

MELANCOLÍA Y METAFÍSICA

Arquitectura uruguaya en tiempos de incertidumbre global

WILLIAM REY ASHFIELD

Este texto se centra en la representación arquitectónica más que en la arquitectura construida, propiamente. Su objetivo es identificar algunos patrones o tendencias que se transparentan en el plano representacional, explicitando procesos introspectivos propios de personas y colectivos sociales mayores que se manifiestan de una manera algo codificada, conformando un moderno *pathos-formel*¹ de la ciudad y sus construcciones.

En Uruguay, la representación del estado melancólico puede verificarse desde el siglo XIX, bajo la impronta de un romanticismo literario y pictórico.² Sin embargo, y en forma bien acotada, me referiré a una idea diferente de la melancolía, que se manifiesta en la representación de arquitecturas y ambientes urbanos en atmósferas singulares durante un período histórico algo acotado: la década de 1940.

La melancolía —entendida aquí como presencia o apariencia de signo sociocultural más que psicológico-personal³— y la metafísica manifestada en búsquedas de trascendencia y profundidad existencial alcanzarán durante esa época fuertes proyecciones tanto en la enseñanza académica como en el diseño y la representación de la arquitectura. Cuando esta presencia combinada —melancólica y metafísica a la vez— se refleje en distintos soportes de imagen y en algunas arquitecturas construidas, muchos críticos e historiadores creerán enfrentar una suerte de *reversa* o de *regreso al orden*, es decir, una actitud reaccionaria respecto a los cambios introducidos por el movimiento moderno durante décadas anteriores. Sin embargo, importa señalar que estos dos asuntos —melancolía y metafísica— son inherentes a la mentalidad

1. El término tan usado por Aby Warburg podría traducirse como 'fórmula emotivo-gestual', aunque su autor lo definió más exactamente como «movimiento externo intensificado». En esta fórmula ingresan aquellas emociones, sentimientos y estados como el dolor, el miedo o la propia melancolía, que operan sobre el cuerpo humano. Varias son las manifestaciones que podrían verificar este *pathosformel* melancólico, plasmado en un alto número de obras artísticas europeas a lo largo de varios siglos, como la figura que apoya la cabeza en una de sus manos, la mirada desconsolada y perdida, etc. Son todas ellas imágenes recurrentes en la representación de lo melancólico, que se transfieren en el tiempo, aparecen y reaparecen en la historia del arte. Pero hay también una representación de la arquitectura, de la ciudad y del paisaje bajo el signo de la melancolía que empieza a demandar —primero con Goya y más tarde con De Chirico— lo que llamaremos un *pathosformel de dimensión escénico-ambiental*.

2. Como antecedente, es posible identificar ambientaciones melancólicas en múltiples obras artísticas del siglo XIX uruguayo.>>

>> Tanto en la pintura como en el dibujo —sin descartar el ejercicio del grabado y la escultura—, diferentes retratos de personas y alegorías de «la raza» o la nación fueron concebidos bajo ese común denominador melancólico. Ejemplo de esto es la obra de Juan Manuel Blanes conocida como *El ángel de los charrúas*, concebida en el siglo XIX, donde se descubre una doble alusión a la melancolía: en su presencia explícita —como término escrito o literal— dentro del correlato poético previo de Juan Zorrilla de San Martín y, también, en el convencional gesto melancólico del personaje, contextualizado en un espacio nocturno. Pero si una parte importante de esas imágenes conecta con ciertas tendencias propias del romanticismo decimonónico —sobre todo imágenes asociadas a la figura humana y al paisaje—, una más tardía extensión al campo de las representaciones arquitectónicas y urbanas será verificable en el marco de una pintura moderna, ya en el siglo XX.

3. No obstante, es necesario recordar que aquella década fue, en nuestro país, un tiempo muy especial en materia de tensiones, marcado por un número importante de suicidios. A esto no fue ajeno el fenómeno de la guerra, que se sentía cada vez más cercana a partir de la batalla del Río de la Plata y la presencia del acorazado *Graf Spee*. En este sentido, afirmaba Real de Azúa que en el país se vivía «la convicción de que la guerra, tangible, física, podía llegar hasta aquí». Carlos Real de Azúa, «Política internacional e ideologías en el Uruguay», *Marcha*, n.º 966 (1959).

moderna y se manifiestan de manera recurrente en la producción de distintos actores culturales —poetas, músicos, artistas plásticos y arquitectos— desde el siglo XVIII en adelante, sin por ello anular su capacidad de crear, transformar y hasta revolucionar el ámbito cultural al que pertenecen. No obstante, es importante advertir acerca de una confusión frecuente —o de falsa analogía— entre conceptos como melancolía y nostalgia, así como también entre metafísica y adscripción a principios definitivamente inmutables. Se trata de términos —*melancolía* y *metafísica*— que en la modernidad tendrán alcances diferentes, con significados particulares en relación con las ideas de tiempo y progreso.

Para una mejor comprensión de las relaciones entre lo melancólico, lo metafísico y lo icónico, aludiré primero a ciertas investigaciones —necesarias e indispensables— que refieren al enlace histórico entre el humor saturnino y la capacidad creativa. De manera consecuente, intentaré establecer y analizar su presencia durante un período singular de la historia uruguaya, marcado por un contexto de transformaciones internacionales —guerra y cierta crisis moral asociada— que afectó la reflexión cultural y el *ethos* colectivo. Para esto abordaré distintas modalidades de la representación arquitectónica, provenientes de la escena artística y del ámbito propiamente disciplinar.

El patrón melancólico

Hay un patrón melancólico que se manifiesta recurrentemente en el arte. Este patrón es reconocible desde el Renacimiento por el referencial grabado de Alberto Durer⁴ sobre el cual Erwin Panofsky y Fritz Saxl desarrollaron su conocido estudio *Saturno y la melancolía*.⁵ No obstante, es posible rastrear representaciones del estado melancólico desde tiempos más antiguos.

La melancolía sufrió una mala apreciación y valoración en tiempos medievales,⁶ razón por la que su representación decreció en dicha era, aunque sin desaparecer totalmente. Un valor más positivo adquirió durante el *Quattrocento* italiano, entendida como un potente vínculo entre ideación creativa y reflexión metafísica,⁷ que fue asociada incluso al moderno concepto de genio.⁸ No obstante, y para poder hablar desde una temporalidad más cerca-

na, debe recordarse que el protagonismo de la melancolía es cada vez más incontenible en ciertas manifestaciones modernas como la pintura de Goya, el cuento o la poesía de Poe —*El cuervo* es un verdadero canto al estado melancólico— y el irritable *spleen* baudelaireano, por citar solo algunos ejemplos. La idea del artista como extraño creador individual —incluso la idea del artista maldito, como Lautréamont—, despegado de la gran muchedumbre o masa social, recorre los escenarios culturales de la segunda mitad del siglo XIX, para instalarse como un problema psicopatológico, muy propio de artistas y literatos. Si bien a comienzos del siglo XX lo melancólico se transformará con la doctrina freudiana y adquirirá la condición de una enfermedad, nuevos estudios han revalorado la relación del humor saturnino con un sentido positivo de creación, como lo establece Joke J. Hermsen en su texto *La melancolía en tiempos de incertidumbre*.⁹

Este análisis permitirá ubicar a la melancolía —en términos sociales y culturales— como un paso más allá del simple estado de alteración psíquica individual.¹⁰ Desde Hegel en adelante, pasando por Kierkegaard, Heidegger y Sartre,¹¹ el *corpus* fundamental de la filosofía moderna no ha abandonado en forma definitiva la idea de la melancolía como un contundente factor creativo, entendiéndola incluso como elemento potencial para la individuación y distinción de artistas —léase también arquitectos— y obras.

Diferentes campos expresivos permiten transmitir esta matriz —las artes visuales y la iconografía ornamental— destacando la capacidad adquirida por la melancolía como factor de caracterización, especialmente en ámbitos como el paisaje, determinados espacios urbanos y lugares del contexto arquitectural. Asimismo, y dentro de este campo de realidades imaginadas, es necesario valorar la concomitante mirada metafísica que la acompaña, dado que la búsqueda de trascendencia mitiga ciertos vacíos morales en tiempos de conflictos y destrucción.

La vanguardia artística de los primeros años del siglo XX no eludirá este potencial melancólico, al desarrollar una producción marcada por elementos visuales distintivos, donde los grandes conflictos —sociales, políticos y militares— reforzarán aún más su presencia inocultable. Recorriendo diferentes caminos plásticos, autores como Munch, Klee, Grosz o De Chirico establecen un

4. Me refiero al grabado conocido como *Melancolía I*, concebido entre 1513 y 1514, que forma parte de la serie de ese autor identificada como Estampas Maestras. Aquel grabado no solo permitió reconocer y asumir un *pathosformel* del estado melancólico, sino que puso de manifiesto una nueva valoración del humor saturnino, inaugurando un cambio de relaciones entre arte y melancolía, de gran incidencia cultural hasta bien entrado el siglo XX. Pero, tal como lo exponen Fritz Saxl y Erwin Panofsky, la relación entre melancolía y creatividad —creatividad artística, literaria y sobre todo en el plano geométrico-arquitectónico— exige recorrer una huella histórica aún más larga, que nos conduce a un texto aristotélico denominado *Problema XXX*. Allí, Aristóteles se plantea una crucial interrogante: ¿por qué las personas creativas y excepcionales responden a una psicología melancólica? La pregunta también podría plantearse de manera más genérica y despersonalizada: ¿por qué existe una relación fuerte entre excepcionalidad y melancolía? Independientemente de su origen y de las terapéuticas referidas, el autor del *Problema XXX* concluye: «[...] todos los melancólicos son seres excepcionales, y no por enfermedad sino por naturaleza». Véase Aristóteles, *Problema XXX* (Barcelona: Acantilado, 2004).

5. A los iniciales trabajos de investigación de ambos autores se le sumó, más tarde, el investigador Raymond Klibansky. Véase Erwin Panofsky, Fritz Saxl y Raimond Klibansky, *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza Forma, 2004).

6. Algunas comprensiones antiguas de la melancolía, y también la establecida a lo largo de toda la Edad Media, cargarían a esta de una fuerte dimensión negativa, tal como lo expresan Panofsky y Saxl: «[...] el tipo melancólico se fue depreciando cada vez más, y en el futuro significaría, sin sombra de ambigüedad, una disposición mala, en la que se combinaban rasgos desagradables de la mente y el carácter con una disposición física pobre y nada atractiva [...]». Panofsky, Saxl y Klíbanky, *Saturno y la melancolía*, 87.

7. Me refiero, en particular, a la positiva interpretación de Marsiglio Ficino, quien trata el tema de la melancolía en su texto *De vita libri tres* (Venecia: Apud Gulie, Rovil, 1566).

8. Concepto que será frecuente, más tarde, en autores renacentistas como Pietro Aretino o Giorgio Vasari, quienes inevitablemente vincularán la relación saturnina o melancólica con la personalidad de muchos «genios artísticos».

9. Joke J. Hermsen, *La melancolía en tiempos de incertidumbre* (Madrid: Siruela, 2019).

10. No se descarta su uso para significar una enfermedad mental cuyas características parecen centrarse en las relaciones entre ansiedad, fatiga y depresión profunda. Sin embargo, es reconocible la melancolía como actitud cultural, como gusto y, en algunos casos, hasta como pose social.



FIGURA 1. GIORGIO DE CHIRICO. *MISTERIO Y MELANCOLÍA EN LA CALLE*. 1914

fuerte diálogo entre angustia y producción artística al finalizar la primera guerra mundial. Pero en el ámbito específico de la arquitectura, sin embargo, la presencia de lo melancólico reconoce una serie más limitada de atmósferas y apariencias.

La escena extraña

Los estudios de Jean Clair sobre la melancolía en el arte del siglo XX¹² permitieron ver ciertos patrones en la representación de lo urbano —en particular, en el arte italiano de entreguerras—, al analizar la obra de Giorgio De Chirico, Mario Sironi y Carlo Carrá, entre otros. Clair recuerda que, en un verdadero paralelo temporal, De Chirico escribió un artículo titulado *Sull'Arte metafisica* coincidente con un pequeño ensayo de Sigmund Freud denominado *La inquietante extrañeza*¹³ (el original en alemán es *Das Unheimliche*), donde ambos refieren a un sentimiento de origen estético vinculado a una alteración del estado psíquico. Los dos artículos se centran en la extrañeza que es posible descubrir

cuando se asiste a un espacio conocido pero dominado por cierta amnesia temporal —una controlada *damnatio memoriae*—, o ciertas descontextualizaciones que llevan a percibir el lado melancólico y espectral de los objetos representados aun cuando estos nos resulten bastante familiares.¹⁴

De Chirico trabajará sistemáticamente esta idea en su obra plástica, siempre buscando una nueva metafísica dentro de un mundo marcado por el desmembramiento, donde ninguna *mathesis* podría explicar o reordenar entonces la realidad. El arte se presenta como el re-ordenador del cosmos, y así permite una metafísica singular cuya materia prima son los objetos plásticos que se re-contextualizan —¿descontextualizan?— en medio de nuevos espacios construidos. Esta metafísica, de base pictórica, establecerá su énfasis en la representación y caracterización del ámbito arquitectónico y urbano: oscuridad dominante, sombras dramáticas, anamorfosis, atmósferas silenciosas, sentimiento de extrañeza.

Estos asuntos son fácilmente asociables a una dimensión melancólica y quizá, por estricta metonimia, al dios Saturno, quintaesencia de ese estado en el que priman aspectos como la oscuridad y el dominio del negro —en fuerte alusión a la bilis negra—, la estación otoñal, el ámbito crepuscular, el equilibrio inestable, la soledad. Su vínculo con la idea del tiempo¹⁵ resulta clave para descubrir —especialmente en De Chirico— una vocación por capturar espacios donde lo temporal parece detenido. Lo mismo sucede en la obra plástica del otro maestro italiano, Mario Sironi, cuyas perspectivas urbanas ofrecen todos los elementos propios de la vida moderna —la arquitectura racionalista, la industria, el ferrocarril, el tranvía urbano, la fábrica, etcétera—, aunque conviviendo siempre con una pregnante dosis de ausencia de movimiento y profundos silencios.

Apariencia melancólica y construcción metafísica

Muchas veces me ha llamado la atención la representación de ciertas atmósferas logradas en imágenes arquitectónicas —perspectivas, croquis e incluso algunos cortes espaciales— de variados ejercicios académicos concebidos en la Facultad de Arquitectura de Montevideo durante los años cuarenta, en el contexto

11. Solo a manera de dato, es bueno recordar que su novela *La náusea* se llamó inicialmente *Melancolía*, nombre que prefirió su autor, pero que, por pedido de la editorial, fue cambiado.

12. Jean Clair, *Malinconia* (Madrid: La Balsa de Medusa, 1999).

13. Sigmund Freud, «Das Unheimliche», en *Obras recopiladas*, vol. 12 (Londres: Imago, 1947), 229–268.

14. Dice Freud en el mencionado artículo: «[...] una sofocante tarde de verano recorría las calles vacías y desconocidas de una pequeña ciudad italiana [...] fui presa de un sentimiento que he de calificar como extrañamente inquietante. [...] ese tipo de espanto que se siente frente a las cosas conocidas desde hace tiempo, las más familiares, cuando vemos en ellas el lado espectral que tiene toda cosa». Véase Clair, *Malinconia*, 54.

15. Saturno será, de acuerdo a las investigaciones de Panofsky, un híbrido entre la palabra que identifica la idea de tiempo en griego —*Chronos*— y el término con que se identificará también a ese dios en la antigua Roma —*Kronos*—, quien, como patrón de la tierra y la agricultura, llevará una guadaña como atributo. De tal confusión es, precisamente, la combinación de componentes como la guadaña y el reloj que acompañan a Saturno en sus representaciones más frecuentes. Véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza Universidad, 1979), 97.

16. Muy en particular valdría la pena detenerse en la obra de Felisberto Hernández, concebida entre los años 1940 y 1950. La idea melancólica se hace explícita en ciertas apreciaciones de lo urbano, remarcando los silencios de la ciudad bajo la noche. Para las relaciones entre su literatura y la arquitectura véase William Rey Ashfield, *La ciudad «por los tiempos de Felisberto Hernández»* (Buenos Aires: UBA, FADU, Folios, Cuadernos de Posgrado), 1992. Asimismo, es de recordar que *El Pozo* de Juan C. Onetti, donde es posible también establecer elementos comparables, se publicó por primera vez en 1939.

17. Tal misticismo, de fuerte presencia en el pensamiento de muchos arquitectos modernos uruguayos —manifestado incluso en los trabajos realizados por estudiantes de arquitectura—, es todavía materia pendiente de análisis historiográfico, sobre todo en un país marcado por una dura laicidad, impuesta a rajatabla en distintos espacios de la vida social, como la enseñanza, ya desde comienzos del siglo XX. No obstante, es posible identificar en distintos profesionales uruguayos claras tendencias teosóficas, antroposóficas o, incluso, de vínculos con un orfismo contemporáneo que busca entrar en una relación profunda con la naturaleza.

temporal de la segunda guerra mundial. Tales atmósferas, no asignables a todos los proyectos, concuerdan con ciertos extrañamientos que, con diferencia de matices, se hacen también presentes en manifestaciones artísticas como la pintura y la fotografía durante la misma época. Algunos de estos rasgos podrían también identificarse en géneros como el cuento y la poesía, particularmente cuando lo arquitectónico y lo urbano constituyen ejes fundamentales de ambientación.¹⁶ La melancolía —como apariencia— y su vocación metafísica derivada —ciertas búsquedas de lo trascendente— suelen acompañar estas representaciones, aun cuando no siempre exista entre ellas una unidad visual o una base conceptual común.

Un rasgo frecuente de los ejercicios académicos —presente incluso en muchos de los proyectos de final de carrera de la universidad montevideana— ha sido la absoluta descontextualización del territorio real, aun cuando el programa establezca, de partida, ciertas coordenadas de una supuesta cartografía: características topográficas, cercanía al mar o a un río, presencia de una ciudad más o menos próxima, etcétera. Se trata, casi siempre, de un *topos* inventado, no de un contexto existente, donde la imagen construida evoca muchas veces lo extraño. Este extrañamiento opera en favor de ideas alternativas, potenciales principios de un cambio profundo en el alma humana. Por tanto, a la fantasía territorial se agrega la dimensión abstracta de la propuesta programática, que sin duda subraya la idea de una operación definitiva sobre la realidad del hombre: *un palacio para la democracia, un centro para la fraternidad humana*, etcétera.

Se trata, en muchos casos, de ideas en comunión con valores propios de una ética positiva que por momentos admite la filtración de importantes dimensiones místicas.¹⁷ Estas ideas que dan soporte al programa arquitectónico conforman, por cierto, un potencial para la búsqueda metafísica en el plano proyectual y representacional, que permite el desarrollo de nuevos volúmenes y espacios, así como el manejo de escalas monumentales capaces de evocar lo trascendente.

Otro factor destacable estriba en las maneras de representar lo arquitectónico, utilizando horizontes muy bajos o, por el contrario, muy altos; asimismo, puntos de fuga que muchas veces escapan del plano arquitectónico para perderse —a la manera ba-

roca— en el más lejano infinito. Ciertos manejos cromáticos y de luz, agregados a la particular presencia de lo humano —pocas y pequeñas personas que, como en la pintura metafísica de De Chirico, proyectan densas y extensas sombras—, subrayan un sentimiento de soledad y de detenimiento temporal.

A lo anterior es necesario agregar el manejo escalar —fundamentalmente en el tratamiento perspectivo—, fenómeno que potencia el sentido dramático y refuerza, a su vez, aspectos de carácter trascendente. Así, las imágenes logran cargarse de un cierto *ethos*, melancólico y metafísico a la vez. Un buen ejemplo de esto lo constituye el ejercicio académico denominado *El panteón de un Gran Hombre*, resultado del Curso Superior de Composición Decorativa, elaborado en 1945¹⁸ por el alumno Antonio Sifredi en el Taller Sierra Morató. El texto que da soporte y justificación programática a este ejercicio es por demás elocuente:

Toda una etapa de la Historia de la Humanidad culmina con la catástrofe que una fuerza siniestra, poniéndola en una encrucijada sin salida, desencadenó sobre el mundo. Esa etapa de la historia la llena un hombre, visionario genial, fuerza y espíritu dirigidos al bien, que salvó al mundo de un retroceso material inconcebible y al género humano de la conculcación de sus más puros y nobles ideales.¹⁹

El tema de la muerte y la idea de una catástrofe de escala global vinculan al programa con un fenómeno por entonces omnipresente: el fin de la segunda guerra mundial. Esta confrontación bélica había sido intensamente vivida en el contexto uruguayo, y sus marcas en la enseñanza de la arquitectura son reconocibles a través de múltiples programas académicos. Se trata, en este caso, de «una composición monumental» con un «sentido de eternidad» —tal como se plantea en el programa de base—, pero con una fuerte dependencia de un *topos* inventado, cercano al mar «por el que aquella gran nación vio alejarse a sus hijos hacia un destino de predestinación y de gloria, conseguida duramente, mediante el sacrificio...».

La trascendencia metafísica del proyecto se vuelve materia tangible, asociada a una apariencia melancólica que apela a los recursos ya citados: soledad y vacío, a partir de una escasa

18. Publicado en *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9 (diciembre de 1946).

19. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9 (diciembre de 1946).

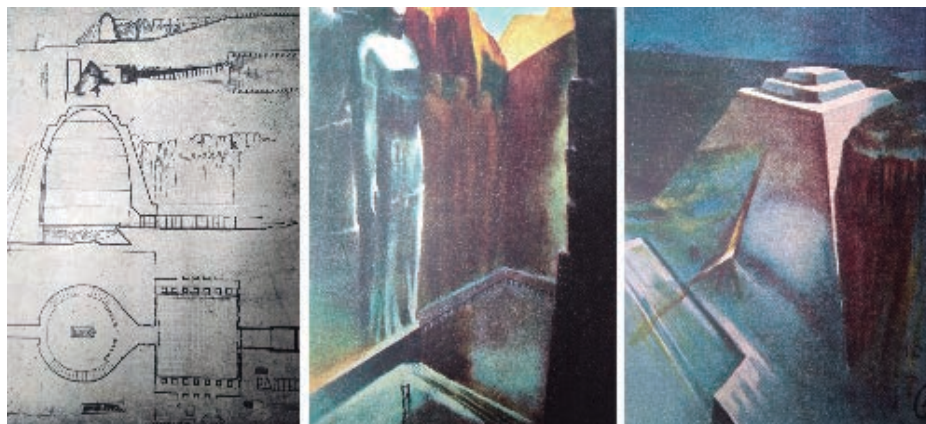


FIGURA 2. EL PANTEÓN DE UN GRAN HOMBRE, 1945.
ALUMNO ANTONIO SIFREDI, TALLER SIERRA MORATÓ

presencia humana; sentimiento de pérdida por la omnipresente muerte; detenimiento temporal con la ausencia de indicadores de movimiento; luz crepuscular como expresión de la hora saturnina; manejo de espesas sombras; imágenes espectrales talladas sobre la roca natural. Una profunda dimensión órfica emerge del conjunto y se hace comprensible a través del corte dibujado, donde se expone el vínculo del edificio con el seno mismo de la naturaleza.

Desde otra línea proyectual pero en una análoga atmósfera de representación, destaca el ejercicio del Curso Superior de Composición concebido y desarrollado un año más tarde por el alumno Jorge Galup en el Taller De los Campos.²⁰ La presencia viva de la guerra, pese a que había finalizado al momento de desarrollar dicho ejercicio, se exponía en aspectos tan oscuros como el número de muertos y el drama del holocausto, fenómeno mejor conocido luego de la capitulación germano-nipona. La propuesta programática se centra en el *Gran hall de una Exposición de la Industria, pensado en el marco* —vale la pena reparar en el título particular— de una *Gran Exposición de postguerra de las Industrias Electrotécnicas de América*. Importa destacar que es uno de los dos ejercicios publicados a color dentro de la revista, al igual que lo sucedido con *El panteón de un Gran Hombre*. El texto que lo acompaña refiere al futuro en términos metafísicos:

20. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 10 (diciembre de 1948).

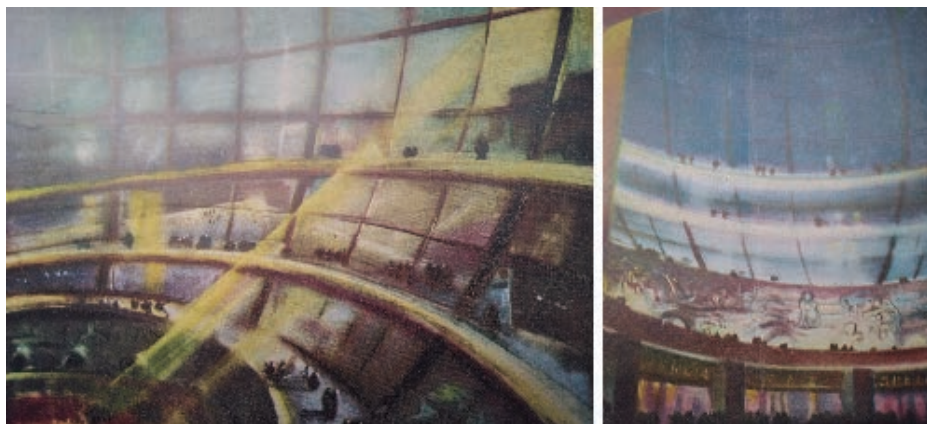


FIGURA 3. GRAN HALL DE UNA EXPOSICIÓN DE LA INDUSTRIA. PENSADO EN EL MARCO DE UNA GRAN EXPOSICIÓN DE POSTGUERRA DE LAS INDUSTRIAS ELECTROTÉCNICAS DE AMÉRICA, 1948. ALUMNO JORGE GALUP, TALLER DE LOS CAMPOS

En él [el gran hall], si bien no ha de exhibirse nada del enorme y extraordinario material que en el resto del edificio de la exposición había de ser ubicado, salvo alguna pieza símbolo, debe prepararse, por su forma, su estructura, su fuerza expresiva, su carácter en fin, para la presencia del milagro del ingenio del hombre, de su fuerza y de sus posibilidades de un futuro de asombro.²¹

En este proyecto se identifica —sobre todo por su dimensión plástica— una presencia melancólica que deja lugar al poder transformador de una fuerza humanista, en concordancia con los discursos del progreso, más propios de las primeras décadas. Aunque el programa es estimulante en este sentido, seguimos encontrando una matriz de representación que no elude el particular manejo de la luz y de las sombras, el horizonte elevado o extremadamente bajo, la gran escala espacial y la atmósfera crepuscular.

Como tercer ejemplo de esta actividad académica es destacable el anteproyecto del concurso para el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura de 1945, cuyo programa fue un *Centro Mundial para la Fraternidad Humana*. En analogía con el anteproyecto del panteón antes referido, la propuesta que obtuvo la premiación final²² traduce el sentimiento propio de un conflicto bélico en su etapa final. Pero, si bien este anteproyecto expresa una

21. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 10 (diciembre de 1948), 71.

22. Se trata del proyecto correspondiente al alumno Juan Casal Rocco.

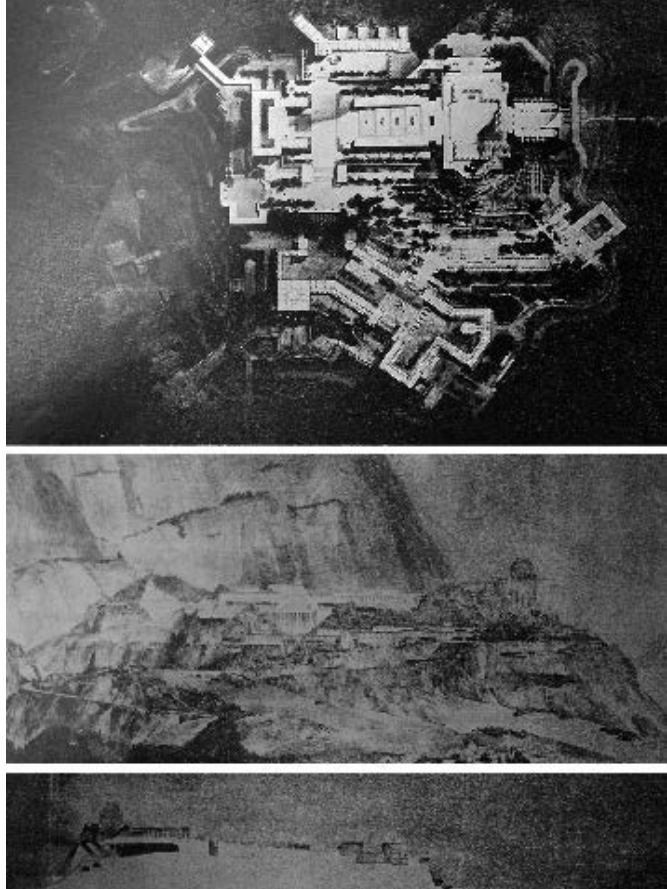


FIGURA 4. CENTRO MUNDIAL PARA LA FRATERNIDAD HUMANA, 1945. J. CASAL ROCCO

confianza mayor en el futuro humano mediante un programa que busca potenciar sus más grandes y positivos valores —todos contrarios a la guerra y a la muerte—, se reconocen sin embargo varios elementos propios del *furor melancholicus* que acompañan, paradójicamente, el optimismo general de la idea:

23. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9 (diciembre de 1946).

Después de tanta lucha cruenta, queda entre las generaciones que están prestas para la etapa de madurez, una tremenda perplejidad, una infinita angustia.²³

Esa angustia o fuerza melancólica se hace materia visual a través de análogos recursos expresivos: la oscura espesura de su planta de proyecto, la dimensión dramática del conjunto urbano al pie de la montaña, la perspectiva aérea que habla de un *topos* aislado y alejado de las grandes aglomeraciones urbanas pero cercano a «aldeas o caseríos» que «conservan totalmente una tradición arquitectónica». Aquí la dimensión telúrica de una arquitectura vernácula —mínimamente representada en las grandes perspectivas del proyecto— parece contraponerse a la dimensión monumental de los nuevos edificios, que presentan una contundente masa edilicia donde destacan pórticos y cúpulas, todos ajustados a una variada topografía de la imaginación.

La presencia de arquitecturas populares en el anteproyecto anterior obliga a señalar una dimensión alternativa de lo melancólico, establecida por la referencia vernácula, manifestación expresa de posibles enlaces entre arquitectura moderna y tradición. Esta relación puede identificarse en distintos textos y notas, así como en apuntes de viaje realizados por arquitectos uruguayos en su recorrido por países europeos y latinoamericanos. Pero se trata de una relación nacida ya en la década del veinte y a la que no fueron ajenos profesionales como Julio Vilamajó, Juan Scasso o Mauricio Cravotto.²⁴

Espacios de modernidad y silencio

Heidegger, muy especialmente, entendió la capacidad del hombre de «poner y traer ante sí» al mundo en la esfera de la representación. Esto le permitió una distancia esencial y una posición de privilegio en la comprensión del plano representacional. Tal distancia, sin embargo, no es siempre amable y puede lograr afectarlo, fenómeno frecuente en distintos momentos de la modernidad. En este sentido, la tarea creativa —sobre todo en materia artística y arquitectónica— plantea una compleja relación de ida y vuelta entre el yo personal y la imagen creada.

En la plástica uruguaya de los años treinta y cuarenta se identifica una marcada expresión melancólica a través de diversos registros —dibujo, pintura, grabado e incluso fotografía— cuando se trata de representar o contextualizar la ciudad, en particular

24. Este último profesional desarrolló algunos apuntes de viaje, en clara referencia a las arquitecturas vernáculas del norte español. Se trata por cierto de observaciones ajenas a nuestro período de estudio (año 1918), pero igualmente interesantes, ya que croquis y dibujos de detalle sobre las arquitecturas del país vasco se ven asociados de manera directa a un texto de fuerte sabor melancólico: el poema de Juan Ramón Jiménez llamado, precisamente, *Melancolía*. El paisaje de una España nórdica impacta en su retina, aunque en sus apuntes no se leen impresiones propias sino una particular selección de versos, que aparecen engarzados de manera arbitraria. La melancolía —por pertenecer a la vida y a lo humano— se presentaría aquí como un hilo capaz de coser lo vernáculo con lo nuevo. La importancia de lo vernáculo en arquitectura —y también de las arquitecturas históricas— acompaña todo el pensamiento escrito y proyectual de este arquitecto a lo largo de su vida. Debo esta apreciación a Martín Fernández, quien investiga la obra de Mauricio Cravotto en su tesis doctoral.

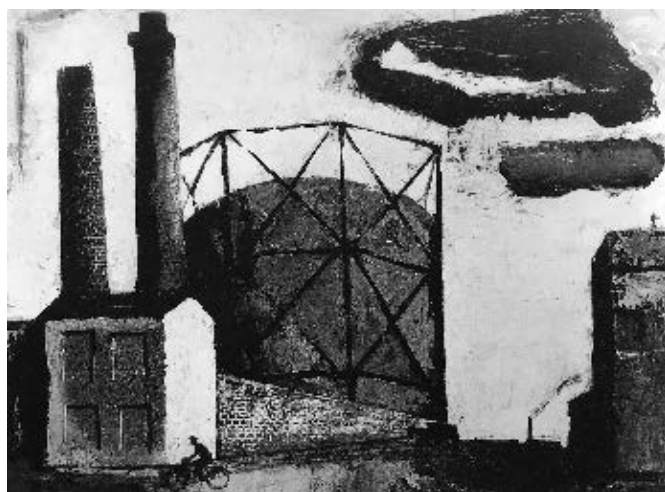


FIGURA 5. MARIO SIRONI, GASÓMETRO, 1943

aquellas partes algo alejadas de su centro más dinámico, con mayor vocación barrial, pero no por eso menos expuestas a la presencia de arquitecturas y componentes modernos de diseño.

En algunos casos, como en la obra de Alfredo De Simone, vemos conjugarse estructuras de clara dimensión tecnológica y moderna —un buen ejemplo es la presencia recurrente del gasómetro del barrio Sur, elocuente estructura metálica que oficia como marca moderna—, pero asociadas a arquitecturas decimonónicas más afirmadas en el tiempo. La luz vespertina involucra al espectador en una melancolía de signo propio, donde emergen costumbres sociales como la siesta, evocada por la temprana hora de la tarde y la ausencia de gente en la calle. Algunas obras de este autor son especialmente intensas en términos de melancolía: *Nocturno*, *Gasómetro*,²⁵ *Atardecer en el suburbio* y *Claraboyas*. Esta dimensión de lo melancólico expone una indiscutida vocación moderna en el manejo expresivo, en el tratamiento general de su pintura como materia plástica y, también, en la forma de representar la ciudad bajo fuertes procesos de modernización tecnológica. En este marco, la melancolía conforma un verdadero enlace entre tiempos diferentes de la ciudad, tal como ocurría en la fotografía parisina de Eugène Atget o en las más cercanas telas de la pintura metafísica de Mario Sironi. No

25. Llama la atención que esta obra de De Simone, concebida en 1940, tiene el mismo título que la obra de Mario Sironi, *Gasómetro*, concebida algunos años más tarde (1943), y un enfoque muy análogo del paisaje urbano. Sironi continuaría repitiendo la representación de ese ícono industrial dentro de la ciudad, en obras posteriores, de la década de 1950.



FIGURA 6. DE SIMONE, *EL GASÓMETRO*, 1940

se trata, por tanto, de la negación de lo moderno, así como tampoco de una mirada de resistencia frente a cambios no deseados en el paisaje urbano.

Interesa identificar, asimismo, posibles asociaciones de la pintura uruguaya con los ya citados autores italianos, siempre con relación al vínculo expreso de la matriz melancólico-metafísica. Su experiencia plástica pudo transferirse de manera directa sobre algunos de nuestros artistas: una parte de la obra de Augusto Torres y también de Elsa Andrada, su esposa —aunque en este último caso se trata de una influencia algo más tardía—, permiten establecer contactos con las primeras expresiones de la pintura metafísica italiana.

Otras influencias pueden ser menos directas. En este sentido, la obra pictórica de Óscar García Reino se inscribe en varias de las búsquedas referidas, incluso con mayor presencia de edificaciones



FIGURA 7. ÓSCAR GARCÍA REINO, VENTANA, S/D

26. Tanto *Puerto* como *La ventana* son obras pertenecientes al período en consideración. La primera está fechada en 1945, según texto de Gabriel Peluffo —*El paisaje a través del arte en Uruguay* (Montevideo: Galería Latina, s/f)—, mientras de la segunda no se tiene fecha certera, aunque se estima que corresponde a la misma década.

modernas dentro del plano pictórico: arquitecturas y estructuras tecnológicas de la modernización pasan a ser protagonistas absolutas de sus paisajes urbanos, sin eludir atmósferas melancólicas además de ciertas aspiraciones trascendentes que lo unen a lo metafísico. Ejemplo ilustrativo de este último autor es la obra *La ventana*, donde de manera destacada se identifica el edificio de la Aduana —proyectado por el arquitecto Jorge Herrán— junto a otras arquitecturas conformadas en términos más abstractos, bajo una luz tenebrosa, propia del italiano Sironi. También sucede esto en *Puerto*,²⁶ donde prácticamente no quedan rastros de arquitecturas históricas sino altas chimeneas industriales y edificios anónimos de evidente filiación moderna, envueltos todos en un especial encuadre metafísico.



FIGURA 8. ÓSCAR GARCÍA REINO, *PUERTO*, 1945

Estas obras establecen una doble operación en el contexto de la ciudad: reducen el movimiento hasta su eliminación casi absoluta y anulan cualquier dimensión sonora. Nada de la dinámica y el bullicio urbanos parece estar presente. Una inmovilidad silente es la impronta de representación, que promueve una verdadera reflexión sobre la existencia y sobre el ser ausente. Algo similar a lo que, desde la literatura de aquellos años, nos ofrece Felisberto Hernández, quien recorre distintos ámbitos urbanos en busca de particulares vacíos y silencios.²⁷ Algo similar también a lo expuesto por muchos artistas norteamericanos, como Edward Hopper, Charles Burchfield o Louis Gugliemi,²⁸ cuyas obras se conocieron en Uruguay precisamente en 1941 —en tiempos de la segunda guerra mundial—, con la exposición denominada *La pintura contemporánea norteamericana*.²⁹

¿Arquitecturas metafísicas?

La producción arquitectónica uruguaya durante los años cuarenta se encontraba inmersa en nuevas búsquedas formales, en el

27. Rey Ashfield, *La ciudad*.

28. De Edward Hopper se expusieron en dicha muestra al menos tres obras: el óleo *Early Sunday morning* (1930) y las acuarelas *House of Pamel River* (1934) y *Mansard roof* (1923). Si bien, en el caso de este autor, las obras fueron concebidas en tiempos anteriores a los sucesos de la segunda guerra mundial, su temática no elude la fuerza de lo melancólico, posiblemente relacionada con la crisis de 1929. Las obras expuestas de Burchfield en dicha exposición —fundamentalmente *Winter twilight*— y de Louis Gugliemi —*The tenements*— subrayan las relaciones entre lo urbano y la melancolía a través de recursos análogos a los de Hopper, aunque a veces con mayor intensidad, como los ataúdes expuestos sobre la calle pintados por Gugliemi en la citada obra.

29. Se trató de una importante exposición llevada a cabo en varias capitales latinoamericanas, incluida Montevideo, entre mayo y diciembre de 1941. Esta exposición, que contó con un catálogo común, mereció un ensayo crítico de Joaquín Torres García titulado *Mi opinión sobre la exposición de artistas norteamericanos* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1941), transcripción de la conferencia dictada por Torres García en Montevideo el 5 de setiembre de 1941.

manejo de una escala alternativa tanto en materia de volúmenes como de nuevos espacios interiores —de gran tamaño y proyección— donde se incorporaban de manera protagónica desniveles, escaleras, balcones internos y la presencia de piezas artísticas que, por su tamaño, pueden ser apreciadas desde distintos ámbitos del espacio interior.

Subrayan este enfoque las perspectivas producidas para la presentación de proyectos a diversos concursos o a clientes. También se verifica esto en distintas fotografías, donde la captura de espacios o volúmenes materializados destaca claramente este propósito. A lo largo de las publicaciones de arquitectura, como es el caso de las revistas *Arquitectura* y *Anales*, pero también en otro tipo de publicaciones más vinculadas a la decoración y el interiorismo —como *Hogar y Decoración*— puede rastreadse dicha lógica de representación.

El desarrollo de un concurso de arquitectura realizado en 1942 expone, a través de la revista *Arquitectura*,³⁰ las capturas fotográficas de edificios concebidos durante esos años. La mayoría de los premiados en las categorías «Edificios considerados individualmente» y «Edificios considerados respecto a su desplazamiento, expresión exterior y armonización con los espacios libres circundantes» resultan ser obras previamente premiadas en otros concursos. Algunos de estos edificios, en particular, fueron concebidos por el estudio de los arquitectos B. Arbeleche y M. A. Canale, entre los que se destacan ejemplos de contundente impronta urbana, como el Instituto de Jubilaciones y Pensiones del Uruguay, la Bolsa de Comercio y un edificio de renta para el Banco de Seguros del Estado, obra esta última realizada con la participación de I. Dighiero.

Las fotografías afirman la potencia de un horizonte normal, pero siempre en marcada cercanía al edificio, de forma que el volumen principal aporta un sentido de trascendencia afirmando —o incluso exagerando— su capacidad monumental, al tiempo que evoca la idea, casi metafísica, de la potencia humana frente a los mayores desafíos e incertidumbres. Se trata de fotografías que eluden la presencia humana, con fuertes planos iluminados y potentes sombras que traducen una atmósfera bastante melancólica, muy en consonancia con las perspectivas académicas antes analizadas.

30. Concurso Bienal de Arquitectura Realizada, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en 1942. Los premios fueron publicados en la revista *Arquitectura*, número extraordinario correspondiente a 1942.

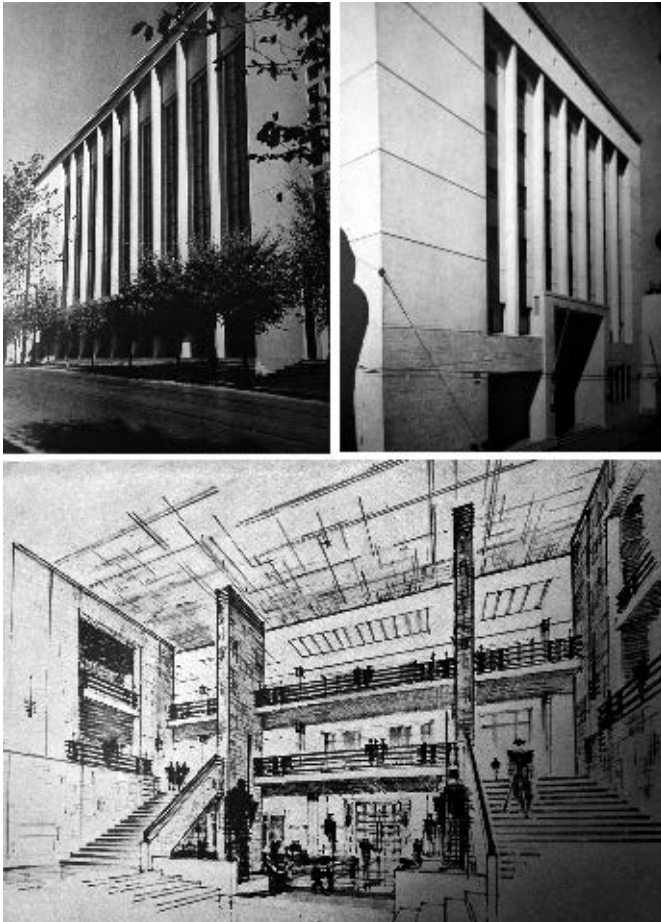


FIGURA 9. ARQUITECTURAS PROYECTADAS POR LOS ARQUITECTOS BELTRÁN ARBELECHE Y MIGUEL ÁNGEL CANALE

Al igual que en los anteproyectos académicos, destaca en la fotografía de arquitectura esa vocación de minimizar la presencia humana. Tal fenómeno, como sabemos, no fue tendencia exclusiva del ambiente uruguayo de la época, pero llama la atención la traslación de este gusto al espacio urbano, donde se busca la captura de muchos ámbitos en soledad, con ausencia de indicadores de movimiento, intentando alcanzar una especial atmósfera estética que se emparenta con tendencias en la pintura.

Se trata, en todos estos casos, de arquitecturas que —junto con otras— han sido erróneamente entendidas como manifestaciones de una modernidad en «marcha lenta», o incluso en «retroceso»,³¹ por aplicar componentes de cierta escala monumental, por retomar el uso de pórticos en fachada, y quizá también por las maneras en que fueron representadas en el dibujo o en la fotografía. Es esta, por cierto, una lectura tan evolucionista e ideológica como epitelial, que involucra a diversos historiadores e investigadores.

La vocación metafísica de estos proyectos y el trasfondo melancólico que anida en un tiempo de incertidumbre humana y filosófica no han sido suficientemente atendidos hasta ahora. Tampoco se ha comprendido que ambas dimensiones no son ajenas a la modernidad, sino, por el contrario, absolutamente inherentes a ella. Es hora ya de incorporarlas —como ideas, como tensiones o incluso como tendencia— dentro de un tiempo específico de nuestra arquitectura moderna; tiempo de crisis en el plano global, de dudas e incertidumbres frente a las inamovibles certezas que anidaron en décadas anteriores. El cambio de situación a partir de 1945 y el triunfo ineludible del movimiento moderno en la arquitectura europea de posguerra harían desaparecer, lentamente, aquella actitud melancólica que afectó durante corto tiempo a la producción uruguaya.

31. Véase Leopoldo Carlos Artucio, *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, col. Nuestra Tierra n.º 5, 1971): 26.

Fuente de las imágenes

1. *Pere Gimferrer, De Chirico* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1988).
- 2 y 4. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 9, diciembre de 1946.
3. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, n.º 10, diciembre de 1948.
5. *Memorias del futuro. Centro de Artes Reina Sofía* (Milán: Fabbri, 1990).
- 6, 7 y 8. *Fotografías: Testoni Studios. Gabriel Peluffo Linari, El paisaje a través del arte en Uruguay* (Montevideo: Galería Latina, 1995).
9. *Arquitectura*, n.º 207, diciembre de 1942.