAIRE, GÉRARD-GEORGES:** *Teorías de los Cafés*. París: Éditions de l'IMEC / Éditions Eric Koehler, 1998.

**MARTÍ ARÍS, Carlos:** *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.

**MONEO, Rafael:** *Sobre la noción de tipo (originariamente: On Typology. Oppositions N° 13)*. Nueva York, 1978.

**RODRÍGUEZ VILLAMIL, Silvia:** *Escenas de la vida cotidiana / La antesala del siglo XX / 1890-1910*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

**ZUM FELDE, Alberto:** *Proceso histórico del Uruguay y esquema de su sociología*. Montevideo, 1963.

### COMPLEMENTARIA

**ARANA, M.; MAZZINI, A.; PONTE, C.; SCHELOTTO, S.:** *Arquitectura y Diseño Art Déco en el Uruguay*. Montevideo: Facultad de Arquitectura - Dos Puntos, 1999.

**ARIAS, José F.:** *Universidades del Trabajo*. Montevideo: Independencia, 1947.

**BARRETO GUGELMEIER, Mario:** *El Centenario de los Almaceneros y Baristas*. Montevideo: CAMBADU - ANB / Imprenta Tradinco, 1992.

**BARRIOS PINTOS, Aníbal:** *80 Aniversario 1892-1972. Centro de Almaceneros Minoristas, Baristas y Afines del Uruguay*. Montevideo: CAMBADU, 1972.

**DELGADO APARAÍN, Mario:** *Boliches montevidianos - Bares y Cafés en la memoria de la ciudad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.

**MICHELENA, Alejandro:** *Los cafés montevidianos*. Montevideo: Arca. 2ª. edición, 1994.