

.uy

.uy

.uy

.uy

.uy

.uy

.uy

.uy

.uy

Notas sobre arquitectura moderna en Uruguay

PABLO FRONTINI¹

¹ Pablo Frontini es arquitecto por la FADU-Udelar y doctor por la ETSAB, Barcelona. Docente en FADU, arquitecto en práctica desde su oficina profesional y miembro del Consejo Académico del Doctorado FADU-Udelar, en el cual dictó el seminario Proyecto Moderno el 16 de mayo de 2020, del que este ensayo trata algunos de sus temas.

En el presente texto se intentan abordar brevemente algunos temas que giran en torno al desarrollo de la arquitectura moderna en Uruguay y su identidad específica. Inesperadamente y a medida que el tiempo avanza, esta parece estar inexorablemente ligada a la producción de arquitectura contemporánea en el país —al menos en los ámbitos más relacionados con la academia—, aunque también se ve una creciente traslación de sus valores más evidentes al mundo estrictamente profesional.

Con este complejo objetivo, resulta imprescindible aproximarse, primero —siendo consciente del esquematismo del que adolece el planteo dado lo sucinto del texto—, a una serie de principios básicos que parecen haber estructurado la modernidad arquitectónica internacional y que luego vertebraron las acciones concretas de quienes practicaron el proyecto moderno en nuestro país durante la segunda mitad del siglo XX. Las fotografías que acompañan el escrito tratan de ser una constatación visual —a través de unas pocas obras nacionales y sus referencias más ostensibles— de algunos de los puntos que se van tratando en su desarrollo.

1. Aproximación teórica *Conocimiento a principios básicos del acumulativo proyecto arquitectónico*

Si bien durante treinta y cinco siglos el desarrollo del saber arquitectónico, alcanzado mediante aproximaciones y evitando certezas apriorísticas, fue, de alguna manera, acumulativo, está claro que, durante las últimas décadas, esa aceptación de la base previa como punto de partida se ha difuminado y ciertas tradiciones han quedado ocultas, incluso desmanteladas.

Dicha continuidad es natural en otros ámbitos —al menos parcial y temporalmente—, en los cuales los avances se cimantan claramente en los logros precedentes. En la arquitectura contemporánea, por razones diversas, parece haberse perdido la posibilidad de valoración del espesor del conocimiento previo, al menos, de forma transitoria.

No quiere decir, en ningún caso, que el concepto de conocimiento acumulativo que en este texto se propone tenga como finalidad la búsqueda de una verdad absoluta y definitiva. La arquitectura y el arte en general, al depender de la producción de obras que surgen como respuesta a preguntas que pueden tener más de una resolución verdadera, tienden a generar un saber preciso, pero que tiene la imposibilidad de condensarse en enunciados, normas,

fórmulas o dogmas de carácter absoluto. Su abordaje se produce desde la perseverancia y la recurrencia, y, con el paso del tiempo, a través de la cultura. Como cada caso es diferente, no es posible encontrar una evolución progresiva de sus lógicas más complejas.

Sin embargo, la atención al conocimiento más exhaustivo posible de la actividad de quienes nos preceden parece ser inherente a la calidad de la respuesta proyectual que se puede brindar en cada caso. Los arquitectos modernos no han ignorado esta manera de hacer, y muchos de los más conspicuos exponentes en dicho tiempo histórico han tenido muy presentes las obras de sus contemporáneos y mantenido conexiones notables entre sus proyectos y ciertas referencias de épocas anteriores, a pesar de las ostensibles innovaciones que introdujeron.

Sentido histórico

El conocimiento arquitectónico consistente se va asentando en las obras, sustentado en la consciencia que tuvieron sus autores de su sentido histórico. Este, a su vez, se encuentra fuertemente vinculado al contexto específico —en todas sus dimensiones posibles— en el que aquellas se producen. Dicho grado de consciencia genera, cada vez, una respuesta única para ese tiempo y lugar, que se suma al conocimiento anterior.

Esa sumatoria de soluciones particulares, producidas dentro de un marco cultural común, puede trascender su condición de singularidad mediante la búsqueda de universalidad. El sentido histórico de la obra permite articular una dialéctica indispensable con la cultura arquitectónica tanto local como global, que resulta fundamental para llegar a hacer un aporte auténtico, ya sea por afinidad o trasgresión de sus referencias.

A través de este sentido histórico se ha ido construyendo una tradición que, contradictoriamente, no puede heredarse; solo se puede llegar a ella mediante un conocimiento cabal de la cultura contemporánea y, fundamentalmente, de las culturas arquitectónicas precedentes.

La presencia del pasado en el quehacer presente se ha entendido siempre como una de las formas más eficaces para generar una contribución real, incluso en momentos en los que se han ejercido las más enfáticas distorsiones a los principios de concepción de un sistema estético anterior. Siempre ha sido, simplemente, un acto de respeto conocer el trabajo de generaciones enteras que han tratado temas similares con enorme talento y dedicación. Quienes previamente han alcanzado los más altos niveles de calidad

del saber arquitectónico, o de cualquier otra disciplina con pretensiones estéticas, han llegado —siendo conscientes de su finitud y subjetividad— a una categoría donde prima lo atemporal.

La consciencia de este sentido histórico es lo que puede convertir la producción de un arquitecto en realmente contemporánea. Su actualidad se encuentra fuertemente vinculada a su tiempo, pero también a la cultura arquitectónica de todos los tiempos. Su orden formal —si en su momento rozó la universalidad, como síntesis de su época—, seguramente, se mantiene aún vigente, aunque hayan desaparecido las condiciones específicas que permitieron su concepción. Son obras que pueden, por tanto, medirse con las actuales con base en la coherencia de los principios formales que vertebraron su estructura física. Desde allí y con firmeza, conservan latente la posibilidad del ejercicio de un juicio estético por comparación y mediante la aplicación de los criterios estéticos propios del presente.

Sería imprescindible que la obra contemporánea pudiera ajustar, tomando en consideración dichos valores, sus relaciones formales y sus proporciones a través de la articulación con el pasado, el presente y las posibilidades de futuro. Es decir, la consciencia en la actualidad solo podría ser genuina si tiene en cuenta la del pasado, mientras que, a la vez, resulta esencial que la voluntad personal de quien proyecta quede oculta detrás de su obra, en la búsqueda de universalidad.

Algunas razones que han conducido a la pérdida del sentido histórico en la contemporaneidad quizás tengan que ver con la interpretación, por momentos, errónea de la condición de la modernidad, a la cual se le ha exigido siempre ejercer como catalizador de un mundo nuevo. Ya advertía Mies van der Rohe acerca de la imposibilidad y futilidad de inventar, cada lunes por la mañana, una nueva arquitectura. Sin embargo, pocos arquitectos fueron capaces de continuar atendiendo a Mies durante y después del período definido como *movimiento moderno* y se sumaron a la búsqueda de innovación perpetua, mediante una actitud autárquica, a veces separada de las lógicas tectónicas más evidentes.

A esto, entre muchos otros factores, también se le puede añadir el rol, por momentos autoimpuesto, de ser —a través de la arquitectura— impulsores de ideología, en detrimento de, o simplemente dejando de lado, la calidad de las obras. Podría considerarse que el aspecto ideológico se encuentra implícito dentro de las respuestas proyectuales que se brindan a los condicionamientos del encargo.

Probablemente, el resultado concreto como respuesta a una determinada situación trascienda largamente los pensamientos políticos o sociológicos de quien proyecta. Sin embargo, esta manera de pensar ha servido de subterfugio para sostener posturas arquitectónicas inconsistentes, atenuadas por justificaciones ideológicas de las más variadas filiaciones.

Relación entre ciencia y arte

Por otra parte, mientras que la ciencia ha intentado explicar el mundo mediante la enunciación de principios generales que resultan verificables al menos durante un tiempo, el arte en general —y la arquitectura en particular— ha tratado de observarlo, cuestionarlo e interpretarlo, pero a través de respuestas que no posibilitan la formulación de principios similares. Más bien se trata siempre de hipótesis subjetivas, que intentan apuntar a lo universal, pero que no pueden ser probadas ni encuentran en las obras una manera de verificación general. Incluso, otra resolución en las mismas circunstancias y bajo los mismos términos podría también haber sido una respuesta muy válida para el mismo proyecto.

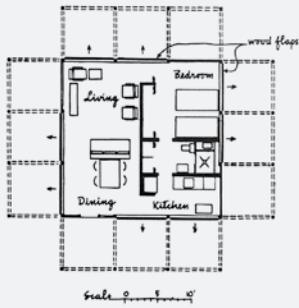
La obra construida ha sido la forma más relevante de llevar el conocimiento arquitectónico hacia una realidad tangible, trazando puentes entre los procedimientos de la ciencia o la técnica y los propios del arte. Esta doble vía determina el análisis y selección de elementos objetivos, racionales y mensurables, entrelazados con juicios de valor plenamente subjetivos que apuntan a lo universal. Dicho cruce se produce por medio del juego entre la imaginación y el entendimiento, en el que la interrelación entre la intuición, la intelección visual y el pensamiento racional le permite al arquitecto alcanzar soluciones singulares a un problema concreto.

Para la búsqueda de criterios específicos, se elude el concurso exclusivo de la razón, lo que es habitual y propio del mundo de la arquitectura y del arte. No obstante, cuando los criterios encontrados resultan válidos —debido a su precisión, capacidad de síntesis y consistencia formal—, generan una clara e insustituible contribución al entendimiento de la realidad.

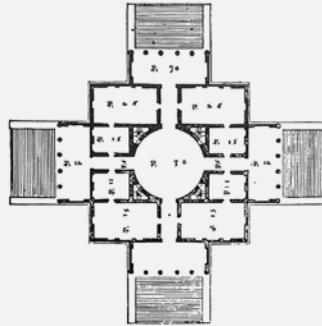
Arquitectura como representación de la construcción

Como suele decir Helio Piñón, «la arquitectura es la representación de la construcción». Es decir, si bien la técnica relacionada con la construcción material de los edificios es esencial, los criterios con los cuales se proporciona su

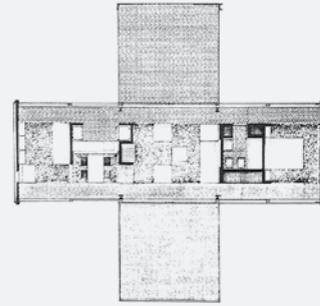
IMÁGENES 1
 Casa Walker, Guest House (1952): Paul Rudolph, Sanibel Island, Florida, USA
 Villa Capra (1567-1570): Andrea Palladio, Vicenza, Italia
 Casa Ahel (1962): Rodolfo López Rey, Punta del Este, Uruguay



CASA WALKER, GUEST HOUSE (1952)



VILLA CAPRA (1567-1570)



CASA AHEL (1962)

configuración formal deben trascenderla, sin oponerse a ella ni negarla. Los sistemas constructivos determinan las opciones de partida de quien proyecta, se van decantando en el proceso proyectual a medida que la voluntad de forma del arquitecto va alcanzando su mayor capacidad de síntesis. Si bien se debe atender a los caminos que se abren a partir de las lógicas de orden y a la sistematización producto de la técnica, nunca deberían, por sí mismas, determinar la forma del proyecto.

Por tanto, la construcción de la obra termina abarcando, en un proceso de integración, sus lógicas técnicas, moldeadas por las facultades ordenadoras del arquitecto. En los casos más destacados, dichas facultades emanan de un espesor cultural de naturaleza compleja, formado —entre tantos factores esenciales— por un conocimiento de orden visual de referencias arquitectónicas propias y ajenas y por principios teóricos que se van consolidando de manera paulatina y lo van estructurando mediante un proceso activo. En el momento en que estos principios teóricos cristalizan en una obra concreta pasan a ocultarse tras su propia materialización. Esto ocurre porque su concreción se aleja del campo de la razón especulativa y no puede traducirse a partir de un conocimiento discursivo o desde un saber estático. Podría definirse como un conocimiento que surge de un proceso dialéctico que se traslada permanentemente entre el pensamiento y su

aplicación, sin llegar nunca a certezas o soluciones, sino a consolidar criterios de acción.

Forma, estructura y orden

En total coincidencia con lo que decía Mies van der Rohe, solo las preguntas que se refieren a la esencia de las cosas tienen sentido. Las respuestas que se encuentran en torno a dichas preguntas constituyen un aporte verdadero a la arquitectura.

Además, tal como aclaraba Mies, la arquitectura depende de su época, siendo la cristalización de su estructura interna el lento despliegue de su forma. De ahí es que se puede encontrar la estrecha relación que existe entre la forma de la obra construida y la técnica con la que fue concebida, yendo en la dirección de lo referido en el inciso anterior. Su objetivo, según el arquitecto de Aachen, es que algún día una sea el reflejo de la otra.

Esto lleva a otra definición de la mano de Mies, en la que la arquitectura nada tiene que ver con la creación de formas, sino que lo inherente a la actividad de los arquitectos es la búsqueda de orden. Dicho orden es multiescalar y va de la apariencia lejana del objeto al detalle constructivo. Es en esta serie de relaciones dimensionales complejas —en las cuales la proporción de los vacíos entre los elementos de una obra adquiere igual importancia que la proporción de los elementos en sí—, entre las que

IMAGEN 2
 Casa Ahel (1962):
 Rodolfo López Rey
 Punta del Este,
 Uruguay. Fotografía:
 archivo personal de
 Rodolfo López Rey

se produce una intensificación de la realidad estética a través de la visualidad, pero que, de forma simultánea, es reconocible a través de la razón, y es en la estructura, como soporte de la forma, en las que este orden se manifiesta. Cuando dicho orden estructural se vincula estrechamente con la regularidad y la modulación, la estabilidad formal de la obra cuenta con altas probabilidades de concreción.

Con estos principios como base para operar —y a sabiendas de que la extensión del presente texto no permitirá adentrarse en mayores complejidades—, la modernidad ha permitido volver a tomar como referencia, transformar y recombinar, de manera inédita, una enorme cantidad de referencias que Helio Piñón, en la línea de T.W. Adorno, califica como *materiales de proyecto*.

2. Sobre el proyecto arquitectónico moderno en Uruguay

Dentro de un marco cultural en el que la definición de modernidad es compatible con la continuidad de los procesos arquitectónicos con el objetivo de intensificar la evolución de la forma, el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX ha sido un laboratorio perfecto. La coherencia formal que se encuentra en muchas de sus áreas urbanas consolidadas se debe al

encuentro entre la sistematicidad que el hábil uso de la herencia arquitectónica moderna otorga y la singularidad de la respuesta a las condiciones en las que emerge cada obra.

Algunos de los principios mencionados en la primera sección de este texto han formado parte, casi de manera intuitiva y natural —seguramente, debido a la época en que nacieron y, por ende, por el tipo de formación que recibieron—, de la actividad cotidiana de quienes construyeron muchos de los espacios urbanos de calidad en Uruguay. Por tanto, si bien la elaboración de teoría arquitectónica no ha sido sistemática durante el siglo XX en el país, se cuenta con una producción material de arquitectura moderna muy destacada.

A riesgo de ser excesivamente reductivo, se intenta mencionar, a continuación, algunas de las circunstancias propias del medio local que, entrelazadas con los principios generales comentados previamente, pueden arrojar algo de luz en el entendimiento de las razones que llevaron a los arquitectos nacionales a alcanzar dichas cotas de calidad.

Adaptación de principios básicos de la modernidad internacional

En línea con la argumentación previa, se podría pensar que los arquitectos de la época aludida lograron comprender los principios básicos de la modernidad internacional y pudieron aplicarlos en su actividad profesional, desarrollando un



IMÁGENES 3

Edificio Panamericano
(1958-1962): Raúl
Sichero. Montevideo.
Fotografía: arq. César
Loustau
Edificio Puerto (1959):
Estudio Gómez
Platero-López Rey.
Punta del Este.
Fotografía: archivo
personal de R. López
Rey

cuerpo de conocimiento y un marco metodológico propio. Iniciaron así una actitud intelectual válida —tan novedosa para la época como poco difundida a nivel internacional—, que logró revertir las carencias —que aún existen en general— en torno a la consideración del valor de la acumulación de conocimiento en la disciplina.

Práctica basada en criterios visuales

En Uruguay, y en el Río de la Plata en general, la mirada sobre el cuerpo teórico de la modernidad y su aplicación práctica mediante criterios visuales hizo posible —con base en el estudio de proyectos internacionales, pero también con base en referencias locales— la atenuación de la necesidad de articulación propia del problema arquitectónico en términos discursivos. Se produjo una traducción de esos principios generales a proyectos y obras concretas, basadas en la práctica y su verificación continua en la realidad.

Esta tendencia generalizada al ejercicio del proyecto a partir de aspectos relacionados con la forma y la inteligencia visual podría haberse producido, entre otras razones, debido a que los arquitectos estaban formados a partir de un clasicismo riguroso y encontraron, en el advenimiento de la arquitectura moderna, una expansión de sus posibilidades arquitectónicas.

Ejercicio intenso de la profesión

Dado el fuerte crecimiento, muchas veces intermitente, de las ciudades uruguayas —principalmente Montevideo

y Punta del Este— y la baja cantidad de estudios de arquitectos que podían asumir un número importante de proyectos, quienes los llevaban adelante mantenían una actividad que, por momentos, fue muy intensa.

A través de la construcción de proyectos concretos, considerando las realidades propias de su localización, principalmente en cuanto a la selección de los sistemas técnicos que los conformaron y su articulación con su forma específica, se fueron generando sectores urbanos de alta calidad y una manera de hacer singular —con tendencias a la generalización de ciertos valores modernos— y, simultáneamente, intransferible.

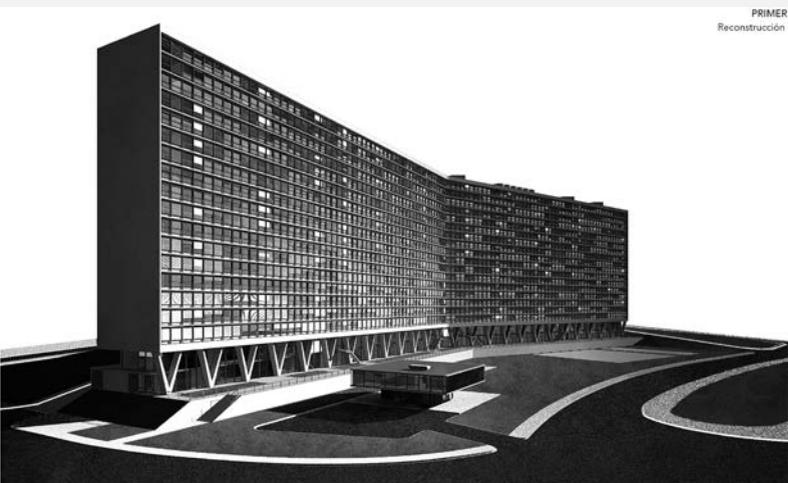
Evasión de la novedad

Además, el ejercicio cotidiano del proyecto se llevaba a cabo en pequeños grupos o de forma individual, sin difusión internacional y con pocas publicaciones locales. Estas circunstancias restaban impulso a la necesidad de destacar con base en propuestas formales que buscaran la novedad como punto de partida.

De esta manera, se han puesto en práctica resoluciones proyectuales que son, a la vez, diversas, pero que utilizan elementos similares para su concreción. Quedaron así explícitos criterios formales distintos para abordar procesos proyectuales semejantes, dejando constancia material de su mayor o menor pertinencia formal; esto permitió la evaluación y comparación de las diferencias que se iban incluyendo en la realidad urbana existente.



IMAGEN 4
Primer proyecto del edificio Panamericano, Montevideo. Reconstrucción gráfica: Raúl Sicheiro y Pablo Frontini



Gestación de un cuerpo teórico específico

La rápida consolidación de algunos espacios y frentes urbanos de aquel período permitió —con base en la comparación de casos recién mencionada— la expansión de las ambiciones plásticas de las obras, generando, por aproximación, una serie de criterios arquitectónicos válidos. Estos permitieron evaluar soluciones que proporcionaron cierto margen de claridad y precisión para afrontar los desafíos proyectuales siguientes, incrementando la capacidad de reconocimiento ordenado de las complejidades de lo real.

Paulatina y sincrónicamente, se fue gestando un cuerpo teórico específico, que provenía, inicialmente, de ámbitos pertenecientes a las artes plásticas —principalmente a

IMÁGENES 5
Edificio Ciudadela (1958-1962): Raúl Sicheiro y Ernesto Calvo, Montevideo. Fotografía: arq. César Loustau
Edificio Naciones Unidas (1947-1952): Le Corbusier et al. Nueva York. Fragmento de fotografía de Ezra Stoller

partir del Taller Torres García y sus seguidores—, pero, más tarde, también de la reflexión de importantes arquitectos locales que trabajaron en teoría, siempre vinculados a las derivadas locales de los principios generales de la arquitectura moderna: Mario Paysée Reyes, Justino Serralta y Carlos Gómez Gavazzo fueron algunos de los más conspicuos exponentes que trabajaron en esa dirección. Mientras la teoría arquitectónica formulada en el país comenzaba a nutrirse también de las obras producidas en el ámbito local, estas, a su vez, empezaron a sustentarse en las consideraciones teóricas propias, que, derivadas de la modernidad internacional, fueron consolidando un pequeño pero consistente ámbito de trabajo.

Construcción de cultura local

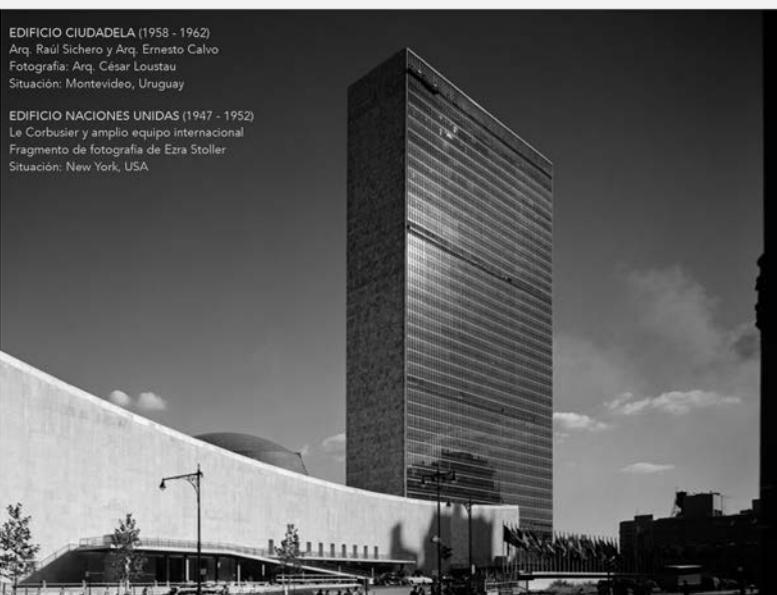
A partir de la práctica sostenida, se fue sedimentando la experiencia, generando conocimiento y construyendo una cultura específica del lugar en donde se llevaba adelante dicho proceso, que, por momentos, logró trascender la deuda indiscutible con la modernidad europea. Y esto no implicó perder la altura de los objetivos: la falta de articulación de una base teórica en los profesionales uruguayos no fue un obstáculo; algunas lógicas propias permitieron avanzar de manera natural sin necesidad de asumir el peso de la articulación conceptual local.

De esta manera, se fue gestando una cultura arquitectónica auténtica con profesionales que lograban hacerse de un conocimiento lo más parecido posible a la objetividad.



EDIFICIO CIUDADELA (1958 - 1962)
Arq. Raúl Sicheiro y Arq. Ernesto Calvo
Fotografía: Arq. César Loustau
Situación: Montevideo, Uruguay

EDIFICIO NACIONES UNIDAS (1947 - 1952)
Le Corbusier y amplio equipo internacional
Fragmento de fotografía de Ezra Stoller
Situación: New York, USA



Mediante el dominio de las reglas del oficio y una teoría que intentaba vertebrarla, la producción de obras modernas en el siglo XX en Uruguay mantiene, aún en la actualidad, altos grados de vigencia.

Se producía, paulatinamente, un tránsito ágil entre normas y criterios generales y las facultades subjetivas de quienes proyectaban, generando un conocimiento disciplinal propio de esta zona del mundo. Los avances trascendían el mero empirismo —relacionado con un manejo simple y llano del oficio—, así como los procesos netamente racionales —exclusivos de ámbitos más vinculados con la ciencia.

Este conocimiento, que fue decantando lentamente en las obras, se mantiene enunciado en ellas de forma clara aunque encubierta. La posibilidad de hacerlo ostensible nuevamente radica en la posibilidad de trabajar con ellas desde sus lógicas propias, abordarlas desde su configuración formal, poniéndose en el lugar de quien las proyectó, pensando como sus autores, atendiendo a lo que ellos atendían. De esta manera, se podría articular un saber genuino, entendiendo los procedimientos con los cuales fueron proyectadas y evitando enunciados y elucubraciones excesivamente reductivas.

La construcción en el ámbito local

Mediante la combinación reconvertida de unos pocos elementos que forman parte del extenso acervo arquitectónico moderno —como la estructura, los parasoles, antepechos y barandas o las plantas bajas liberadas de

IMÁGENES 6

Casa de la Cascada (1936-1939): Frank Lloyd Wright.
Fotografía: archivo personal de Raúl Sichoero.
Casa Espacio (1982): Raúl Sichoero y Mario Roberto Álvarez. Punta del Este. Fotografía: Pablo Frontini

masas pesadas en los rasantes—, se logra dotar de consistencia visual varias ciudades en Uruguay. Conjugando estos elementos con la realidad geográfica y la topografía, elementos decisivos en la definición del posicionamiento y la orientación del edificio, se obtiene como resultado su posterior forma estructural. Lejos de intentar enunciar una fórmula, es necesario poner de manifiesto la complejidad de este proceso y la enorme cantidad de variantes posibles, cuya calidad no está, en absoluto, asegurada por la inclusión de estos elementos en el proyecto.

Por otra parte, el hormigón armado ha sido el material que más se ha adecuado a la realidad económica y tecnológica del país en el diseño de las estructuras portantes de esa época. En Uruguay este material no fue utilizado como alarde de los avances estructurales de vanguardia —algo que pudo haber sucedido en una fracción de la modernidad brasileña—, sino para dotar de homogeneidad, consistencia y viabilidad económica a la construcción de la enorme mayoría de los edificios domésticos e institucionales. Las obras basadas en la gestualidad o en la expresión de un individualismo radical fueron casi inexistentes en el país en la segunda mitad del siglo XX. En cambio, se han levantado sobrios edificios, pensados con recursos técnicos y materiales similares, que han consolidado una textura urbana de alta riqueza visual, al menos en las zonas en las que se contó con los medios económicos para su desarrollo.

En los edificios modernos uruguayos, las estructuras han tenido que ser más simples y de fabricación artesanal,



IMÁGENES 7

Detalle de fachada del edificio Portofino (1992): Raúl Síchero y Mario Roberto Álvarez. Punta del Este. Fotografía: Pablo Frontini
Detalle del edificio Deffin (1977): Raúl Síchero y Mario Roberto Álvarez. Punta del Este. Reconstrucción gráfica del proyecto: R. Síchero y P. Frontini



los muros de vidrio han debido dividirse en pequeñas partes para asegurar su viabilidad económica, en comparación con los monolíticos *curtain walls* norteamericanos. Los revestimientos han sido menos pulidos y transparentes, pero muchas veces se ha logrado disolver el límite entre interior y exterior gracias a una hábil relación de la estructura con el cerramiento. Los materiales, muchas veces elegidos en virtud de su disponibilidad, solo podían ser utilizados con medios artesanales, aunque estos, en muchos casos, han servido más como vínculo físico con el lugar que como limitación insuperable. Lo necesario ha funcionado como catalizador de posibilidades más que como obstáculo, y la técnica se ha integrado de manera eficiente en la producción material como parte de la ley formal de los edificios.

Esta necesaria representación de la técnica constructiva en la arquitectura —en la que la voluntad de forma del arquitecto opera como tamiz entre el simple sistema constructivo y el resultado formal definitivo de la obra— se produjo frecuentemente en el ámbito nacional de forma específica, pero también en toda la arquitectura relevante de diferentes épocas y lugares. En ella su orden formal integra al constructivo y a las demás singularidades que originaron la obra, a través de la sistematicidad general que la organiza.

Cuando algunos de estos sistemas de orden se generalizan en determinadas circunstancias y se hacen recurrentes —estabilizando algunos de sus rasgos formales

fundamentales—, se puede comenzar a hablar de *estilo*. Evidentemente, Uruguay es demasiado pequeño para consolidar un estilo propio, pero podría definirse una forma de hacer arquitectura moderna rioplatense, junto con Argentina y, al menos, el sur de Brasil. No obstante, en el país se ha operado aun con mayor precaución en el despliegue de medios materiales debido a la pequeña escala y escasez de recursos; tomando como referencia a los mejores arquitectos de los países vecinos en particular y a los más importantes exponentes de la arquitectura moderna internacional, se ha alcanzado aun una optimización de medios más ajustada llegando a resultados arquitectónicos comparables.

La capacidad de los arquitectos nacionales para intensificar la vibración visual producida en las texturas de las fachadas modernas ha sido ejemplar, especialmente en Pocitos, donde a veces se han definido los valores formales de sus alzados principales con la incorporación de terrazas que conforman amplios espacios intermedios, o apenas se ha contado con un espesor total que no supera los 30 centímetros. En esta zona de Montevideo, entre otras también destacables, se han alcanzado resultados brillantes que solo el pésimo mantenimiento o la sustitución indiscriminada de sus principales elementos —por usuarios que desconocen su valor estético— han logrado opacar.

Sentido histórico en Uruguay

Cuando en el mundo la arquitectura moderna se daba por agotada, en Uruguay se logró mantener, incluso en la

actualidad, cierta estabilidad formal que ha debilitado muchas de las corrientes pasajeras encargadas de boicotear buena parte de la producción arquitectónica de calidad en el mundo durante las últimas décadas.

Se había producido a nivel global y había prosperado parcialmente por estas latitudes la recurrente equivocación de intentar buscar las virtudes de una obra arquitectónica en aspectos relacionados con la originalidad o la novedad, exaltando sus diferencias con respecto a las demás. Se pretendía hallar lo individual y lo diferente, creyendo que el valor artístico subyacía en el distanciamiento de sus predecesores y contemporáneos.

Sin embargo, en Uruguay se comienza a restablecer la posibilidad de análisis de obras arquitectónicas —tal como lo hacían quienes proyectaban con alto nivel durante el siglo XX— sin la necesidad de encontrar estas diferencias. Se puede apreciar que, con frecuencia, se vuelven a buscar las mejores obras entre las que mantienen la presencia de las referencias de calidad, apoyándose en ellas para incrementar su intensidad estética.

El aumento de la consciencia acerca de la importancia del pasado para abordar los problemas del presente y del futuro se ha vuelto crucial. La atenuación e incluso la renuncia a los personalismos y veleidades propias pueden servir para trazar objetivos más trascendentes. A través de esta actitud, el arquitecto del presente puede estar más lejos de su personalidad y más cerca del sentido de la tradición, en la cual el conocimiento no surge desde una fuente propia y, por tanto, menor, sino que emana de la cultura general, adquiere algunas características propias del saber objetivo —por lo que se acerca a la ciencia— y es válido para la construcción paulatina de identidad.

Buena parte de la capacidad de un arquitecto ha dependido siempre —tanto durante una obra particular como a lo largo de toda su carrera profesional— de su posibilidad de ser un receptor de imágenes, referencias, sensibilidades, formas, es decir, de ser capaz de operar a partir de un amplio espesor cultural que, en determinado momento, se sintetiza sincrónicamente de manera singular en una obra nueva. Esta adquiere su valor estético a través del tamiz subjetivo de quien procesa dicha información y no mediante la extravagancia de la propuesta. Su temperamento y personalidad se convierten en un medio, en un amplificador de una situación compleja, y nunca en el motivo de la obra; se amalgaman su experiencia e impresiones del mundo en general y de la arquitectura en particular en una combinación tan propia como universal, y tan evidente como inesperada.

La disolución de lo personal en el desarrollo de la obra resulta esencial y solo puede producirse desde una entrega completa de lo individual a su concepción, en la que pasado, presente y futuro aparecen de forma simultánea como una forma de consciencia nueva, consistente, atemporal y universal. La actividad de algunos de los mejores arquitectos del país se ha basado en algunas de estas actitudes, que formaban parte de sus criterios de acción cotidianos. De ellas emana gran parte de la calidad de algunas de las mejores obras que se han construido en el Uruguay de la segunda mitad del siglo XX.



Bibliografía

- ADORNO, TH. W. (1970). *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004.
- FRONTINI, PABLO (2015). *Raúl Sichero. Arquitectura moderna y calidad urbana*, Montevideo: Facultad de Arquitectura, Udelar.
- GASTÓN, CRISTINA (2005). *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Barcelona: Arquithesis.
- GREENBERG, CLEMENT (1961). *Art and Culture*, Boston: Beacon Press.
- HILDEBRAND, A. (1893). *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1988.
- LORENTE, FRONTINI, MAZZEO (2020). *Rodolfo López Rey. Arquitecto y coleccionista*, Montevideo: La Nao.
- MARTÍ ARÍS, CARLES (2005). *La cimbra y el arco*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- MONDRIAN, PIET (1983). *La nueva imagen en la pintura*, Valencia: A. G. Soler.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1925). *La dehumanización del arte*, Barcelona: Espasa Libros, 2003.
- PIÑÓN, HELIO (2002a). *Raúl Sichero*, Barcelona: Edicions UPC, ETSAB.
- (2002b). *Mario Roberto Álvarez*, Barcelona: Edicions UPC, ETSAB.
- (2006). *Teoría del proyecto*, Barcelona: Edicions UPC, ETSAB.
- RAMA, ÁNGEL (1983). *La ciudad letrada*, Madrid: Fineo, 2009.
- RIEGL, ALOIS (1893). *Problemas de estilo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- ROWE, COLIN (1999). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: GG Reprints.
- TORRES GARCÍA, JOAQUÍN (1944). *Universalismo constructivo*, Buenos Aires: Poseidón.
- VALERY, PAUL (1895). *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, México DF: Verdehalago, 2006.