

N.º 7 — 2020

PATRIMONIO

Revista de la
Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación



mec
Ministerio de Educación y Cultura



Patrimonio Uruguay



La revista de la Comisión del Patrimonio
Cultural de la Nación también se puede leer
y descargar en internet:
www.patrimoniouruguay.gub.uy



Ministerio de Educación y Cultura

Ministerio de Educación y Cultura

Ministra
María Julia Muñoz

Subsecretaría
Edith Moraes

Directora general de Secretaría
Ana Gabriela González



Património
Uruguay

Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación

Presidente
Nelson Inda

Secretario
José Cozzo

Integrante de la Mesa Ejecutiva
Fernando Yáñez

Miembros
Enrique Aguerre
Renée Fernández Vittori
Fernando Giordano
José María López Mazz
Enrique Machado
Elena Pareja
Beatriz Birriel
Virginia Cornalino
Carmen Curbelo
Carlos Galcerán
Fernando Loustaunau
Apolo Romano

Dirección
25 de Mayo 641, Montevideo, Uruguay
Teléfono: +598 2916 0916
www.patrimoniouruguay.gub.uy

Revista Patrimonio

Comisión de Publicaciones
Nelson Inda
Elena Pareja
María Julia Listur
José Cozzo

Comunicación
Marcela Flores

Corrección
Pilar Chargoña

Diseño gráfico
Niklaus Strobel

ISSN: 1688-9053

Impresión
Impo

Correo Uruguayo
Distribuidor oficial de la revista *Patrimonio*



Revista Patrimonio n.º 7, 2020

3 EDITORIAL

ENTREVISTA

- 4 **SIN AFECTO NO HAY APRENDIZAJE**
En octubre, dialogamos con la subsecretaria del Ministerio de Educación y Cultura, Edith Moraes

REFLEXIÓN

- 8 **EL ARTE DE LA SALVAGUARDIA**
Entrevista a Francesco Bandarin, exdirector del Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco
- 15 **PONIÉNDOLE BIGOTES AL RETRATO DE DON FERMÍN**
La tecnología como primera entrada y activador de la curiosidad ante un bien patrimonial

NOTICIAS

- 16 **CODO A CODO**
La Comisión y la Unidad Ejecutora 008 MEC-CPCN
- 18 **HOMBRE INTEGRAL**
Restauración del mural *Oficios* de Julio Alpuy
- 22 **UN HALLAZGO DE MAGNITUD**
Preservación de un reservorio de agua en el anexo de la Torre Ejecutiva de Presidencia
- 28 **NAVE DE PRODUCCIÓN CULTURAL**
El Sodre a diez años de su reinauguración
- 32 **MAPEAR LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS**
El camino hacia el Inventario Nacional
- 34 **SEAMOS TODO OÍDOS**
La música del Uruguay: patrimonio e identidad

APORTES

- 36 **HISTORIA, POESÍA, FILOSOFÍA Y ELOCUENCIA**
El trasfondo del Paseo Patrimonial Casa de Oribe
- 40 **VOLUMEN Y TRAZO**
Vida y obra del escultor Antonio Pena
- 46 **ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA**
Reflexiones acerca del muralismo en Uruguay
- 52 **RESIDENCIA DE LA MÚSICA**
La casaquinta Pietrafesa-Bonnet
- 56 **TRÁFICO ILÍCITO DE BIENES CULTURALES**

ACTIVIDADES

- 60 **DESAFÍO EN CONTRAPUNTO**
Acciones de salvaguardia de la payada
- 66 **PAYSANDÚ RESCATA SU PATRIMONIO**
Restauraciones de una estatua, un mural y un cine
- 68 **CROQUISEROS URBANOS DE COLONIA**
Una movida artístico-social que crece mes a mes

EDITORIAL

La revista *Patrimonio* ha sido en los últimos años uno de los vehículos más eficaces para desarrollar los vínculos entre la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación y la sociedad uruguaya en general. Tanto en su versión materializada en papel –que tanto apreciamos los que pertenecemos a generaciones ya pretéritas– como en la versión *on line*, nos ha permitido dar a conocer los modos de obrar y sus correlatos de criterios de diversas jerarquías, la reflexión de personalidades de la cultura, las noticias de la comisión, los aportes en temas patrimoniales y otras actividades varias.

La intención ha sido ofrecer un medio de llegada en profundidad para atender, en “modo revista”, las diferentes necesidades e interpretaciones, en la observación y la lectura interesada de disímiles usuarios. Nos sentimos muy conformes si la revista llega tanto al aula escolar como a los especialistas en temas culturales patrimoniales, cubriendo una amplia gama de usuarios y transformando este medio en “múltiple propósito”.

Con el núm. 7 culminamos una etapa política administrativa y comenzamos otra que, con su singularidad y especificidad, continuará prestigiando y enriqueciendo el conocimiento del legado. Balance y propuesta y criterios académicos y operativos se conjugan para ofrecer, en apretada síntesis, un camino recorrido y una senda a recorrer. La oportunidad es magnífica para agradecer a quienes hicieron y hacen posible esta publicación, poniendo sobre todo la voluntad de cooperar con el desarrollo cultural de nuestra sociedad.

Como siempre lo hemos manifestado, con este modo de comunicarnos pretendemos una dirección y doble sentido: planteamos la “ida” y esperamos la “vuelta” en los aportes de los lectores.

Nelson Inda, presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación



Fotografía: Nancy Urrutia, Comunicaciones MEC

SIN AFECTO NO HAY APRENDIZAJE

En octubre, dialogamos con la subsecretaria del Ministerio de Educación y Cultura, Edith Moraes

Entrevista: Prof. María Julia Listur

Estoy muy contenta de que la Comisión del Patrimonio te haya elegido para hacer esta entrevista. No solo por el rango que estás ocupando, sino porque, cuando he escuchado tus opiniones, me han conmovido, y las comparto totalmente.

Para mí es un gusto compartir algunas responsabilidades con la CPCN. Creo que es un compromiso con la sociedad toda; los que son declarados *patrimonio* son los bienes culturales y estos son de todos los uruguayos. Hablar del patrimonio es hablar de lo que nos identifica como cultura uruguaya; creo que la identidad es una construcción, no viene dada por haber nacido en este lugar y en esta sociedad. Por otro lado, el término *patrimonio*

tiene que ver con la pertenencia, y la pertenencia es un sentimiento. Por ese motivo es que a la dimensión jurídica o legal hay que sumarle el sentir, que es lo que la legitima.

Me gustaría también que me dieras tu opinión acerca de este último Día del Patrimonio que conmemoramos el 5 y 6 de octubre.

Fue muy lindo para mí ver cómo los uruguayos disfrutaban en el Día del Patrimonio y cómo dan muestras de que realmente esos lugares que visitan son lugares que los representan. Se ha transformado en una práctica cultural, en una costumbre. Es a través de un paseo que se produ-

ce el encuentro con esos objetos que forman parte de nuestra tradición y de nuestra cultura, y nos reconocemos en ellos. Es muy lindo ver a familias enteras que, mientras disfrutaban, van transmitiendo a sus hijos los valores de nuestra cultura.

También aquí hay historia...

Sí, historia que se expresa de múltiples formas, desde valores estéticos, arquitectónicos, musicales, artísticos, y todo eso conjugado en una narrativa que es la que nos cuenta cómo nació y se construyó nuestra cultura, y la disfrutamos.

Estás trabajando también en la Unesco. De ese trabajo me gustaría que hablaras un poquito.

El cargo de subsecretaria es el que me lleva a presidir la Comisión Nacional de Unesco. A partir de ahí, aparece un vínculo con la sede central de Unesco en París, por un lado, y, por otro, con la oficina regional, cuya sede está aquí, en Montevideo, y acaba de cumplir setenta años.

¿Cuáles son las acciones más destacadas del trabajo de esta Comisión?

Entre los cometidos y actividades de la Comisión Nacional de Unesco puedo citar todo lo referido a Cátedras Unesco.

Aquí en Uruguay hay nueve cátedras. Estas son una red de instituciones de investigación de nivel terciario y universitario, centradas en temas que fueron priorizados por Unesco. Existe, además, una red de escuelas, liceos y escuelas

La Ruta Unesco consiste en poner en valor el recorrido desde Colonia del Sacramento pasando por Fray Bentos, paisaje cultural industrial, luego las Grutas del Palacio, en Flores, para culminar el recorrido en Montevideo, con el candombe y el tango como patrimonio inmaterial.

técnicas bajo la denominación de Escuelas Asociadas a la Unesco, con las que se trabajan proyectos en cada uno de estos centros, así como entre centros educativos. Sobre todo los temas que hacen a la educación, la ciencia y la cultura. Con estos centros educativos se realiza todos los años un concurso de fotografía en el marco del programa "Participación de la Unesco donde los fotógrafos son los niños y los adolescentes". En estos días acaba de salir la última publicación. También está toda el área de proyectos financiados por Unesco. Cada dos años se llama a que se presenten los proyectos. Luego de pasar por tribunales académicos nacionales, y una segunda ronda en Unesco París, los seleccionados obtienen financiamiento para su desarrollo. Uno de estos proyectos que me gusta-

ría destacar es el denominado Ruta Unesco, que consistió en poner en valor el recorrido desde el sitio patrimonial Colonia del Sacramento pasando por Fray Bentos, paisaje cultural industrial, luego las Grutas del Palacio, en Flores, para culminar el recorrido en Montevideo, con el candombe y el tango como patrimonio inmaterial. Con respecto al vínculo con Unesco sede central, Uruguay postuló su candidatura a integrar el Consejo Ejecutivo; en el mes de noviembre se decidirá si accederemos o no.*

Es clarísimo y completísimo lo que has dicho sobre patrimonio. Ahora me gustaría enfocar otro aspecto: ¿cómo fue tu infancia y cómo se inició tu vocación de maestra?

Nací en Bella Unión, departamento de Artigas. Pertenezco a una familia grande, somos trece hermanos y mi infancia fue muy feliz. Con respecto a mi vocación, me gustaría decir dos cosas. En primer lugar, no tuve que optar entre una carrera u otra porque en el departamento de Artigas lo único que se podía estudiar era magisterio; lo segundo, que para mí lo más importante es que aprendí que la vocación es una construcción continua que se produce a partir de que uno decide ingresar a un determinado campo, como en mi caso el magisterio. Día a día, en el vínculo con los alumnos, con los colegas docentes, con las familias de los niños, uno se va afirmando en el rol y, sobre todo, se va comprometiendo cada día más con la tarea. Todo esto

ocurre con una dosis importante de disfrute y de pasión por lo que se hace.

El contacto con las personas es muy importante y la mirada en el aula, también.

Sí, sin vínculo y sin afecto no hay aprendizaje. Cuando hablo de afecto me refiero no solo entre el que enseña y el que aprende, sino también al amor u odio, aceptación o rechazo del propio objeto de conocimiento. Es muy común que algunos niños digan "me gusta hacer cuentas", "me gusta leer"; sin embargo, otros niños dicen "no me gusta hacer cuentas", "no me gusta leer". El vínculo es comunicación. En el aula nos valemos de múltiples lenguajes: el verbal, el del cuerpo, y, particularmente, el de la mirada. Con la mirada se aprueba o se

* Uruguay fue electo el 20 de noviembre del 2019, en la 40.ª Conferencia General de la Unesco en París, como miembro del Consejo Ejecutivo de la Unesco para el período 2019-2023.

desaprueba, se censura o se felicita; descifrar ese lenguaje también se aprende en la escuela. Educar es mucho más que enseñar. En la clase los niños pueden aprender muchas asignaturas, pero también aprenden a conocerse a sí mismos, también construyen su autoconcepto y su autoestima; educar es formar personas. Por todo esto, creo que el ejercicio de la docencia más que vocación requiere de una cuota de pasión por lo que hacemos. No sé si tuve o no tuve vocación, pero sí sé que le puse pasión a mi tarea de educar.

Me acabas de dar una clase de pedagogía...

Me recibí en el año setenta. Esa fue época muy complicada, en varios sentidos: social, política y pedagógicamente difícil. Sin embargo, los maestros de mi generación creíamos que la educación iba a cambiar el mundo. Unos cuantos años después, se dijo que eso era un romanticismo pedagógico; sin embargo, sigo creyendo que el joven que elige ser docente tiene que creer que la educación y él, como maestro o profesor, van a cambiar el mundo; de lo contrario, le será difícil ejercer la profesión.

Últimamente la tecnología ha cambiado mucho las prácticas sociales, por eso también es necesario diferenciar educación, instrucción y tec-

nología como términos que conceptualmente se refieren a cosas distintas.

Sí, realmente educación e instrucción son cosas distintas, y la tecnología requiere de ambas. Si entendemos a la instrucción como los pasos o los momentos de un determinado proceso, para trabajar con las tecnologías de la información y la comunicación es necesario conocer las etapas a seguir, así como el orden o secuencia en la que deben ejecutarse. Esto es un *saber hacer* necesario, tanto para usar aplicaciones como para desarrollar actividades de programación. Por otro lado, es fundamental educar para el buen uso de estas tecnologías. Navegar por internet también requiere educación, ya que hay abundante información que en muchos casos se presenta en exceso, confusa, y que hasta puede ser pernicioso. Es necesario entonces desarrollar en los niños la capacidad de seleccionar la información y de

Los maestros de mi generación creíamos que la educación iba a cambiar el mundo.

validarla. Los dispositivos tecnológicos: tablets, computadoras, celulares, ponen a disposición la información, pero no enseñan a hacer un buen uso de ella; quienes enseñan son los maestros, los profesores y las familias. Los niños tienen derecho a conocer y usar estas tecnologías, que son de su tiempo, pero los docentes, los centros educativos y el Estado, a través de la educación pública, deben enseñarles a hacer un buen uso de ellos. La dimen-



Fotografía: Nancy Urrutia, Comunicaciones MEC



Fotografía: Nancy Urrutia, Comunicaciones MEC

sión filosófica de la educación es el aspecto clave en estas situaciones. Las máquinas no enseñan, quienes enseñan son los docentes, en un marco explícito de valores y de ética.

Coincide todo esto con el concepto de formar personas... Ahora te plantearé un último tema, referido a esta revista que publica la Comisión del Patrimonio y que tiene por finalidad difundir lo relativo al trabajo esmerado y silencioso de los bienes culturales y su patrimonio. A la vez, queremos que esta revista llegue a todas las escuelas, liceos y escuelas técnicas...

Sí, claro, es muy importante. Por un lado está la enorme cantidad de información que se produce en la Comisión; por otro, el propósito de difundirla, de manera que pueda llegar a muchos y no quedarse encerrada en sí misma. Producir una revista implica seleccionar artículos, recabar opinión de personas con autoridad en este campo del saber, y de esta manera se contribuye con el desarrollo cul-

Las máquinas no enseñan, quienes enseñan son los docentes, en un marco explícito de valores y de ética.

tural de la población. Respecto a que esta revista llegue a los centros educativos, creo que es muy importante como contribución al aprendizaje de todos los estudiantes acerca de cuándo un bien cultural es patrimonio, cuáles son los organismos competentes para declararlos, cuándo es patrimo-

nio nacional y cuándo lo es de la humanidad, y cuál es el papel de la Unesco en todo esto.

Es interesante también resaltar que nos estamos refiriendo a todo el país, ¿no?

Sin duda que sí, más allá de que existe la costumbre de hablar de Montevideo por un lado y del interior del país por otro –que algunas razones habrá para que esta diferenciación se haya instalado en las narrativas de los uruguayos–, cuando hablamos de cultura estamos hablando de lo más global, lo más general, lo que nos identifica a todos los que nacimos en este país.

Sí, es verdad, ahora tenemos también universidades en el interior.

Sí, resultado de una política pública que busca promover las oportunidades de acceso de todos los jóvenes a la educación superior universitaria. Como toda la educación pública y para que todos puedan acceder, la universidad es gratuita.

Para cerrar, quiero decirle a los lectores que en tu escritorio veo que estás rodeada de objetos de nuestra cultura: una hermosa pintura de Cúneo, libros de arte en la biblioteca y la música que tan bien nos representa... ●

EL ARTE DE LA SALVAGUARDIA

Entrevista a Francesco Bandarin, exdirector del Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco

Arjen Oosterman

La entrevista "The Art of Safeguarding – Francesco Bandarin interviewed by Arjen Oosterman", fue publicado en *Volume #55: Intangible Cultural Heritage*, Amsterdam: Archis, 2019, pp. 5-8. Traducción: Fabio Descalzi

Usted ha estado activamente comprometido en la creación y gestión de las convenciones del Patrimonio Mundial. Es capaz de relatar mejor que nadie la historia de los intentos de la comunidad mundial en aras de proteger y salvaguardar lo que se considera valor cultural. Tal vez lo más conocido de la Unesco sea su programa del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Con medio siglo de vigencia de este concepto, ¿adónde hemos llegado hoy?

Como es sabido, la Unesco gestiona seis convenciones culturales; también existen algunos convenios regionales, como el Convenio Europeo del Paisaje, gestionado por el Consejo de Europa, pero todas las convenciones globales le corresponden a la Unesco. Esas seis convenciones fueron

de su adopción y, ciertamente, una evolución de conceptos más que un plan sistemático, unitario y predeterminado. Como resultado, tienen algunas diferencias muy importantes; más bien, diría que hay huecos entre ellas. El patrimonio cultural, en su sentido amplio, no queda completamente cubierto por estas convenciones, y no todas tienen la misma fuerza. Estas seis convenciones constituyen un sistema que se fue formando de manera incremental, como suele ser el caso en las políticas públicas.

La primera convención, adoptada en 1954, concierne a las medidas para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. Esta convención también es la más antigua en sus conceptos y se basa en iniciativas que datan de antes de la Segunda Guerra Mundial. Sucede que la Segunda Guerra Mundial constituyó un punto de inflexión en la protección del patrimonio, dado que hubo mucha destrucción de patrimonio en Europa y Asia, debido al hecho de que los sitios de patrimonio cultural, en especial las ciudades históricas, eran sistemáticamente atacados por las partes en conflicto. Es una convención basada en el principio de un compromiso compartido entre los Estados de que, en caso de conflicto armado entre ellos, se preservará el patrimonio cultural. El gran problema es que, después de la Segunda Guerra Mundial, ¡no existió ninguna guerra "oficial" entre Estados! Ni siquiera la Guerra de Vietnam fue un conflicto oficialmente declarado. Esto, sin mencionar el hecho de que el 90 % de los conflictos actuales son internos, que involucran milicias armadas o grupos terroristas, y que por cierto no respetan la legislación internacional; es probable que ni siquiera sepan que el derecho internacional existe. Si bien la convención menciona los conflictos internos, si se echa una rápida mirada a los últimos veinte años (Malí, Siria, Afganistán, Irak), llegamos a la conclusión de que no pudo desempeñar ningún papel significativo. Por si fuera poco, la convención apenas ha sido ratificada por dos tercios de los Estados miembro (por ejemplo, el Reino Unido recién adhirió el año pasado), puesto que en varios países las Fuerzas Armadas



Bamiyán, Afganistán. El gran buda (55 m de alto), antes y después de su destrucción en marzo 2001

surgiendo a lo largo de un período de unos cincuenta años. La primera, en 1954, fue la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado; la última, en 2005, fue la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. Como se puede apreciar con facilidad, estas seis convenciones no son parte de un plan. Reflejan las prioridades de los Estados miembro al momento

son reacias a ratificar la convención, dado que afecta su territorio. Todos estos factores reducen su efectividad. No obstante, se debe reconocer que incorpora una importante reafirmación moral, y que ha demostrado ser muy efectiva en la promoción de la capacitación de fuerzas policiales y militares, con muchos países que han contribuido a ello. Si bien se trata de un proceso lento, considero que es muy importante, puesto que es la primera convención capaz de demostrar que la comunidad internacional tiene un verdadero interés en la promoción de políticas que apunten a la protección del patrimonio cultural.

La segunda convención se aprobó en 1970, para combatir el tráfico ilícito de bienes culturales. Además, esta convención responde a una necesidad: dado el aumento en el tráfico internacional de objetos robados de museos públicos o privados y de colecciones privadas, que a su vez ha quedado por fuera del alcance de las legislaciones nacionales, se decidió establecer una herramienta legal internacional. Su importancia creció a lo largo del tiempo; fue moderadamente efectiva, hasta que un notorio caso estalló en 2003, cuando Italia demandó la devolución de objetos que habían sido ilícitamente traficados y adquiridos por el Museo Getty de California y por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Esta solicitud hizo entrar en acción a los tribunales estadounidenses; el director del Museo Getty fue tras las rejas. Estos casos constituyeron un parteaguas para todos los museos del mundo; hoy en día, ningún museo adquiere una sola pieza de un comerciante que no pueda demostrar que haya sido legalmente extraída de otro país. Esto afectó todo el mercado de arte de manera dramática. Otro aspecto fundamental de la convención de 1970 es que le encomendó a la Interpol, una fuerza policial internacional, la labor de llevar a cabo las acciones necesarias para reprimir el tráfico ilícito. Desde entonces, Interpol ha cumplido un papel significativo en el rastreo y recuperación de objetos robados de museos y colecciones privadas. El problema es que dichas acciones conciernen básicamente a "objetos conocidos".

Pero ¿qué tipos de objetos no son conocidos?

Son la mayoría de los que se trafican. En las últimas décadas, el tráfico de patrimonio cultu-

ral ha implicado mayormente objetos ilegalmente excavados, debido a conflictos que han dado pie al saqueo del patrimonio arqueológico de países como Irak, Siria, Afganistán, etc. El problema se ha vuelto tan grande, en particular en Oriente Medio, que hasta el propio Consejo de Seguridad de la ONU ha emprendido acciones; ahora contamos con la Resolución que declara crimen al tráfico ilícito del patrimonio cultural de Irak y Siria. La convención constituye una importante afirmación moral y también es útil para brindar apoyo a la capacitación de Fuerzas Armadas –como es



el caso de los carabinieri italianos, que cuentan con órganos especializados en la protección del patrimonio cultural–, o bien expertos como arqueólogos y museólogos. Un punto de inflexión importante fue el saqueo del Museo de Bagdad, en 2003, que constituyó un enorme escándalo, dado

que el Ejército de los Estados Unidos estaba presente, pero no contaba con las "normas de combate" necesarias para la protección del patrimonio cultural. Desde entonces, la Unesco a menudo le ha señalado

a la OTAN y otras Fuerzas Armadas la ubicación de sitios de patrimonio cultural para promover su protección en caso de conflicto. Y muchos cambios han tenido lugar dentro de la organización de las Fuerzas Armadas con respecto a la protección del patrimonio. No obstante, casi setenta países, a menudo víctimas del tráfico ilícito, todavía no han firmado la convención, y esto reduce la efectividad de este sistema legal.

Mushin Hasan, director adjunto del Museo Nacional de Bagdad, abril 2003. Fotografía: Mario Tama

En 1972 llega la Convención del Patrimonio Mundial, un pilar para todo el sistema y, por cierto, la más famosa de todas las convenciones de la Unesco. Este instrumento normativo se fue preparando durante la década de 1960, con la fusión de dos iniciativas; una de ellas, promovida por la Unesco y la recién creada Icomos, para crear una convención cultural global, y la otra apoyada por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) y los promotores de la conservación del patrimonio natural con vistas a crear una convención de conservación del patrimonio natural. Si bien hoy en día parece normal que en una misma convención se incluyan el patrimonio natural y cultural, hemos de ser conscientes que es un caso único, puesto que la naturaleza y la cultura siempre van por separado en el derecho internacional. Es interesante saber, además, que la promoción principal de este encuentro fue de la Casa

La Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático cuenta con escasos firmantes, la vigencia de la norma es disputada en tribunales, y los cazadores de tesoros son ricos y bien organizados.



Vapor de carga *Eildon*, hundido en 1915. Fotografía: Nicolas Job

Blanca en la época del presidente Nixon. Si se leen los criterios para la inscripción de los sitios, se puede percibir el predominio del enfoque occidental de separación entre cultura y naturaleza, pero el esfuerzo de unificar los criterios de gestión fue sumamente positivo y arrojó resultados muy interesantes.

Treinta años después, en 2001, se adoptó la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático. Por desgracia, hasta ahora solo ha sido ratificada por apenas un tercio de los Estados miembro, lo que es insuficiente. Y es una

vergüenza, porque las pautas y principios técnicos de la convención son extremadamente importantes y, de hecho, a veces son respetados por países no firmantes.

¿Por qué esto es así?

Pues, en primer lugar, hay un problema con las Fuerzas Armadas: el patrimonio cultural subacuático está mayormente compuesto por buques naufragados y, como muchos de ellos son militares, no hay voluntad de que una legislación internacional se involucre, dado que esto crearía obligaciones. En segundo lugar, es muy complicado asegurar la propiedad; ¿a quién le pertenece un galeón español

que se hundió frente a Colombia en pleno siglo XVI, lleno de lingotes de oro? Esto abre una caja de Pandora de problemas legales, utilizada por los interesados en la búsqueda de tesoros, grupos que siempre están mejor provistos en lo técnico, legal y financiero que muchos de los Estados miembro. Por lo tanto, esta lucha es muy despareja; la convención cuenta con escasos firmantes, la vigencia de la norma es disputada en tribunales, y los cazadores de tesoros son ricos y bien organizados.

En 2003 tuvo lugar otro importante avance en la protección del patrimonio cultural, con la adopción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Ahora está muy bien ratificada y ya cuenta con unos quinientos elementos inscritos en su lista. Es muy popular, al punto que el público a menudo la confunde con la Convención del Patrimonio Mundial.

La última en adoptarse, en 2005, fue la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, que hace hincapié en el importante papel que la cultura tiene en el desarrollo económico y social de una comunidad. Es una convención que apunta a proteger la riqueza cultural tradicional de las comunidades, de modo que les sirva como recurso para su propio desarrollo. La convención promueve acciones normativas, capacitación, construcción de capacidades institucionales, etc. para ayudar a los Estados miembro a fortalecer su capacidad de identificar, proteger y promover productos culturales como herramienta para el desarrollo económico y social, dentro del marco de los objetivos de desarrollo sostenible de las Naciones Unidas.

En síntesis, como había dicho, este sistema no es el resultado de un plan coherente, y pienso que presenta una serie de huecos. Un aspecto que intenté –infructuosamente– arreglar fue la protección de los paisajes, promoviendo la adopción de una convención internacional sobre la protección de paisajes, un marco que habría complementado los ya existentes. En este momento, existe una normativa paisajística regional, el Convenio Europeo del Paisaje, pero no es global. No funcionó, no avanzó. Si bien la mitad de los Estados miembro manifestaron interés, fueron muchos los que no quisieron otro convenio, y no era el momento acertado, dado que Estados Unidos había interrumpido su financiación de la Unesco. No obstante, habría sido un complemento perfecto a las convenciones del patrimonio material e inmaterial, brindando una herramienta para políticas de conservación patrimonial más integradas.

Usted presentó la estructura completa de las convenciones de la Unesco; varias de ellas incluyen un fuerte componente legal, mientras que la Convención del Patrimonio Inmaterial parece ser la única que no muestra sus cartas en el aspecto legal.

Una convención es un tratado; por definición, una herramienta jurídica, y en varias instancias tenemos problemas legales, como por ejemplo cuando los países no llegan a un acuerdo sobre la inscripción en la lista. Cuando hay una controversia sobre disputas territoriales o propiedad cultural, entonces aparecen litigios de inmediato. Veamos más en detalle la diferenciación entre material e inmaterial, puesto que de algún modo este fue el único elemen-

to que se planeó, es decir, definir una convención complementaria a la del Patrimonio Mundial. El Patrimonio Mundial se basa en un principio de universalidad, algo que debería ser reconocido por cualquiera en todo el mundo. Este concepto tan fuerte ha sido criticado por algunos que lo tildan de eurocéntrico. La Convención del Patrimonio Mundial es fruto del movimiento para la conservación de monumentos que se originó en la Europa decimonónica. Y permítanme aclarar que esto no es una crítica: Europa contribuyó grandemente a esta idea de conservar el patrimonio para las futuras generaciones, y esa

Un aspecto que intenté –infructuosamente– arreglar fue la protección de los paisajes, promoviendo la adopción de una convención internacional, un marco que habría complementado los ya existentes.

idea sencillamente no existía en África, Latinoamérica o Asia. Para trasladar esta lección, otras geografías debían de adaptar su percepción cultural de patrimonio al enfoque europeo.

La Convención del Patrimonio Mundial se basa mayormente en el concepto de monumento: algo físico, fijo en el suelo. Por lo tanto, no es inmaterial ni móvil. Sin embargo, el patrimonio cultural tiene una definición mucho más amplia; incluye monumentos, sitios y paisajes, pero además muchas otras “expresiones”, desde poesía a danza, música a comida. Estos otros tipos de



patrimonio, particularmente importantes para determinadas áreas del mundo con pocos monumentos fijos, se consideraron tradicionalmente una especie de patrimonio de segunda y se describieron con una palabra que aborrezco: *folclore*. Recién cuando fue realmente

estudiado y clasificado, con el desarrollo de la antropología en el siglo XX, se comenzó a cambiar la percepción. Antropólogos como Claude Lévi-Strauss contemplaron las culturas

con ojos diferentes y supieron apreciar que este patrimonio “folclórico”, muy por el contrario, constituía el corazón de la expresión de la vida de las comunidades. Y esa es, de hecho, la idea de la Convención del Patrimonio Inmaterial: definir e identificar patrimonio que, aunque no presenta las mismas características de los “monumentos”, refleja valores sociales y humanos similares. Si se presta atención, el concepto mismo de “folclore”

Vista aérea del ex frigorífico Anglo, Paisaje Industrial Fray Bentos. Fotografía: Nelson Inda, 2012

casi ha desaparecido; ahora, la gente se refiere cada vez más a patrimonio inmaterial.

Es importante saber que los principios en los que se basa la Convención del Patrimonio Inmaterial son completamente diferentes de los del patrimonio material. De hecho, hay dos entidades diferentes, dos “paquetes” intelectuales distintos; por un lado, el patrimonio se vincula a conceptos como universalidad, autenticidad, valores artísticos o recordatorios, significado natural, mientras que, por el otro lado, el patrimonio está indisolublemente ligado a la vida de la comunidad. Y es innegable que estas dos corrientes de pensamiento no se alinean por completo; es como en la física, está la teoría de la relatividad de Einstein y también la mecánica cuántica: no se combinan. No se pueden combinar. Pero, al mismo tiempo, hay que vivir con las dos teorías.

El concepto de comunidad implica un grado de interpretación en relación con su escala: a veces se trata de apenas una pequeña tribu, otras veces son poblaciones de países enteros.

principio fundamental: estar inscrito; un elemento patrimonial debe estar vivo, es decir, debe estar vinculado a una comunidad viva, debe jugar un papel clave en la vida de la comunidad. Si no hay comunidad, o si la comunidad desaparece, no hay patrimonio.

La gente debe comprender que la Convención del Patrimonio Inmaterial no agota todo el patrimonio inmaterial posible en el mundo; solo se enfoca en aquellos que presenten valor antropológico. El concepto de comunidad implica un grado de interpretación en relación con su escala: a veces se trata de apenas una pequeña tribu, otras veces son poblaciones de países enteros. Así, lo protegido abarca desde tradiciones orales a artes escénicas, desde encuentros rituales a técnicas artesanales desarrolladas a lo largo de los siglos. También ha habido una cantidad de interpretaciones del concepto, dado que la definición no es estricta y apenas tiene diez años de edad; ¿qué es una “tradición oral” y qué es “técnica artesanal”?

Una categoría muy importante de patrimonio inmaterial incluye los espacios en los que tiene lugar una expresión cultural, en donde se dan la mano el patrimonio material y el inmaterial. Algunos países árabes (Emiratos Árabes, Omán, Catar, Arabia Saudita) han inscrito el *majlis*, el espacio público-privado donde se realizan las asambleas comunitarias; Estonia, por su parte, tiene las tradiciones de Kihnu en las dos pequeñas islas de Kihnu y Manija. A veces, podría haber coincidencias entre sitios del Patrimonio Mundial y, de hecho, esto ha sucedido. Un caso famoso es la plaza de Yamaa el Fna, en Marrakech, un espacio culturalmente poblado de múltiples expresiones, desde adivinación hasta medicina tradicional, desde tatuajes de henna y predicadores hasta cuidados dentales; este espacio está inscrito en dos listas, la del Patrimonio Mundial y en la del Inmaterial. No puedo ilustrar toda la complejidad y vastedad de la idea de inmaterialidad, que le ha dado una gran visibilidad a la Unesco. El verdadero desafío es mantener la credibilidad de estas convenciones y de su propósito: la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural. Existe un gran riesgo que amenaza a los elementos de las dos listas, la del Patrimonio Mundial y la del Inmaterial: la comercialización. Por ejemplo, si se inscribe en la



Al Majlis (consejo) en Abu Dhabi

Pero en la física moderna todavía existe la esperanza de encontrar una teoría unificadora; ¿existe una teoría unificadora del patrimonio?

Tal vez, pero creo que, por ahora, es mejor ser capaz de apreciar sus diferencias y vivir con ellas. La Convención del Patrimonio Inmaterial se adoptó en 2003, y la primera inscripción de un elemento en esta lista representativa recién se hizo en 2008. Pero desde entonces, en apenas diez años, tuvo un crecimiento explosivo, alcanzando unos quinientos elementos en la lista, y sigue creciendo. ¿Qué quisimos plasmar en esta convención? Hay un concepto en el texto que expresa su

lista representativa un carnaval tradicional como el de Barranquilla y esto conduce a un desarrollo comercial, la creación de un objeto turístico, entonces no es un resultado positivo. Es un problema muy serio: las convenciones no son lanzamientos de festines, existen para conservar y salvaguardar patrimonios culturales para futuras generaciones, ese es su propósito primario.

Correcto. Pero entonces, tenemos muchos ejemplos de invención y reinversión de patrimonio cultural que tal vez no estén inscritos todavía, pero se podrían proponer en su momento como patrimonio cultural. Por ejemplo, la tradicional elaboración de vino de arroz en Corea, una pericia que estaba casi perdida y ahora está siendo revitalizada, como técnica, y también en relación directa a sitios patrimoniales en la ciudad de Seúl. Se aprecian las políticas combinadas para hacer más atractiva a Seúl al turismo internacional y preservar un barrio antiguo que corre peligro de ser modernizado, entonces se enriquece a esta zona trayendo actividades de diferentes tipos como una especie de plus cultural.

No estoy en contra de la generación de recursos, y el turismo es un importante recurso para la conservación del patrimonio. El problema es cómo timonear la industria hacia una conservación, y no solo el consumo del patrimonio. Y esto es difícil, porque muchas veces los países no poseen las herramientas para hacerle frente a esta industria gigantesca, el turismo internacional. Como veneciano, puedo afirmar que Venecia, por ejemplo, ha perdido su equilibrio. Desde luego que se les da la bienvenida a los turistas, pero el propósito de la preservación patrimonial se ha perdido: se invierten recursos públicos para preservar el patrimonio y, entonces, el principal beneficiario es una industria privada que no ha contribuido al esfuerzo y, encima de ello, margina a los ciudadanos. Para lograr un balance es extremadamente importante un proceso de gestión. Pero vemos cada vez más casos, tanto en lo material como en lo inmaterial, en los que el equilibrio está completamente desbalanceado, también debido al impactante crecimiento global del turismo, un 5 % anual. Y las predicciones de la Organización Mundial del Comercio (OMC) son desconcertantes; en la actualidad hay 1200 millo-

Muchas veces los países no poseen las herramientas para hacerle frente a esta industria gigantesca, el turismo internacional. Como veneciano, puedo afirmar que Venecia, por ejemplo, ha perdido su equilibrio.

nes de turistas internacionales que podrán llegar a ser 2000 millones para el año 2030.



La Unesco ¿encara de manera activa la problemática del turismo?

Esa fue mi otra derrota en la Unesco: propuse en la conferencia general que se hiciera una recomendación, no una convención, sobre la gestión del turismo en lugares patrimoniales. Al final, decidieron no hacerla, pero cometieron un error: es crucial encarar esta problemática, que se hará cada vez más grave en el futuro. Habría sido una operación conjunta muy interesante entre la Unesco y la OMC, pero Estados Unidos estaba muy en contra de la iniciativa, dado su enfoque desregulador. Si hoy les diéramos una recomendación a los Estados miembro sobre el tratamiento del turismo en lugares patrimoniales, al menos habríamos puesto el problema a la vista.

Plaza de Yamaa el Fna, Marrakech. Fotografía: Boris Macek, 2013



Cruceros en Venecia. Fotografía: Stefano Rellandini

¿Considera que el concepto y la práctica de patrimonio mundial están cambiando porque también existe la Convención del Patrimonio Inmaterial?

Definitivamente, el concepto de Patrimonio Mundial ha evolucionado a lo largo de los últimos cuarenta y cinco años, y ha ido mucho más allá de la idea original de conservar monumentos o maravillas naturales. Se sabe que una investigación del origen de la Convención del Patrimonio Mundial realizada por Christina Cameron y Mechtild Rössler descubrió que los “padres fundadores” pensaban que el número de sitios serían... ¡a

lo sumo cien! La convención amplió su alcance para incluir más categorías patrimoniales, como el paisaje cultural, y muchos otros tipos, itinerarios, infraestructuras, y más. La Lista del Patrimonio Mundial constituye ahora un impulso enorme para la innovación en el campo patrimonial: debido a su importancia, los Estados miembros tienen ansias de contribuir, sacando a relucir nuevas ideas y conceptos. Creo que habrá de ocurrir una evolución similar con el patrimonio inmaterial, que se desarrollará más allá de su fase definitiva. ●



Fotografía: Ivan Gushchin, Strelka Institute

FRANCESCO BANDARIN

Francesco Bandarin (Venecia, 1950) es arquitecto y urbanista. Graduado en Arquitectura en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia (IUAV), obtuvo una maestría en Planificación Urbana y Regional en la Universidad de California en Berkeley. De 1980 a 2016 se desempeñó como profesor de Planificación y Conservación Urbana en el IUAV.

Fue director del Centro del Patrimonio Mundial de la Unesco y secretario de la Convención del Patrimonio Mundial de 2000 a 2011, y director general adjunto de Cultura en la Unesco de 2010 a 2018. En esta época coordinó varios proyectos de conservación importantes en El Cairo, Jerusalén, Angkor, Axum y Afganistán, entre otros, e impulsó la reflexión sobre problemáticas de la conservación urbana que llevaron

a la adopción de la Recomendación de la Unesco sobre el Paisaje Urbano Histórico en 2011; también fue responsable de la gestión de seis tratados internacionales relativos a patrimonio y de actividades operativas sobre el patrimonio tangible e intangible.

Sus publicaciones recientes incluyen *The Historic Urban Landscape: Managing Heritage in an Urban Century* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012; traducida con el título *El paisaje urbano histórico. La gestión del patrimonio en un siglo urbano*, Madrid: Abada, 2014) y *Reconnecting the City: The Historic Urban Landscape Approach and the Future of Urban Heritage* (Wiley-Blackwell, 2014), ambas en coautoría con Ron van Oers. Un tercer libro en coautoría con Ana Roders completó la serie: *Reshaping Urban Conservation: the Historic Urban Landscape Approach* (Singapur: Springer, 2019).

PONIÉNDOLE BIGOTES AL RETRATO DE DON FERMÍN

La tecnología como primera entrada y activador de la curiosidad ante un bien patrimonial

Ciro Caraballo

El derecho universal a participar de la cultura tiene hoy traducción expresa en leyes y reglamentos. Es un trabajo ya adelantado; sin embargo, su puesta en acción es aún una labor pendiente. Entre los grupos que requieren una mayor atención, un cambio de actitud en la relación discurso-usuario, se encuentran los infantes y los jóvenes. Nuevos acercamientos lúdicos y el uso de la tecnología permitirán reconstruir una relación que hoy en día está en riesgo de pérdida.

El reto está en lograr una afinidad entre el discurso y la experiencia patrimonial desde la infancia y la adolescencia, generando vínculos que permitan construir una relación lúdica con la herencia cultural. Ello implica atender la imagen, abrirse a las redes sociales y a los videojuegos, a lo lúdico, a los discursos inclusivos, a la empatía. Una adecuada combinación de tecnología y dinámicas interactivas pueden hacer la diferencia, generando propuestas accesibles e inclusivas.

Hace poco tiempo se hizo viral en las redes una imagen donde un grupo de adolescentes, en un museo holandés, prestaban más atención a sus teléfonos y tabletas electrónicas que a una de las grandes obras de Rembrandt. Las voces tradicionales entraron en pánico, apuntaban a la insensibilidad ante el arte, a la necesidad de prohibir los electrónicos en los museos, al atontamiento generacional, al escarnio cultural; una reacción absolutamente errada e inútil. Si la primera entrada y activador de la curiosidad ante un bien patrimonial es el uso del móvil, bienvenido sea.

La comunicación digital y las redes sociales son hoy canales privilegiados para las generaciones que nacieron con ellas. En las grandes ciudades ya se da primero una relación digital y luego, si es posible, una relación personal. El desarrollo de las apps en los museos ha evolucionado, pero generalmente carecen del toque lúdico que permita

incursionar con una participación activa, dando espacio a la creatividad mediante la intervención virtual de la obra, en la mezcla de imágenes, en su animación. Si un niño sentado frente a un retrato de algún ilustre del siglo XIX disfruta en su tableta poniéndole bigotes a la imagen de don Fermín [Fermín Toro, escritor y político venezolano], bienvenido sea, ello significará que prestó atención a la obra; más adelante seguro la recordará y se documentará sobre ella. La inclusión se da a través de la tecnología, no renegando de ella.

Rijksmuseum (Museo Nacional de Ámsterdam), 2014. Fotografía: Gijssbert van der Wal



Ciro Caraballo (Caracas, 1951) es arquitecto, licenciado en Historia, maestro en Turismo y Patrimonio y fue asesor de la Unesco.

CODO A CODO

La Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación y la Unidad Ejecutora 008 MEC-CPCN

Nelson Inda

La Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación tiene una doble condición funcional: por una parte, la conocida Comisión del Patrimonio, organismo colegiado con miembros honorarios elegidos y nombrados directamente por el Poder Ejecutivo. Dos de los nueve miembros titulares responden a las representaciones de la Universidad de la República y al Ministerio de Transporte y Obras Públicas. La Comisión, así integrada, cuyo cometido fundamental es asesorar al Poder Ejecutivo en materia de salvaguardia del patrimonio cultural del país, está asistida, por otra parte, por la Unidad Ejecutora, con recursos propios, dependiente directamente del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y dirigida por un director general, de nombramiento político.

Una y otra, actuando mancomunadamente, permiten realizar un sinnúmero de programas y asistencias a proyectos, entre los cuales destacamos la coordinación del Día del Patrimonio, las relaciones con Unesco y con sus organismos derivados –como Crespial, Unesco regional e Instituto Lucio Costa–. A través de estos organismos se logra la salvaguardia de los elementos incluidos en las listas de Patrimonio Mundial, como el Barrio Histórico de Colonia del Sacramento, el paisaje cultural e industrial Fray Bentos (ex-Anglo), el tango, el candombe, el Inventario de Patrimonio Inmaterial, el expediente de candidatura de la obra del ingeniero Dieste, etc. En términos nacionales, la Comisión colabora en la valoración y protección de múltiples obras, documentos y ac-

tos culturales, en todo el territorio nacional. La tarea, tan exigente como gratificante, se basa en la idoneidad y el compromiso de quienes han colaborado como miembros honorarios, como funcionarios presupuestados o con actuaciones puntuales en las más diversas circunstancias. A todos los que hicieron posible los objetivos consensuados en este periodo de gobierno, cumpliendo con los tiempos prefijados, nuestro agradecimiento.

COMISIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

José Cozzo, Fernando Yáñez, Enrique Aguerre, Renée Fernández, Fernando Giordano, José López Mazz, Enrique Machado, Elena Pareja, Beatriz Birriel, Virginia Cornalino, Carmen Curbelo, Carlos Galcerán, Fernando Loustaunau, Salvador Schelotto, Nery González, Apolo *Popo* Romano, Domingo Gallo (†)

UNIDAD DE GESTIÓN ADMINISTRATIVA

María Inés Piuselli, Bernardo Salas, José Hernández, Gustavo Garbarino, Rossana Badía,

Mario Coppetti, Isabel Fernández, Myriam Montero

UNIDAD DE GESTIÓN TÉCNICA

Alejandro Veneziano, Elianne Martínez, Leticia Cannella, Cecilia Vázquez, Daniel Loustaunau, Marcela Flores, Silvia Villagrán, Norma Calgaro, Vladimir Muhvich, Alberto Benítez, Adriana Penadés, Liliana Bartoletti, Gabriela Gallardo, Nora Galcerán, Ilda Cossini, Solveig Campistrous, Marcelo Vergara, Virginia Pereira, Nelsys Fusco, Alejo Cordero, Valerio Buffa, Alejandra Ottati, Johanna Arruabarrena, Leticia García, Virginia Mata, Enrique Curotto, Luis Castro, Mercedes Sosa, Patricia Doglio

APOYOS EXTERNOS

Olga Picún, Charles López, Viviana Acevedo, Johanna Risotto, Paolla Mascarello, Víctor Schoeder, Ezequiel García, Dahiana Gandaria, Rubens Stagno, Ivon Grilli, Julio César Urán, María Julia Listur, Niklaus Strobel, Elena Balbé, Alejo Álvarez, Yeinny Jorge

Colaboradores de la CPCN, 2015–2020.
Fotografía: Mariana Elías, 2019





Cecilia Jorge, integrante del equipo de restauración.
Fotografía: Federico Gutiérrez

HOMBRE INTEGRAL

Restauración del mural *Oficios* de Julio Alpuy

Durante más de un año, un equipo de técnicos restauró la obra emblemática ubicada en el liceo Dámaso Antonio Larrañaga. Su autor, Julio Alpuy, fue uno de los más fieles alumnos y continuadores del taller Torres García.

EL LICEO DÁMASO ANTONIO LARRAÑAGA

En setiembre de 2015, en ceremonia celebrada en el la sede de la Intendencia Departamental de Florida, se designaron cinco obras de arquitectura como Monumento Histórico, refrendando el lema del Día del Patrimonio de ese año: “La arquitectura del Uruguay: cien años de la Facultad de Arquitectura”. Una de ellas es el Liceo N.º 3 Dámaso Antonio Larrañaga, localizado en la ciudad de Montevideo. El trabajo realizado en convenio entre la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) con el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura, de “Identificación y selección de exponentes de la arquitectura moderna

a ser incorporados en la lista de bienes patrimoniales”, es la base conceptual de esta designación.

El edificio fue proyectado en el año 1951 por el Arq. José Scheps, como funcionario del entonces Ministerio de Obras Públicas. Construido en un importante predio en el cruce de la avenida Centenario con la calle Jaime Cibils, lejos de pretender destacarse en el contexto urbano, opta por una actitud respetuosa, brindando una imagen congruente con el entorno urbano y al servicio de la mejor docencia. La resolución del Poder Ejecutivo expresa: “Presenta una configuración abierta y asimétrica” y más adelante: *Apela a un léxico formal que no responde a códigos de una sola tendencia. Su arquitectura se vio enriquecida con el aporte de las artes plásticas. Julio Alpuy, artista ex-alumno del instituto, realizó el mural Oficios en una de las paredes de la biblioteca, obra que al cumplir cincuenta años fue homenajeada con la emisión de un sello postal por el Correo del Uruguay.*

EL MURAL OFICIOS DE JULIO ALPUY

En 1956, el artista Julio Alpuy realizó el mural *Oficios – Hombre integral* de 8.00 m de base × 3.00 m de altura, pintado en el paramento del muro “al seco”. La obra se ubica en planta baja, en el tabique de mampostería que separa un pasaje de tránsito general con la biblioteca, a poca distancia del hall de entrada del edificio. Su estado de conservación era inapropiado por el grado de deterioro; la relación con el entorno espacial se encontraba totalmente descaracterizada.

La obra, sustentada en la calidad del artista Julio Alpuy, es de las más significativas de una producción, tan cambiante en su formalizaciones como de temas. En este mural, en una etapa de madurez estilística y conceptual, el artista afrontó un desafío de superior jerarquía, por la dimensión de la obra, su localización y el manejo de los códigos constructivistas del Maestro Joaquín Torres García.

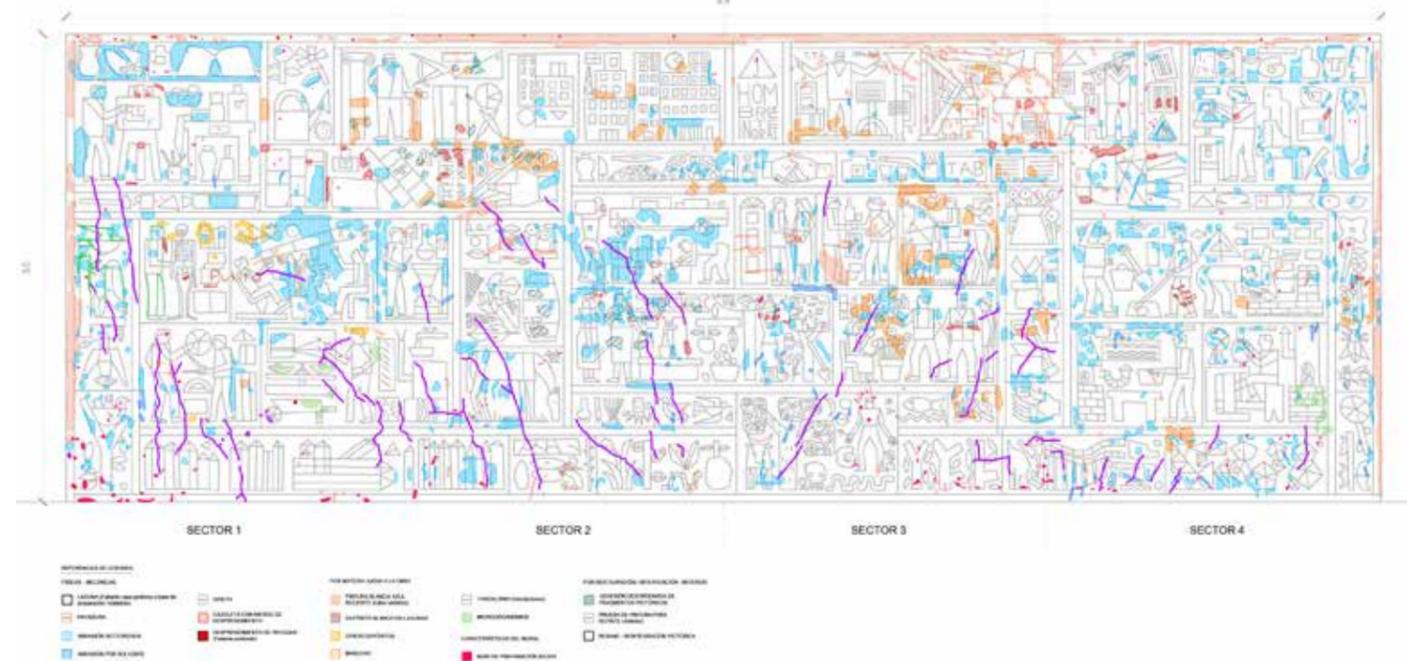
Julio Uruguay Alpuy nació en 1919, en la pequeña población de Cerro Chato, en el departamento de Tacuarembó. Llegado a Montevideo, motivado por su vocación de artista, rápidamente conoció al Maestro, se integró al Taller Torres García y desde ese momento comenzó su periplo de creador, incursionando en las más variadas técnicas. Se radicó, a su vez, en las más variadas regiones de nuestro planeta. Incursionó en el muralismo, integrando el equipo del Taller Torres García. En los años cuarenta del siglo pasado,

ejecutaron los reconocidos murales del Hospital Saint Bois, en Montevideo. El mural *Oficios* es, de algún modo, una síntesis de su visión del trabajo “productivo artesanal” en sus múltiples facetas, que tanto conocía. Falleció en 2009, luego de más de setenta años dedicado al arte visual en las más variadas modalidades.

INICIATIVA DE LA FUNDACIÓN ALPUY

En 2016, la CPCN recibió la iniciativa de la Fundación Alpuy, alertada y alentada por el Cdor. Joaquín Ragni y apoyada por la ministra María Julia Muñoz, de restaurar el magnífico mural del Dámaso, en situación material crítica. La solicitud vino acompañada de un diagnóstico primario del estado de conservación de la obra: se consideraba que había sido gravemente afectada por su escaso y nulo mantenimiento, con pérdida en algunos tramos, incluso de la capa pictórica. La CPCN consideró el valor cultural de la obra, el desafío técnico y artístico y la movilización de recursos económicos, y decidió apoyar la restauración, entendiendo conveniente apoyar el trabajo con un sentido que trascendiera la propia restauración para transformarlo en un programa cultural de largo alcance y de múltiple propósito. En julio de 2016, la CPCN aprobó la posibilidad de respaldar y prestigiar la recuperación del mural *Oficios* con base en lo que se denominó Programa Cultural Integral, a partir de la restauración del mural (Acta núm. 16 del 6 de julio de 2016).

Mapa de lesiones.
Fuente: Retablo Restauración



PROGRAMA CULTURAL INTEGRAL

La CPCN aprobó el Programa Cultural Integral (PCI) respondiendo a la responsabilidad de salvaguardar el patrimonio cultural poniendo el máximo conocimiento histórico al servicio de la sociedad en general. Para ello, se aprobó un esquema de constitución del equipo, integrado por un referente y representante de la CPCN, secretario Lic. José Cozzo, y dos apoyos representados por el presidente Nelson Inda y el miembro y director del Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), Enrique Aguerre, todos en carácter de honorarios. A ellos, deberá acompañarlos un gestor del PCI, bajo



Estudio de termografía infrarroja y radar penetrante realizado por el Ing. Gonzalo Cetrangolo del Departamento de Estructuras de la Facultad de Ingeniería - UdelaR

contrato, responsable directo de todos los aspectos de la restauración, la adecuación del lugar, la relación con las autoridades del liceo, la preparación de la documentación, la representación del PCI en los medios, la disposición de los modos de comunicación del trabajo en sus diferentes etapas, de sus conclusiones finales y de los informes económicos. Los trabajos específicos requerirán llamados a restauradores, comunicadores, cineastas y proveedores en general. Los recursos económicos de la CPCN para este PCI surgen del presupuesto anual; la capacidad de contratación deberá surgir de un convenio con la Corporación Nacional para el Desarrollo (CND), como administradora económica del PCI. Armado el equipo básico, realizada una presupuestación indicativa, se tomaron las decisiones que permitirían erogar los recursos de los años 2017-2018 y parte del 2019. Para ello se presentó el PCI con una visita al mural en el Día del Patrimonio 2016 y con la firma del convenio MEC - CPCN / CND, el 30 de mayo de 2017.

Realizada la primera transferencia de recursos por parte de la CPCN - MEC a la CND, se procedió a la contratación del coordinador Rafael Lorente y se continuaron las acciones siguiendo el esquema propuesto. Se realizaron obras de adecuación del entorno directo del mural y se comenzaron los estudios imprescindibles para conocer las condiciones materiales en los que se encontraba el muro soporte y las acciones para mitigar los efectos posteriores que pudieran perjudicar la obra. A fines de 2017 se realizó, por la CND asesorada por la CPCN, el llamado a los equipos de restauración (Acta núm. 43 del 13 de diciembre de 2017). El 18 de febrero de 2018, la CPCN realizó la convocatoria para seleccionar un equipo profesional encargado de la restauración completa e inmediata del mural *Oficios*. Posteriormente, aprobó el acta de calificación y clasificación de los postulantes al llamado. Otorgó el primer lugar a la Empresa Claudia Frigerio (Acta núm. 10 del 18 de abril de 2018).

LA CONSERVACIÓN Y LA RESTAURACIÓN*

Contratada la empresa, la restauración del mural *Oficios* se tradujo en un trabajo exigente, por las características de la técnica, la dimensión del mural y su grado de deterioro. El equipo, dirigido por Claudia Frigerio, tuvo que apelar a trabajos previos a la restauración en sí y a condiciones y recomendaciones posteriores para su mejor mantenimiento. La cantidad de temas a solucionar se manifestó en el abordaje técnico con asesores extranjeros de México y España, como Manuel Iglesias y Saray Fernández, la colaboración de las facultades de Arquitectura e Ingeniería y la composición de un equipo relacionado directamente con la restauración, conformado por restauradores: Cecilia Jorge, Alicia Soto, Perla Téllez Cruz, y ayudantes: Mariano Bertiz, Camila Costa, Daniel López, Valentina Marchese, María Moreno, Sebastián Silvera, Adrielle Olivera.

Un conocimiento cabal del elemento patrimonial se basó, además de la experiencia de la restauradora Frigerio, en la valoración histórica de la obra, el análisis de la investigación documental y el conocimiento de actuaciones anteriores -como la del propio Taller de Restauración de la CPCN-. Una metodología global de la restauración, basada en el criterio de la "mínima intervención", sintetizó metodologías particulares y parciales, que se concretaron en la cartografía del mapeo de situaciones degradantes y lesiones de la superficie. Como ejemplo, los conflictos de pérdida de revo-

que en las zonas bajas del mural, por humedades de capilaridad, o la variación de colores debido a la exposición de la luz solar directa. Con todo, el mantenimiento de las líneas negras que enmarcan situaciones propias del constructivismo universal ayudó a la comprensión y solución de problemas localizados. La restauración, de acuerdo al informe de la restauradora Claudia Frigerio, se realizó siguiendo una sucesión de etapas que comenzaron con la "consolidación del paramento", continuó con la "limpieza", culminó con la "reintegración cromática" con pintura acrílica y finalizó con la "protección". Un trabajo de más de doce meses... Por fin, concluyó con la reinauguración del mural, en el mes de junio de 2019.

LA DIFUSIÓN

El mejor y mayor conocimiento son el sostén de la protección y la revalorización del legado calificado. El programa de restauración del mural *Oficios* contó y cuenta con la particularidad de haber atendido y de atender al interés ciudadano, por la calificación del elemento artístico. Para ello, en el programa del coordinador figuró un detallado informe del avance de la restauración, sus motivaciones históricas, su metodología, sus participantes, sus recursos humanos técnicos y materiales y las relaciones presentes y futuras con los usuarios del liceo, tanto estudiantes como docentes o visitantes ocasionales. Todas las tareas que demandaron estudios y actuaciones en el sitio se realizaron admitiendo la presencia de observadores. La transmisión de criterios sobre el legado

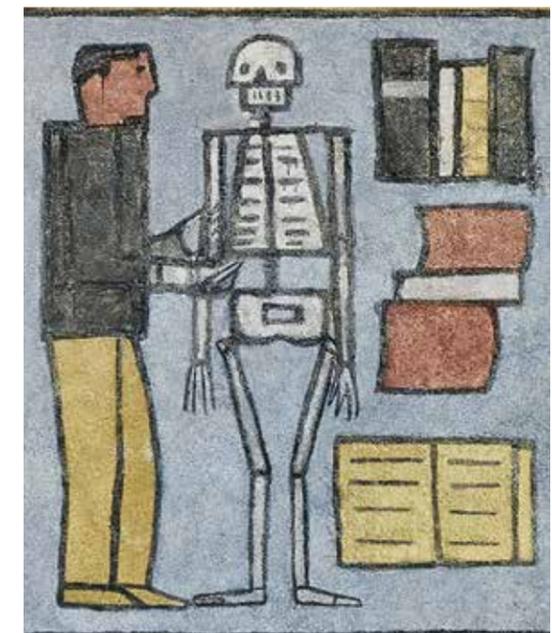


recibido, su calificación y revalorización se realizó en el propio lugar, abierto totalmente al público en el Día del Patrimonio.



Se preparó un audiovisual que dio cuenta de todas las acciones. Se estableció relación con inúmeros medios de comunicación, que le dieron dimensión de noticia y un mayor conocimiento patrimonial a la población. Fundamentalmente, se estableció, a través de la directora del liceo y de la Prof. Carola Wuhl, una estrecha relación con los estudiantes actuales, que permite ser muy optimista sobre la protección futura del mural: "No sabíamos que en esa pared existía un mural tan prestigioso...".

Nelson Inda



El equipo de Retablo Restauración bajo la dirección de Claudia Frigerio. Fotografía: Álvaro Zinno

Detalle del mural, antes y después de su restauración. Fotografía: Álvaro Zinno

* Extractado del Informe Final de Conservación y Restauración del Mural *Oficios* de Julio Alpuy, realizado para la CPCN por la Rest. Claudia Frigerio.

UN HALLAZGO DE MAGNITUD

Preservación de un reservorio de agua en el anexo de la Torre Ejecutiva de Presidencia

Estructura consolidada y puesta en valor, 2018. Todas las fotografías provienen del Departamento de Arqueología de la CPCN.

La gestión patrimonial de hallazgos arqueológicos en obra es muchas veces lenta, engorrosa e invisible, pero conduce la conservación de estos hallazgos. En este caso, se logró poner en valor un bien cultural de gran relevancia patrimonial y complejidad constructiva.

En los primeros días de mayo de 2014 se recibieron múltiples llamados telefónicos solicitando

la urgente concurrencia de técnicos de la CPCN a una obra edilicia que se estaba ejecutando detrás del edificio Torre Ejecutiva de Presidencia.

La alarma surgió a consecuencia de que los movimientos de tierra dejaron al descubierto una construcción de grandes dimensiones que hasta ese momento estuvo invisible, enterrada bajo capas de relleno, y que las máquinas excavadoras estaban desmantelando.



Como en otros casos ante este tipo de hallazgos, el Departamento de Arqueología de la CPCN concurre al lugar, confirmando la afectación provocada por la retroexcavadora sobre la es-



Situación encontrada por el Departamento de Arqueología, 2014

tructura, de la cual habían quedado al descubierto una bóveda y sus muros laterales en ladrillo, observando que se continuaba en profundidad debajo de los sedimentos y de la calle actual.

Ante esta importante evidencia arqueológica, se iniciaron de inmediato los contactos con los técnicos responsables de la obra. Se resolvió detener el uso de la máquina y generar un área de exclusión para la estructura y su entorno inme-

diato. Este fue uno de los actos que la CPCN, como autoridad cultural, puede realizar para prevenir una mayor destrucción de bienes arqueológicos.

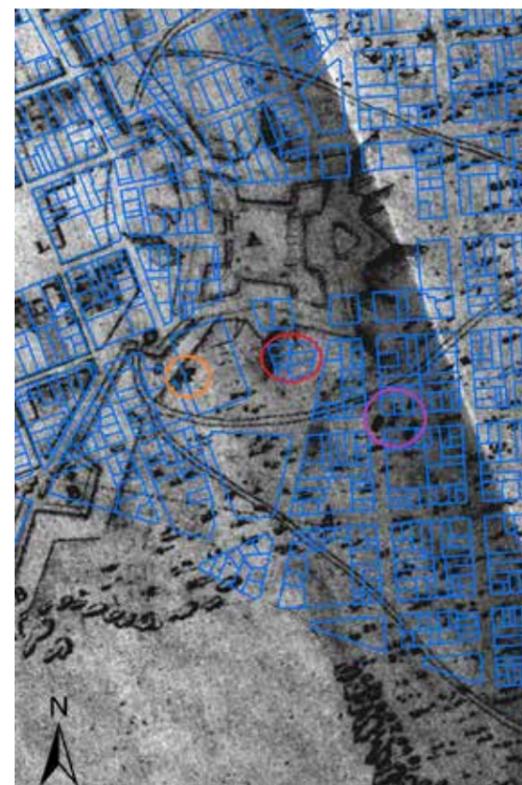
Seguidamente, las autoridades de la CPCN iniciaron los vínculos con Presidencia de la República –propietario del terreno y promotor de la obra–, la Corporación Nacional para el Desarrollo (CND) y la empresa contratada. Por un lado, para incorporar un equipo de arqueólogos que hiciera un estudio de impacto arqueológico y, por otra parte, para definir y planificar las diferentes opciones de preservación del hallazgo arqueológico y su posible inclusión en el proyecto de arquitectura de este edificio gubernamental.

Asimismo, ante la premura de avanzar en la caracterización de la estructura hallada con el objetivo de fundamentar ante las autoridades el porqué de conservarla, se realizó un análisis preliminar a nivel cartográfico, sumado a la superposición de planos históricos al parcelario actual y así obtener una valoración preliminar a nivel arqueológico.

UBICACIÓN ESPACIAL DEL EMPRENDIMIENTO

Si bien el análisis fue preliminar, permitió inferir la gran relevancia patrimonial del área afectada por la obra y su entorno inmediato, que presentaban una alta probabilidad de contener en el subsuelo,² entre otras:

El hallazgo y el contexto de obra vistos desde el edificio de Presidencia, 2014



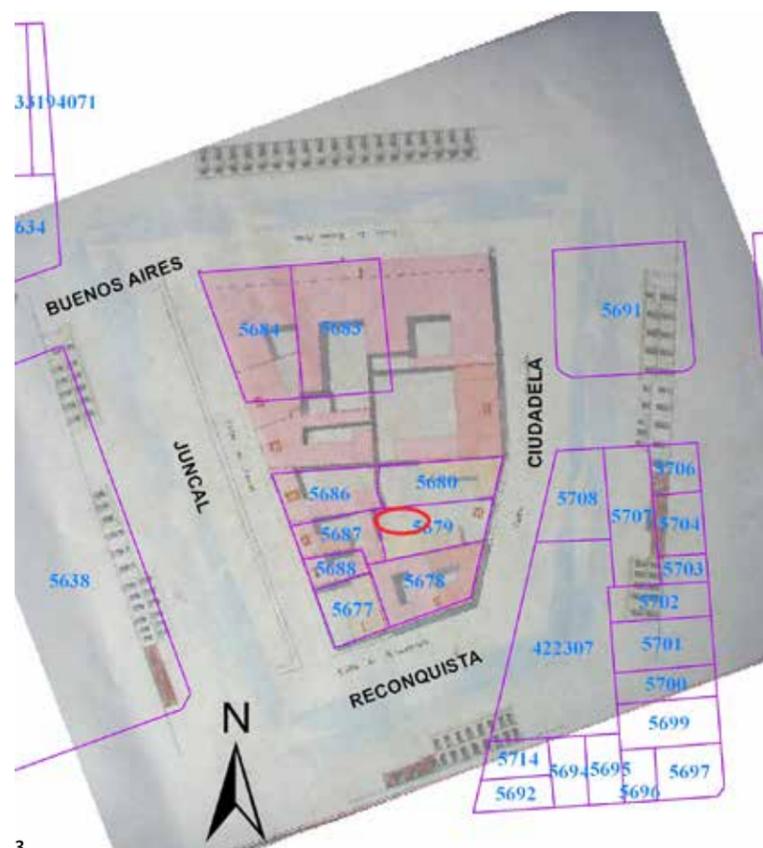
2.



1.



4.



3.

ESTUDIO CARTOGRÁFICO

- Detalle del “Plano de la Plaza San Phelipe de Montevideo en el Río de la Plata”, Del Pozo 1765. Fuente: Carlos Travieso, *Montevideo en la época colonial; su evolución vista a través de mapas y planos españoles. Tomados en copia directa de los originales existentes en los archivos de España, Montevideo, 1937.* En naranja: “Ranchos de paja”. En violeta: “Hornos de teja y ladrillo”.
- Parcelario actual superpuesto al “Plano de la Plaza de San Phelipe de Montevideo”, Cardoso 1766. En naranja: “Dos fuentes nuevas del Rey”. En violeta: “Fábrica de ladrillo y tejas del Rey”. En rojo: el área del emprendimiento.
- Parcelario actual superpuesto al Catastro Capurro 1867. Fuente del Catastro Capurro: Archivo documental del Museo Histórico Cabildo. En rojo: la ubicación aproximada de la estructura.
- Fotografía aérea de la Plaza Independencia, 1930. Fuente: Centro de Fotografía de Montevideo (CdF). En rojo: el área del emprendimiento.

a) Entidades arqueológicas coloniales ubicadas extramuros. Los planos hacen referencia, por ejemplo, a “Fábrica de ladrillos y tejas del Rey”, “Dos fuentes nuevas del Rey” y “Almacén de Pólvora”.

b) Cimientos y muros de las construcciones realizadas a mediados del siglo XIX (registradas en el Catastro Capurro).

c) Evidencias de remociones y rellenos, testimonios de la modificación del tejido urbano.

En este sentido, en relación a la excepcionalidad de los vestigios recuperados, planteamos que la construcción se destacaba por su carácter singular, dada la inexistencia, hasta ese momento, de paralelismo alguno en relación a otros restos

GESTIONAR LA CONSERVACIÓN

La CPCN, en junio de 2014, comunicó a la Presidencia de la República su resolución:⁴ [...] en referencia a los hallazgos arqueológicos [...] obra Torre Ejecutiva [...] entendió como singulares y muy significativos los restos encontrados [...] correspondiendo señalarlos como bienes de Interés Patrimonial que deben ser protegidos y puestos en valor en mérito a la relevancia del testimonio material que conllevan [...]

La CPCN también buscó asesoramiento de un especialista⁵ en construcciones históricas coloniales para que brindara su opinión técnica sobre los hallazgos. Este concluyó: [...] se trata de una cisterna muy singular, probablemente construida en la época



Proceso de la consolidación estructural, 2017

conocidos, así como su potencial como entidad material testimonial y portadora de conocimientos sobre el proceso histórico de esta ciudad. Por último, consideramos que la construcción encontrada redundaría en un valor agregado a la obra proyectada, permitiendo resignificar y revalorizar el espacio objeto de la intervención, tanto por los habitantes que residen en el barrio como por los usuarios de las futuras instalaciones.

El abordaje arqueológico del sitio, el estudio posterior pormenorizado de las entidades materiales encontradas a raíz del emprendimiento, su investigación y diagnóstico fue realizado por el equipo de arqueología responsable del EIArq.³

colonial y que brinda testimonio del abastecimiento de agua en la ciudad amurallada [...]

Con estos fundamentos, la CPCN resolvió solicitar: [...] reformular el proyecto arquitectónico, a efectos de que este singular artefacto pueda ser protegido, salvaguardado y puesto en valor, procurando asimismo su visibilidad para público en general [...]

Paralelamente, la necesidad de estabilizar la enorme estructura implicó que la CPCN contratara a técnicos especializados para la consolidación estructural, previa a cualquier puesta en valor del reservorio de agua histórico.⁶

Durante más de cuatro años y hasta la actualidad, en el proceso de gestión y monitoreo de

este sitio, los Departamentos de Arqueología y Arquitectura de la CPCN actuaron conjuntamente. Estuvo a cargo de la Arqg. Virginia Mata, la Arq. Gabriela Gallardo y la Téc. Alejandra Ottati. Contactaron con los diversos actores que intervinieron: la CND, la empresa constructora, el equipo de arqueología, los arquitectos proyectistas, los técnicos en estructuras y en conservación, el equipo técnico de Presidencia, entre otros. Hubo diversas reuniones de coordinación, de estudio y de evaluación, monitoreos en el sitio, intercambios y análisis de recomendaciones técnicas, y más.

PARA CONCLUIR

Como hemos intentado transmitir, la gestión institucional para la preservación del patrimonio cultural –en su sentido amplio– es muchas veces lenta, engorrosa, invisible, pero conduce al resguardo de estos hallazgos.

Preservar y conservar el patrimonio arqueológico existente bajo el sustrato de la Ciudad Vieja de Montevideo es una preocupación constante para los departamentos técnicos de Arqueología y Arquitectura de la CPCN.

Asimismo, es necesario destacar que lo que permitió que hoy esta colosal estructura del reservorio colonial de agua haya sido preservada fue la inquietud de las personas que residen o trabajan en el entorno de este sitio, quienes tuvieron la iniciativa de reclamar que dichos testimonios históricos-arqueológicos no fueran desmantelados.

A nuestro juicio, en este proceso de gestión se dieron algunos pasos importantes en la protección del patrimonio arqueológico:

Por parte de la CPCN, se definió con rapidez la relevancia patrimonial de la construcción encontrada –su especificidad, singularidad y potencial como entidad testimonial de la historia de la ciudad–. Lo resolvió y comunicó para que no continuara el impacto sobre ella, invirtiendo en equipo técnico y en recursos económicos.

Desde el organismo nacional propietario de la obra, se tomó la decisión de modificar el proyecto ejecutivo para conservar el bien cultural histórico. Resolvieron que se integrara a la construcción del nuevo edificio. También hubo buena disposición del equipo proyectista al acompañar esta iniciativa.⁷

La intervención arqueológica realizada generó un conocimiento sumamente relevante sobre el manejo y aprovisionamiento de agua durante la colonia. A partir de la modificación del proyecto,

RECOMENDACIÓN

Considerando que [...] urge armonizar la conservación de la herencia cultural con las transformaciones que reclama el desarrollo social y económico, y que es necesario hacer los mayores esfuerzos para que ambos requerimientos se cumplan dentro de una amplia y constructiva comprensión [...] Considerando igualmente que la adecuada preservación y presentación de los bienes culturales contribuyen poderosamente al desarrollo social y económico de países y regiones poseedores de esta clase de tesoros de la humanidad mediante el estímulo del turismo nacional e internacional...

Recomendación sobre la Conservación de los Bienes Culturales que la Ejecución de Obras Públicas o Privadas pueda poner en Peligro. Unesco, 1968.



Consolidación estructural finalizada, 2018

dándole una ubicación destacada en el hall de acceso, se puso en valor⁸ un bien cultural de gran tamaño y complejidad constructiva, brindando a la población la posibilidad de saber cómo era un reservorio de agua de mediados del siglo XVIII.

Lic. Elianne Martínez, Departamento de Arqueología

1 Este emprendimiento fue el resultado de un llamado público efectuado en el año 2012, destinado a la construcción de un edificio anexo a la actual Torre Ejecutiva.

2 Exp. 2014-II-0008-0103, de mayo 2014.

3 Equipo de arqueología conformado por Verónica de León y Cristina Cancela, contratado por la empresa constructora Stiler S. A. Concluyeron con la investigación en 2014, Exp. 2014-II-0008-0114.

4 Exp. 2014-II-0008-0103.

5 El arquitecto argentino Carlos Moreno, especialista en construcciones históricas coloniales.

6 Arq. Graciela Valetta y equipo técnico, Arq. Patricia Rosés y Arq. Denis Tadich, Exp. 2015-II-0008-0051.

7 Equipo proyectista: Diego Ferrando, Fernanda Goyos, Daniel Martirena, Javier Olascoaga y Andrés Souto.

8 Equipo de puesta en valor y exposición: Cristina Cancela, Patricia Villamarzo, Claudia Bordón y Verónica DeLeón.

NAVE DE PRODUCCIÓN CULTURAL

El Estudio Auditorio del Sodre a diez años de su reinauguración

El Estudio Auditorio Dra. Adela Reta, una obra relevante de la arquitectura nacional, no solo se destaca por la solución adoptada ante las exigencias propias del programa, las calidades acústica y visual y las condiciones de confort alcanzado, sino también por la forma en que se relaciona y dialoga con el entorno urbano en que está insertado.

El 18 de diciembre de 1929, por iniciativa del Consejo Nacional de Administración, se creó el entonces Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre). Sus cometidos iniciales fueron, entre otros, transmitir “espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo o ameno, con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del país”.

La ley N.º 8557 por la que se creó el organismo también encomienda la creación de ... *escuelas y conservatorios [...] adquirir y arrendar material fonográfico, teatral, cinematográfico, musical impreso o cualquier otro que se relacione con sus actividades [...] editar catálogos, programas u otras publicaciones [...] actuar individualmente o en conjuntos en los espectáculos o audiciones que realice o que contribuya a realizar, así como en las escuelas o conservatorios que instituya.*

Por esta ley también se crearon los cuerpos estables de la institución: en el año 1931, la Orquesta Sinfónica (la más antigua de Sudamérica); en 1934, el Conjunto de Cámara y el Archivo Musical; en 1935, el Cuerpo de Baile; el Archivo de la Palabra, en 1959, además de otras reparticiones. En el año 1943 se creó el Departamento de Cine-Arte, que promovió y desarrolló los famosos ciclos de cine en el que se proyectaron filmes conservados en su propio archivo, considerado un importante acervo documental en esa temática.

EL PRIMER ESTUDIO AUDITORIO

Con la impostergable necesidad de tener su sala propia, el Sodre adquirió en el año 1931, por procedimiento expropiatorio, el antiguo Teatro Urquiza, ubicado en la céntrica esquina de Mercedes y Andes. El 1.º de junio de 1931, tomó oficialmente posesión de este.

El antiguo teatro fue reformado en el año 1945. Y nuevamente en 1952, cuando se le hizo

la reforma definitiva, tanto en su interior como exteriormente. La sala, que pasó a denominarse Estudio Auditorio, funcionó en este edificio ininterrumpidamente durante cuarenta décadas, entre 1931 y 1971, año en el que un devastador incendio destruyó totalmente la sala.

Hasta el año 2009, en el que se inauguró el nuevo complejo, el Estudio Auditorio funcionó en el ex cine Eliseo, actualmente Sala Nelly Goitiño, que no ofrecía las condiciones más adecuadas para albergar y desarrollar las actividades propias de los cuerpos estables de la institución.

UNA OBRA QUE DURÓ VEINTE AÑOS

Dice Miguel Ángel Campodónico, en “La sala transparente”, texto incluido en *Una aproximación a la historia del Sodre*, Montevideo: BMR Productora Cultural, 2016: *El punto de partida para que se construyera el nuevo complejo fue lo que el doctor Héctor Hugo Barbagelata, primer presidente del Sodre al recuperarse la democracia, llamó “un segundo infortunio”,*



Vista aérea del complejo del Sodre

esto es, la decisión de los gobernantes de destruir hasta los cimientos del edificio incendiado, lo que impidió cualquier restauración del Estudio Auditorio. Barbagelata agregó que por esa razón “las autoridades legítimas que asumieron en marzo de 1985 encontraron tierra arrasada y el principal organismo cultural del país quedó desmantelado y en estado de total precariedad”.

Así pues, reinstaurada la democracia, en el año 1985, el nuevo gobierno decidió reconstruir el Estudio Auditorio. Con ese objetivo se creó una

Página opuesta
El Sodre desde la calle Mercedes.
Todas las fotografías son de Gerardo Carella.



comisión honoraria conformada por delegados de la Intendencia de Montevideo, del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), del Ministerio de Transporte y Obras Públicas y del Sodre.

Luego de casi un año de trabajo y consideradas varias opciones para su localización, finalmente se optó por emplazar el nuevo edificio en el mismo lugar que el anterior, entendiéndose necesario adquirir algunos predios vecinos –sobre la calle Florida y la avenida Uruguay– para contar con el área necesaria que diera respuestas a los requerimientos del nuevo complejo. Tomada esa decisión, una comisión asesora –integrada por los arquitectos José Scheps, Rafael Lorente Mourelle y el Prof. Carlos Carvalho– se encargó de elaborar las bases para el llamado a concurso nacional de anteproyectos, el que se hizo público en setiembre de 1986.

De un total de 51 anteproyectos presentados, el jurado, conformado por los arquitectos Clorindo Testa (por el MEC), Mariano Arana (por la SAU) y Antonio Cravotto (por los concursantes) eligió por unanimidad la propuesta de los arquitectos Jorge di Pólito, Diego Magnone, Isidoro Singer y Juan Carlos Vanini.

En mayo de 1988 se realizó el llamado a licitación pública internacional para su construcción, que fue adjudicada a la empresa constructora Álvaro Palenga S.A. El 15 de noviembre de 1989 se firmó el contrato y se dio inicio a las obras, en un acto simbólico en el que se colocó la piedra fundamental. El nuevo complejo incluía dos salas de

espectáculos, salas de ensayo para los músicos, el coro y el ballet; también se previeron espacios para la realización de escenografías, así como un taller de zapatería y peluquería.

Hasta el año 1990, el proceso de construcción avanzó muy poco –se habían hecho la excavación y parte de la estructura–. En 1995 se retomaron nuevamente las obras. En 1999 se inauguró la Sala Hugo Balzo, con espacio para 400 espectadores, y se avanzó en las obras de los camarines y las salas de ensayo. En el año 2001, con el objetivo de presentar la ópera *Aída*, se hizo el cerramiento del Auditorio propiamente dicho. Esta instancia permitió, además, terminar la fachada.

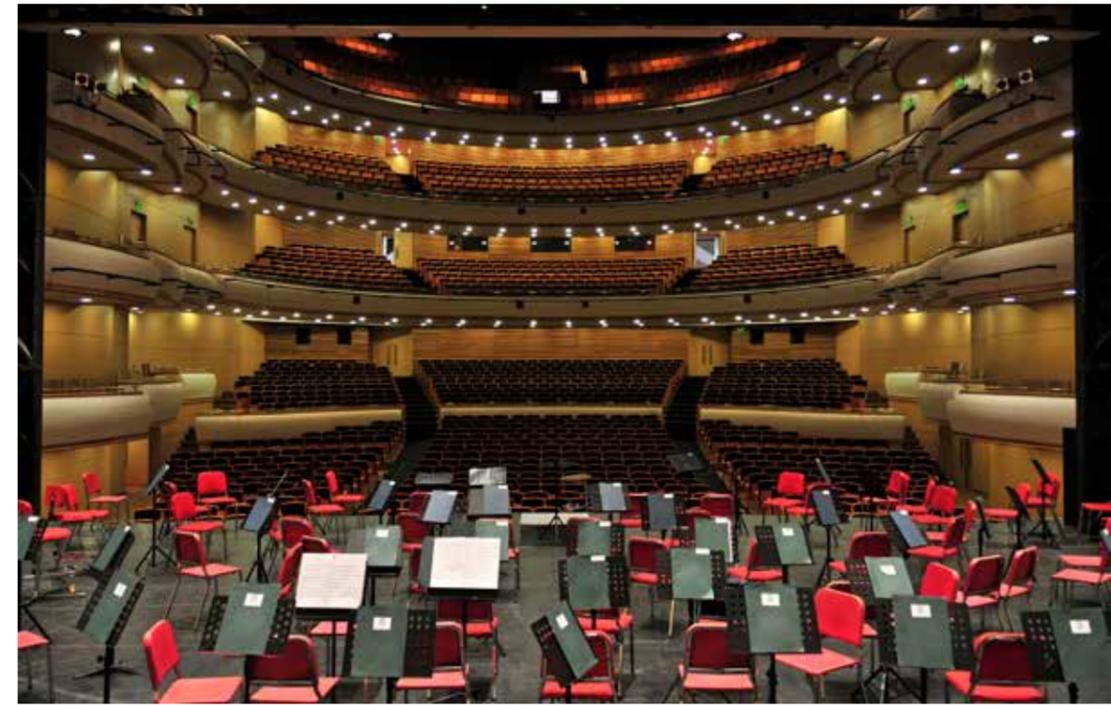
Finalmente, el 21 de noviembre de 2009, luego de un largo proceso de obra que, como se ha señalado, se desarrolló con discontinuidad en el tiempo, quedó inaugurado el nuevo Estudio Auditorio Dra. Adela Reta. Y hasta el año 2015 se continuaron trabajos de terminaciones.

EL NUEVO ESTUDIO AUDITORIO DRA. ADELA RETA

El complejo cuenta con una superficie de 25 000 m². La sala principal, Sala Eduardo Fabini, destinada fundamentalmente a espectáculos líricos, sinfónicos y de ballet, tiene una capacidad para 2000 espectadores. El escenario es el más grande del país. Posee una altura libre de 27 m y una boca de escena regulable que puede alcanzar los 15,50 m de ancho × 12 m de alto. La caja



Sala Hugo Balzo, de uso versátil



Sala Eduardo Fabini, sala principal con capacidad de 2000 espectadores

escénica está diseñada y equipada para poder realizar espectáculos de gran exigencia y despliegue escénicos. El foso de la orquesta, que puede albergar más de 100 músicos, se organiza en módulos ajustables de acuerdo a los requerimientos del espectáculo.

La Sala Hugo Balzo está destinada a música de cámara y propuestas culturales de carácter experimental, por lo que fue pensada con un criterio de uso versátil y con la flexibilidad técnica necesaria, adaptables a los requerimientos de cada propuesta artística. Cuenta, además, con tres modernas salas de ensayos y camarines dispuestos sobre la calle Florida. El sector de talleres para la producción y realización de los montajes escénicos se organiza sobre la Av. Uruguay. También posee un anfiteatro sobre la esquina de las calles Florida y Mercedes, áreas para exposiciones y cafetería.

El edificio da respuesta, pues, a un programa complejo, cuya solución arquitectónica se formaliza en una contundente volumetría integrada al entorno urbano circundante. La fachada a lo largo de todo el tramo sobre la calle Mercedes está concebida como un gran pórtico, como una pasiva desde la que el ciudadano participa visualmente de las diferentes actividades que se desarrollan en las áreas de exposiciones, el anfiteatro, los *foyers*, la cafetería o las amplias circulaciones. Las grandes superficies acristaladas, desde las que se establece esa fuerte interrelación interior-exterior, dan a este “centro de producción cultural” un ca-

rácter transparente y abierto que invita al ciudadano a participar de lo que está ocurriendo en el interior. La materialidad de la piel envolvente del edificio alterna el peso y la opacidad de las placas de revestimiento pétreo, en travertino, con la liviandad y transparencia de las grandes superficies acristaladas.

El Estudio Auditorio Dra. Adela Reta constituye una obra relevante de la arquitectura nacional. No solo se destaca por la solución adoptada ante las exigencias propias del programa, las calidades acústica y visual y las condiciones de confort alcanzado, sino también por la forma en que se relaciona y dialoga con el entorno urbano en que está insertado. El edificio del nuevo Estudio Auditorio posee pues la jerarquía e impronta urbana acorde a la relevancia de la institución que representa y a su rica historia.

En este sentido, también la acertada decisión de reconstruirlo en el mismo lugar donde se emplazaba el antiguo Estudio Auditorio permitió recuperar el valor simbólico y de identidad de la institución respecto de su localización original, la esquina señora de Mercedes y Andes, cuya sola mención remite en el recuerdo a su vasta y destacada trayectoria y al esplendoroso presente de la institución, uno de los referentes más relevantes de la cultura nacional cuyo reconocimiento ha trascendido fronteras.

Arq. Alejandro Veneziano, Departamento de Arquitectura



MAPEAR LOS SITIOS ARQUEOLÓGICOS

El camino hacia el Inventario Nacional

Fotografías relevadas con dron entre 2017 y 2018 por las arqueólogas Virginia Pereira y Leticia García:

Arriba
Guardia colonial para resguardo de la tropa y cambio de cabalgadura. Cerro de San Antonio, depto. de Maldonado

Página opuesta, arriba
Cuenca del arroyo Tarariras, depto. de Maldonado, donde se emplaza el sitio arqueológico Cerro de los Burros, de aprox. 10 mil años de antigüedad

Página opuesta, abajo
Batería militar del siglo XVIII, isla Gorriti, depto. de Maldonado

El Inventario Nacional de Sitios Arqueológicos de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, iniciado hacia fines del año 2015 por el Departamento de Arqueología, tiene como objetivo documentar tanto los sitios descubiertos hasta el momento como los hallazgos que aparezcan durante las exploraciones que se realicen en el proyecto.

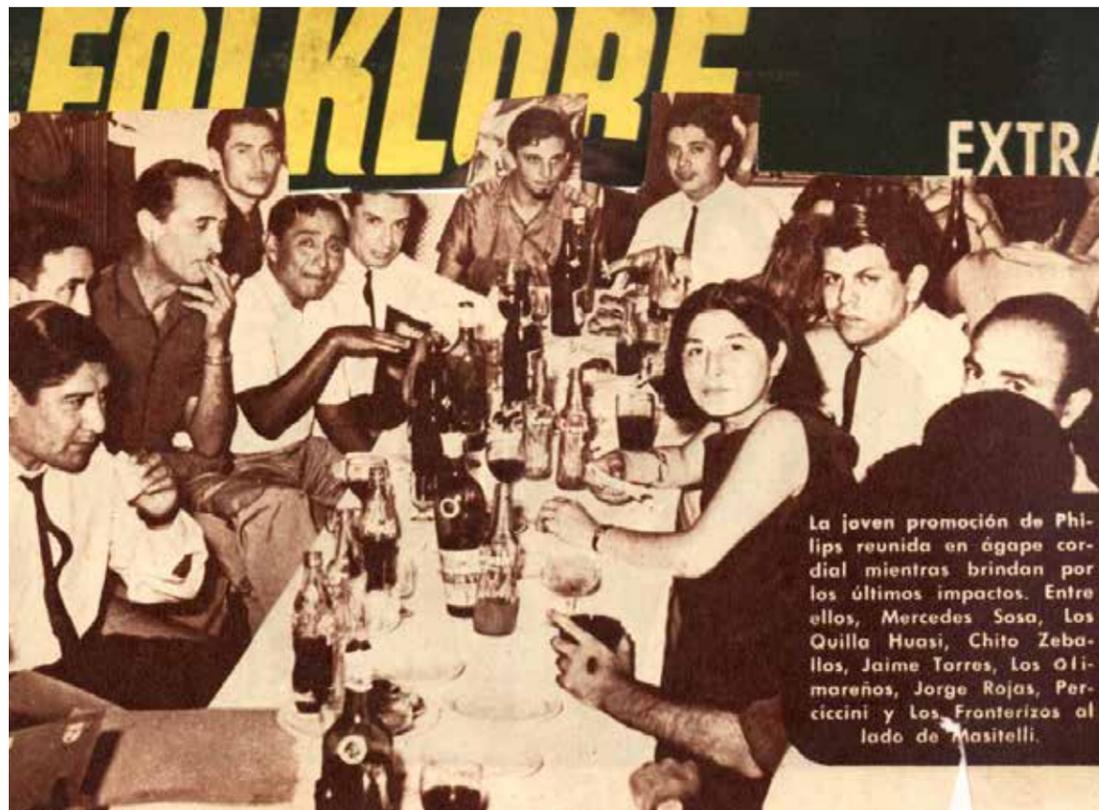
Los sitios arqueológicos se inventarían para conducir su gestión y preservación, considerando que son recursos valiosos y únicos. Al visualizar y reconocer la diversidad de los sitios que existen y sus circunstancias, podemos elaborar acciones para protegerlos. Es cometido de la CPCN, de acuerdo a la Ley 14.040, realizar el inventario del patrimonio histórico, artístico y cultural de la nación

y mantenerlo actualizado. Al evaluar el estado de conservación de los sitios, articulamos acciones con los organismos y actores locales para tratar de resolver las problemáticas que los afectan. Esto implica investigar, conservar y divulgar el patrimonio arqueológico descubierto.

Destacamos que en el año 2017 el proyecto fue seleccionado, entre otros, por la Agencia de Gobierno Electrónico y Sociedad de la Información y del Conocimiento (AGESIC) en su octava convocatoria, con la propuesta “Herramientas para la instrumentalización y sociabilización del Inventario Nacional de Sitios Arqueológicos”, cuya finalidad es la creación de un software que facilite el procesamiento y la gestión de la información de los sitios arqueológicos, a nivel nacional.

Lic. Leticia García, Departamento de Arqueología





Reunión de las nuevas figuras de la compañía Philips, 1966. Fuente: Proyecto HMPU (Historia de la música popular del Uruguay)

SEAMOS TODO OÍDOS

La música del Uruguay: patrimonio e identidad

La música, tal vez por manejar diferentes grados de abstracción y quizás por el hecho de acompañar nuestra vida cotidiana de una forma tan natural que casi se nos hace imperceptible, suele ser poco reconocida en nuestro medio, tanto desde el punto de vista de su valor patrimonial como en su aspecto educativo.

POR LA MÚSICA NO SE GANAN LAS BATALLAS, PERO SÍ SE PIERDEN

En su trabajo “Conversaciones sobre música, cultura e identidad”, decía Coriún Aharonián: “[...] la música, valga el ejemplo, es un hecho muy importante. Por ella no se ganan las batallas, pero sí se pierden”. Con esta frase nos advertía sobre los riesgos de considerar como suntuarios o de segundo nivel de importancia los aportes a la construcción y crecimiento de las personas, y también de las sociedades, que se realizan a través de las ideas, como las manifestaciones culturales o artísticas y todos aquellos aportes que puede considerarse que provienen desde lo inmaterial. Desde el *espíritu*, como solía decirse.

Es evidente que lo material tiene un peso específico altísimo en el imaginario colectivo cuando se habla de patrimonio. De hecho, las medidas de conservación y gestión del patrimonio parecen surgir en el mundo ante la evidencia del deterioro de objetos materiales. O, cuando un servidor público debe declarar su patrimonio y realiza una enumeración de sus bienes materiales. No debe declarar qué educación recibió, qué música escucha, qué libros lee, cómo se relaciona con sus afectos... Seguramente estas cosas nos permitirían conocer mucho mejor a una persona que un simple listado de sus posesiones.

Un importante trabajo de Marshall Berman, filósofo y escritor estadounidense que aborda la relación entre modernismo y modernidad, toma por título una frase de Marx que dice: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”. En este sentido, es razonable pensar que los saberes de las comunidades, su transmisión de generación en generación, la jerarquización de sus obras artísticas puedan perdurar en el tiempo y jugar un papel en la construcción y desarrollo de esas comunidades y sociedades que

las albergan, aún más duradero y trascendente que mucho de lo que consideramos como *material*. Este es un concepto totalmente presente en la gestión del patrimonio en la actualidad.

La música, tal vez por manejar diferentes grados de abstracción y quizás por el hecho de acompañar nuestra vida cotidiana de una forma tan natural que casi se nos hace imperceptible, suele ser poco reconocida en nuestro medio, tanto desde el punto de vista de su valor patrimonial como en su aspecto educativo y de formación.

Detengámonos un momento en este aspecto. Los aportes de la música y el arte a la educación son de altísima importancia. En ese sentido, Elliot Eisner, profesor de Arte y Educación en la Stanford Graduate School of Education, nos dice que la música y las artes nos aportan formas del conocimiento a las que solo se puede llegar a través de ellas. Propone adoptar una visión artística de los problemas, una actitud que pueda salvar el carácter único e irrepetible –con su originalidad y unicidad– de cada idea o experiencia sensorial, y, al mismo tiempo, rescatar su valor universal.

UN PAÍS CON TRES MILLONES DE MÚSICOS

Nuestro país, poseedor de una rica tradición cultural y educativa, llevó a que sus docentes y maestros, tal vez guiados más por la intuición y la experiencia práctica que por el relativamente poco accesible material teórico producido en la primera mitad del siglo xx, supieran acudir a las artes en todas sus formas, ya no como elementos aliados de la educación, sino como parte esencial de esta. Las comunidades de uruguayos que viven en el exterior, cuando se reúnen, apelan a tocar candombe, o a cantar murga, muchas veces llevando al estilo murga conocidos tangos, la otra manifestación musical declarada, como el candombe, patrimonio de la humanidad. ¿Será posible encontrar algo que nos identifique tanto como la voz y la obra de Alfredo Zitarrosa, de quien se ha dicho que “canta en uruguayo”? Son menciones, a modo de ejemplos, entre muchas otras posibles. Vivimos en un país donde la relación de músicos respecto al número de habitantes es sumamente elevada. Vivimos en un país que a pesar de tener pocas manifestaciones musicales autóctonas –tango, candombe y murga en lo urbano; estilo, triste y tal vez cielito y vidalita en lo rural– ha sabido desarrollar esta herencia, fusionándola con otras músicas del mundo y generando obras de enorme valor artístico y cultural, en un proceso que se ori-

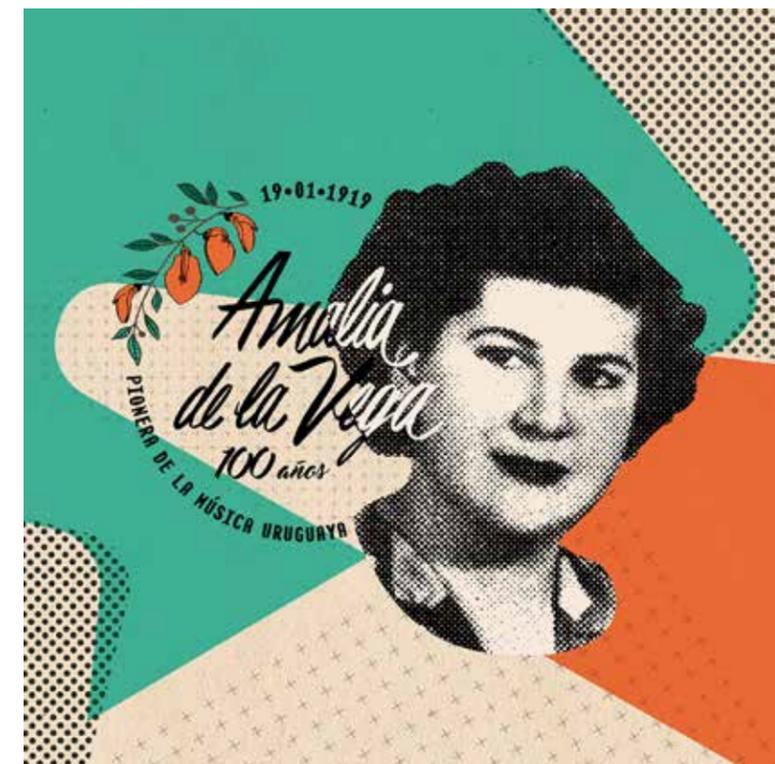
gina en los orígenes de la nación y continúa hasta hoy con inusitado vigor. Que conste que hablamos desde las manifestaciones más populares de la música hasta sus más elaboradas manifestaciones en la música académica.

Me resisto aquí a dar nombres, ya que dada la cantidad posible y necesaria para enumerar seguramente omitiríamos unos cuantos, además de ocupar en ese listado la mayor parte de este artículo. Pero debemos decir que desde Bartolomé Hidalgo, o el músico afrodescendiente Cayetano Silva, nacido en 1868 en la localidad de San Carlos, autor de la música de *La marcha de San Lorenzo*, hasta el reciente Premio Grammy a la trayectoria musical recibido por Hugo Fattoruso, la música del Uruguay no ha dejado de producir autores, intérpretes y obras que han alcanzado los más altos índices de reconocimiento global.

Esta realidad ha sido reconocida en este año 2019, centenario del nacimiento de Amalia de la Vega, por la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación. Se eligió como lema del Día del Patrimonio: *La música del Uruguay, cien años de Amalia de la Vega*, incluyendo en este reconocimiento a todos los destacados e irrepetibles músicos, autores e intérpretes, creadores del enorme y riquísimo paisaje musical en el que ha transcurrido y transcurre nuestra historia.

Fernando Yáñez

Tributo a Amalia de la Vega realizado por la Dirección Nacional de Cultura. Diseño gráfico: Gabriel Bentancor



HISTORIA, POESÍA, FILOSOFÍA Y ELOCUENCIA

El trasfondo del nuevo Paseo Patrimonial en la Casa de Oribe

Nelson Inda

La llamada Casa de Oribe es una tradicional construcción comercial-habitacional de dos plantas, de la época colonial. Se manifiesta, en sus proporciones exteriores e interiores, la estructura funcional, los vanos con dinteles escarzanos, los patios interiores y un sistema constructivo perfectamente sistematizado. Destacan sus características físicas y espaciales y, fundamentalmente, porque la habitó, por un tiempo, el segundo presidente del Uruguay, brigadier general Manuel Oribe.

Desde 1975 es Monumento Histórico Nacional; es la sede de la Comisión del Patrimonio desde el año 1997, luego de ser restaurada y renovada por técnicos de la propia Comisión. La Casa es abierta al público en general los Días del Patrimonio. La Comisión del Patrimonio consideró que el edificio debía mostrarse cotidianamente al usuario normal y al visitante ocasional, con referencias sobre el rol, responsabilidades y quehaceres de la Comisión y su unidad ejecutora en todo el territorio nacional. Para responder a este objetivo se aprobó la realización de un verdadero Paseo Patrimonial, iniciado en la entrada de edificio y culminado a través de la escalera principal en la sala de sesiones. Se determinó que una serie de fotografías de las obras y elementos significativos obrarían como estaciones o mojones del recorrido: Barrio Histórico de

Colonia, paisaje cultural industrial Fray Bentos, tango, candombe, paisaje Chamangá, iglesia de Atlántida y el mural *Oficios* del artista Julio Alpuy –restaurado en un programa integral de la Comisión–. Complementariamente, se accedió, por adquisición, contando con la buena voluntad de sus descendientes, a una serie de yesos modelados por el escultor José Luis Zorrilla de San Martín (1891-1975): cuatro Alegorías, proyectadas para la base del monumento en homenaje a su padre, el poeta Juan Zorrilla de San Martín; un medallón con la interpretación del perfil de José Artigas, cuyo original en bronce se encuentra en el Edificio Artigas, y una imagen de san Jorge y el dragón, realizada en homenaje a Winston Churchill, para ubicarse en el espacio público. Estos conformaron los elementos escultóricos básicos.

Para la realización del Paseo se convidó al artista plástico y colaborador de la Comisión, Niklaus Strobel, quien incorporó “Un sondeo de geología institucional”, proyecto personal que representa la vida de la Comisión a través de documentos encontrados en la propia institución. Con estos aportes, se conformó una secuencia de información: el Paseo Patrimonial ofrece al visitante una visualización calificada de la obra histórica y actual de la Comisión del Patrimonio.

Página opuesta
Patio central de la Casa de Oribe, sede de la Comisión del Patrimonio, con las Alegorías Historia, Poesía, Filosofía y Elocuencia, yesos de José Luis Zorrilla de San Martín.
Fotografía: Niklaus Strobel

Las paredes hablan

Niklaus Strobel

Durante el montaje de la exposición, un proceso que genera a menudo tiempos muertos –de cuestionamiento o de cansancio–, traté de aprehender la naturaleza de todo lo que vi colgado en las paredes de las oficinas, tanto públicas como privadas, a las que tuve que acudir en mi vida. De esta reflexión sin rumbo, pero insistente, emergieron ante mí tres niveles de decoración institucional.

PRIMER NIVEL: LO QUE HAY

Antes que nada, las paredes despliegan lo que alguien, un tiempo atrás, colgó ahí. Esta acción

puede haber sido consecuencia de una decisión oficial, con involucramiento de la institución o, al contrario, el resultado de una decisión informal, muchas veces de un solo individuo. Luego, el tiempo transcurre, los funcionarios y jefes cambian, pero los cuadros quedan. Así, suelen desvanecerse las razones y fundamentos que podrían explicar lo que hay.

En las paredes de la Comisión encontré una veintena de grabados y acuarelas del siglo XIX. Atrás, llevaban pegada una etiqueta grande con código. El inventario las listaba por sala, entre



sillas y computadoras, bajo el rubro “cuadro”, sin otra información, con una misma fecha de ingreso para todos: 2007. Pregunté a muchas personas sobre su origen, coseché un “Ni idea” atrás de otro, hasta que me entrevisté con Gustavo Garbarino, el funcionario encargado de las guías aduaneras de obras de arte, quien me contestó: “Pero claro, son parte de la Colección Assunção, que fue rematada en 1999; aguardá que te busco el catálogo de Gomensoro”. Gracias a los números de lote, que correspondían a minúsculas etiquetas pegadas en el vidrio de los cuadros, pude identificar las obras. Por suerte, nadie en todo ese período se había tomado el tiempo de sacar estas etiquetas desteñidas. Sin embargo, cuando Garbarino se jubile, es probable que se quiebre el enlace vivo entre los cuadros y su origen: ellos seguirán en las paredes y el catálogo, en el armario, pero ya no habrá quien los pueda conectar.



Escalera del patio central que conduce a la sala de reuniones. Fotografía: Niklaus Strobel

SEGUNDO NIVEL: EL DEBER DE COMUNICACIÓN

Dice el primer imperativo de la comunicación: “Si hacés algo, decilo”. A las instituciones del Estado, por su tradicional inercia, les cuesta aplicarlo. Quienes no ignoran su importancia saben que la ausencia de comunicación también comunica; en este caso, valores como desidia, negligencia o falta de compromiso. Entonces, para procurarse una imagen de organización presente y ejecutiva, se llama a comunicadores, tanto internos como tercerizados. La colocación de seis fotografías emblemáticas, en gran formato, representando los logros de

la Comisión del Patrimonio ante visitantes extranjeros y locales, e incluso ante sus propios funcionarios, se inscribe en esta práctica imprescindible.

La exposición de obras de arte también puede caber en esta categoría. Durante mi época de estudiante en Suiza, trabajé como mensajero, en bicicleta, lo que me llevó muchas esperas en oficinas de grandes corporaciones, pero también en consultorios, talleres, embajadas e instituciones públicas. Siempre me llamaron la atención las obras en estas paredes (carísimas en las grandes corporaciones; horribles en las embajadas). En Basilea, en particular, había obras de arte contemporáneo hasta en las pymes. Desde la Reforma protestante, la burguesía extremadamente rica y discreta de esta ciudad practica la costumbre de invertir y no dilapidar. A diferencia de mansiones y autos de lujo, comprar arte ennoblece a su propietario, y esta dedicación —mezcla de afición e inversión— cuenta con la colaboración efectiva de los medios de comunicación.

TERCER NIVEL: LA DECORACIÓN REFLEXIVA

Uno de los problemas de la comunicación profesional es que el público percibe el encargo y tiende a desconfiar del mensaje. Además, cuanto más profesional su apariencia, más crece la diferencia potencial entre la imagen y la realidad. Los primeros en notarlo son, generalmente, los funcionarios de la empresa. Es por esta razón que su involucramiento en los proyectos de comunicación viene creciendo desde hace tiempo.

Los cuadros del primer nivel de decoración, sedimentos de la vida institucional, no precisan de los funcionarios, se ignoran mutuamente. Los comunicadores del segundo nivel tampoco los necesitan. Sin embargo, está claro que la capacidad y la memoria de la institución residen en gran parte en sus colaboradores, y en esto radica la posibilidad de cumplir con su misión verdadera: trabajar por el bien común.

La decoración reflexiva se genera, entonces, a partir de la participación. Es un ejercicio inclusivo, pero también peligroso, porque pueden aparecer problemas: defectos de funcionamiento, oportunidades perdidas, juicios erróneos. Hace falta coraje a la hora de lanzar un tal emprendimiento. Ya no basta con exhibir la alfombra, sino que además debemos contar por qué y de dónde llegó, y a veces incluir las cosas que se barrieron debajo.

Los 55 documentos de la exposición provienen casi todos de los archivos de la Comisión e institu-

ciones colaboradoras; otros son objetos personales que me fueron ofrecidos por los propios funcionarios. Armé los marcos con descartes del Taller de Restauración y de la cuadrería Acuarela. Agradezco a quienes me ayudaron en este proyecto, en particular a Cecilia Vázquez, Adriana Penadés,

Alberto Benítez y Vladimir Muhvich, del Taller de Restauración; a Luis Castro, de Carpintería; a Liliana Bartoletti, del Departamento de Arquitectura; a Leticia Cannella, del Departamento de Patrimonio Inmaterial; a Mario Coppetti y a Norma Calgaro. Y a Nelson Inda, por su confianza.



UN SONDEO DE GEOLOGÍA INSTITUCIONAL

El geólogo institucional está convencido de que bajo la superficie hermética de la institución lucen riquezas. En sus recorridos por la región había apercibido afloramientos aquí y allá, pequeños indicadores que despertaban su curiosidad, y piensa que es hora de lanzar una investigación. El geólogo institucional consigue fondos para una prospección, arma un horizonte temporal y formula una expectativa de lo que espera conseguir.

En el terreno, los hallazgos no tardan en producirse. Pero, pasados los primeros momentos de euforia engañosa, donde se había imaginado riquezas notables se encuentra con una roca dura, impenetrable; o al contrario, una y otra vez, con un suelo blando, una sustancia pobre que se desmorona entre sus dedos. Se da cuenta de que no solo él desconoce la institución, sino también muchas de las personas que trabajan en ella. Por otro lado, hay quienes dudan de la utilidad de la empresa y quienes temen sacar a luz los tesoros bajo su custodia.

La institución se constituye por leyes y protocolos que forman, de cierto modo, su roca madre. Al geólogo le interesan más sus sedimentos, subproductos generados por la labor institucional, y compactados por el tiempo. Es ahí donde descubre que la institución se rige también por principios

tácitos, no formulados, que a menudo le cierran el paso a las riquezas a las que quiere acceder. Se da cuenta de que le falta peso, que es forastero, que le cuesta entender el lenguaje de la institución. Además, empieza a desconfiar de su memoria: donde había dejado marcas en el terreno para un futuro sondeo, al volver se encuentra con un matorral denso que envuelve todo y borra sus señales. Ahora el geólogo duda de si ese matorral no se halla también en su cabeza.

Por suerte, encuentra personas dispuestas a traducir, informantes desinteresados que le indican el camino, que orientan su búsqueda y hasta colaboran con él en los sondeos. Saben o intuyen que la prospección del geólogo, aun cuando molesta, valoriza la institución.

De golpe, donde menos lo esperaba, con su ayuda descubre un filón finito, casi imperceptible, cuya potencia va aumentando a medida que avanza la excavación. En esos momentos el geólogo institucional está feliz. Mira las diferentes muestras del sondeo y le gustan. Las hay jaspeadas y uniformes, brillantes y opacas, coloridas y grisáceas, asombrosas y sin gracia. Sin embargo, a pesar de que se familiarizó con el terreno, el geólogo institucional es consciente de que no realizó más que un sondeo no representativo de todo lo que queda.

Dos habitantes de la Casa de Oribe, aunque no está comprobado que Oribe haya vivido aquí. La fotografía de la derecha fue tomada en 1991 dentro de la casa ocupada.

VOLUMEN Y TRAZO

Vida y obra del escultor Antonio Pena

Ramón Cuadra Cantera

Página opuesta
Antonio Pena y el fundidor Rolando Vignali durante la instalación del Monumento a la cordialidad internacional, Buenos Aires, 1946

Poco conocido por las generaciones posteriores, Antonio Pena fue una figura bisagra en la transición de la escultura tradicional hacia el arte moderno. Se mostraba cómodo tanto en los formatos monumentales como en la escultura más intimista y el dibujo. Su colaboración fructífera y duradera con el arquitecto Julio Vilamajó dio lugar a obras singulares, síntesis de arte y arquitectura.

SU VIDA

Antonio Pena (1894–1947) fue uno de los escultores con que se inició la escultura moderna en el Uruguay. Si bien con tendencia figurativa, esta *figura* la trató con absoluta libertad buscando la referencia no en un canon preestablecido y rígido, que lo ciñe a una estructura académica, sino volviendo la mirada a los maestros de la Antigüedad.



Antonio Pena trabajando en la escultura *Artigas en el Paraguay*, París, 1926

Comenzó su formación en 1919, en el Círculo Fomento de las Bellas Artes –fundado por Carlos María Herrera en 1905– con el pintor catalán Vicente Puig. Estos primeros años dedicados a la pintura, donde dio muestras de su facilidad para el dibujo tanto artístico como ornamental –que

lo había llevado a iniciar los estudios de arquitectura, abandonados rápidamente, y a trabajar en el estudio de los arquitectos Aubriot y Geranio– fueron decisivos para volcarse luego a la vocación escultórica. Encontró en Vicente Puig no solamente al profesor, sino al Maestro que lo encauzó hacia su verdadera vocación, la escultura, no sin antes ayudarlo a pintar el mural que se encuentra en la Facultad de Medicina, *El centauro Quirón*.

Se presentó, en 1921, a una beca de pensionado que otorgaba el Ministerio de Instrucción Pública, para perfeccionar los estudios artísticos en Europa. Resultó vencedor –junto con el escultor Severino Pose– y marchó al Viejo Mundo, la meca del arte, en setiembre de 1923. Estudió en Viena, con el maestro Anton Hank –uno de los artistas de la secesión vienesa–. Inició sus clases en 1924 y con él aprendió la libertad de la expresión, del dibujo en que dejaba correr la tinta sobre la hoja para no perder la emoción primera –y que luego llevó al volumen– como así también la talla en piedra, de la que este Maestro era un gran impulsor.

Vivió luego en Florencia, desde 1925. Es el grabado lo que motivó su estancia. Concurrió al taller de Bálamo Stella, quien le enseñó las técnicas y secretos del aguafuerte y la punta seca. Nació allí su hija Elsa.

Entre 1926 y 1927 se instaló en París, donde asistió a las clases de la Académie de la Grande Chaumière, con uno de los padres de la escultura moderna, Antoine Bourdelle. Será Bourdelle quien despertará en Pena el sentido de la forma estructural y el modelado fuerte y arquitectónico. A esta enseñanza debemos agregarle una brisa llegada de la escultura voluminosa y de grandes masas de Aristides Maillol, que tanto lo impresionó y a quien llegó a conocer y tratar.

A su regreso era ya un artista formado, un Maestro. Dan prueba de ello las esculturas de su producción estatuaria que se dispersaron por la ciudad de Montevideo y Buenos Aires. A estos encargos debemos agregarle sus trabajos de escultor intimista, que no son menores, y que recogen algunas obras de menor formato realizadas en el extranjero y un sinnúmero de ellas realizadas aquí, que lo muestran como un trabajador





Monumento Familia Zecchi, Cementerio del Norte, Montevideo

inagotable y un precursor de la modernidad en materia escultórica.

A su trabajo de modelador lo podemos complementar con el trabajo de dibujante. Fue el dibujo, muchas veces, el instrumento que hizo posible que plasmara la idea que luego realizaría en el volumen, pero fue también el otro *dibujo*, el que cumple una función en sí mismo y que desde el comienzo al final llena un ciclo, el que practicó y que muchas veces iluminó con ilustraciones de las páginas de los grandes maestros de nuestra literatura. También el grabado tuvo en Pena a uno de sus más importantes hacedores. La línea fina como el rayado de la punta seca y la plena oscuridad del aguafuerte se amalgamaron en obras de altísimo valor plástico.

Revisar su obra es desembarcar en un mundo inagotable, por la cantidad de técnicas que maneja y la fluidez que reflejan cada una de ellas. Era sin lugar a dudas un artista con mayúsculas, un hombre comprometido con el ansia de crear, un creador inagotable y una persona de constante magisterio, el que ejerció no solamente en sus clases de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad del Trabajo, de la que fue fundador –en 1936– y primer director, sino a través de sus múltiples conferencias, donde desarrollaba una pedagogía de excepción.

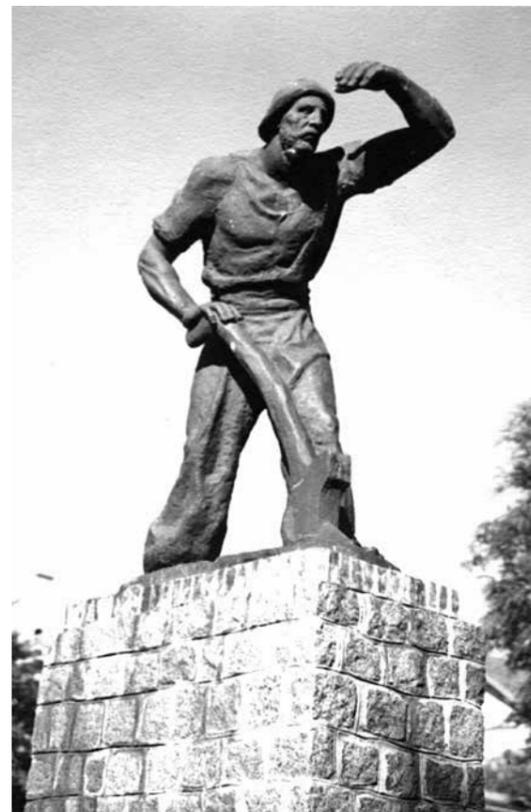
Su taller de la calle Echeverría 528, que su amigo Vilamajó proyectó de tal forma que la luz lo recorriera a todas horas para que el escultor

viera cómo jugaba con las sombras en los volúmenes que creaba, fue el lugar que eligió para encontrarse consigo mismo. El café y la tertulia lo hizo un hombre vinculado con la intelectualidad de su tiempo y un escrutador de nuevos horizontes que compartía, café mediante, con sus contertulios.

SUS OBRAS MONUMENTALES EN MONTEVIDEO

El labrador. Fue un encargo de la Comisión del Centenario de 1930. Se inauguró en 1932, en el parque Rodó. Esta escultura nos muestra la frescura del modelado de Pena, al regreso de su estadía en Europa. La *desproporción proporcionada* que lo domina hace un volumen ajustado en su dibujo y lleno de resoluciones plásticas que nos remiten a las enseñanzas de Bourdelle.

Horacio Abadie Santos. Podríamos llamar a Pena un clásico moderno, tal es el estilo que muestra en sus esculturas, con una honda tradición helénica. El símbolo de la mitología le servirá muchas veces para dejar de manifiesto la personalidad del homenajeado. Este monumento está incompleto actualmente, ya que fueron robados tanto el medallón de la parte posterior, que representaba a Áyax, como el de la parte delantera, que es el retrato de Horacio Abadie Santos. El relieve de Áyax no se encontró; se substituyó la parte posterior del



El labrador, 1930, inaugurado en 1932 en la confluencia de las Avdas. Tomás Giribaldi y Julio Herrera y Reissig, Parque Rodó

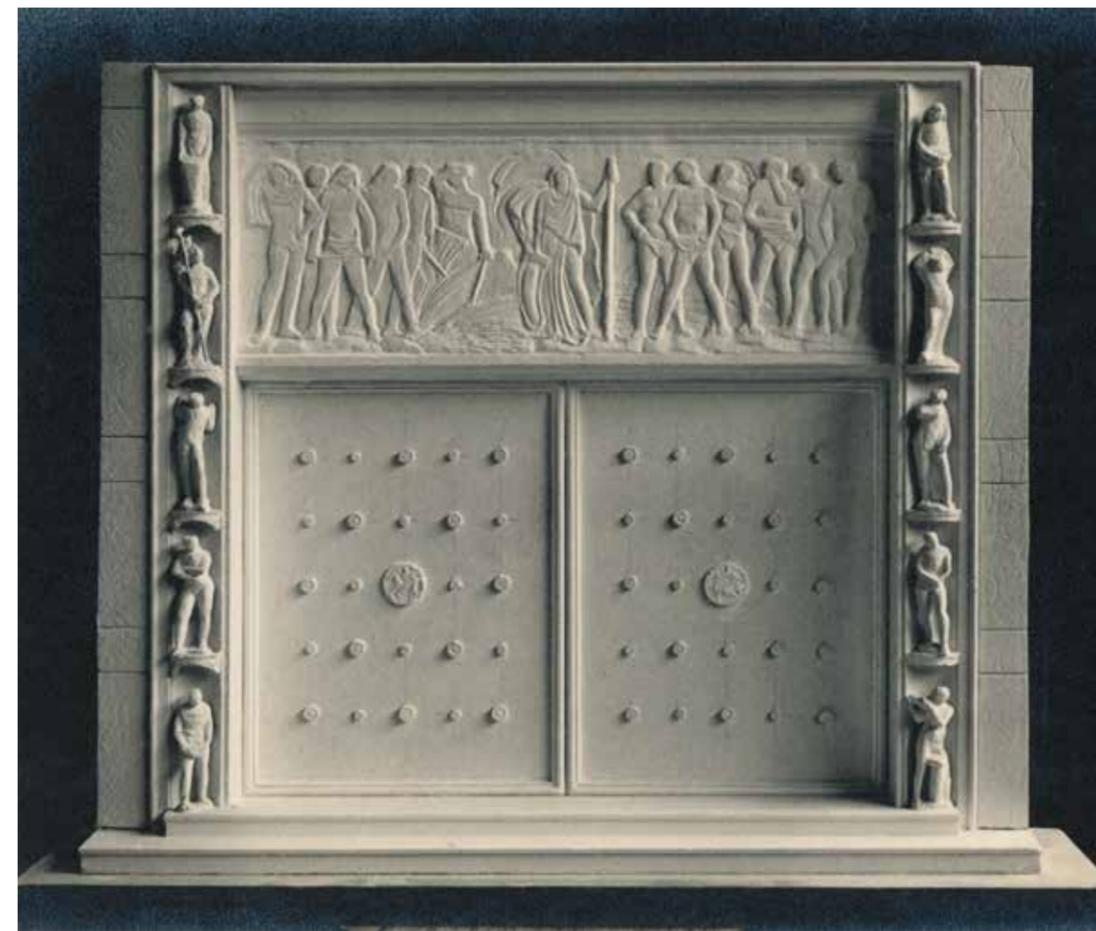
monumento por una plancha de granito negro. El relieve que representa al jurisconsulto pudo recuperarse y luego devolverlo a su lugar, aunque mal colocado, porque está sin línea de horizonte. Fue inaugurado en la rambla República Argentina y Abadie Santos, el 24 de noviembre de 1940.

Hernandarias. Ganado por concurso, esta escultura es un ejemplo de integración entre el volumen y los relieves de la pantalla que a modo de bitácora cuenta la hazaña de Hernandarias. Fue inaugurado en el 18 de mayo de 1953, ya fallecido el autor. La primera colocación estuvo detrás del Banco República, en la rambla antiguamente llamada Roosevelt, hoy Veinticinco de Agosto. En

De ahí que se repitan algunas figuras que flanquean la puerta. Las hojas de la puerta están tachonadas por símbolos de la producción nacional de Ancap; en el medio de cada una luce el Escudo Nacional. Se inauguró en 1950.

ANTONIO PENA Y JULIO VILAMAJÓ

La búsqueda de los valores humanos y antiguos fue lo que amalgamó la estética que llevaron adelante Pena y Vilamajó, complementándola en la simbiosis de arquitectura y escultura. Una apretada síntesis nos permite ver algunos ejemplos, dejando atrás otros para una posterior descripción más estricta.



Maqueta de la Puerta de Ancap, 79 x 70 cm, 1946

1975 se trasladó la escultura a su ubicación actual, que en nada la beneficia.

Puerta de Ancap. El 17 de mayo de 1946 se daba a conocer el resultado del concurso internacional al que se había convocado para realizar la puerta del edificio de Ancap, obra del arquitecto Rafael Lorente. Pena fue el ganador. Al fallecer el artista en 1947, fue José Luis Zorrilla de San Martín quien llevó adelante el proyecto, sin alterar ni agregar nada que no hubiera realizado el escultor.

1. ARQUITECTURA

Casa de Vilamajó. Una de las más emblemáticas creaciones, donde arquitectura y escultura se armonizan sin fisura alguna. En la casa que se construyó el arquitecto Vilamajó como vivienda particular, Pena modeló una de las obras más logradas en lo que a escultura decorativa se conoce: *La Medusa*, que corona el edificio, tachonado con decorativas proas de barco en estilo art decó, en una repetición sistemática que da ritmo al conjunto.

Edificio del Banco República, General Flores 2551 y Concepción Arenal. Edificio realizado entre los años 1929 y 1941, con una decoración compuesta por diferentes medallones con motivos relacionados al crecimiento y las riquezas del país y su producción, tales como mazorcas de maíz, espigas de trigo, patos, cangrejos y el emblemático hipocampo que acompaña esta decoración ornamental, modelada por Pena, junto con los cuatro medallones de gran tamaño: Riqueza, Fuerza, Raza y Tradición, que representan a nuestra nación y sus valores.

Vivienda de la familia Doderó (destruida). Pena realizó cuatro motivos marinos, que se van repitiendo alternadamente a modo de pequeños relieves decorativos, en ritmo de tres, en el gran balcón que dominaba la fachada y en algunos espacios del acceso cubierto que llevaba a la entrada de la residencia.

Relieves de la residencia de Miguel Debernardis, en Punta del Este. En el comedor de este chalet de verano, Pena realizó los relieves en una pared interior, repitiendo el mismo tema. Y en la terraza cubierta alterna diferentes motivos decorativos a modo de guarda superior.

Relieves de la Facultad de Ingeniería (sin realizar). En una obra tan importante, por supuesto que no podía faltar la parte escultórica que Vilamajó pensó junto con Pena. Diferentes motivos, durante la realización de esta obra, hicieron imposible que se llevaran a cabo los relieves que tendrían como pantalla algunas paredes exteriores e interiores de esta construcción.

Cabeza de beba (retrato de su hija Elsa), altura: 12 cm, bronce, Florencia, 1925



Fuente de la bodega del almacén de La Americana (desaparecida). Cabeza y cuello de caballo fantástico; a cada lado, a modo de patas delanteras, una concha marina; todo ello apoyado en una pérgola que da terminación a la figura. Por la boca del caballo caía un hilo de agua que golpeaba la media esfera de mármol cóncavo que componía la fuente. Era un elemento decorativo, con resoluciones de modelado que superaban la condición de tal.

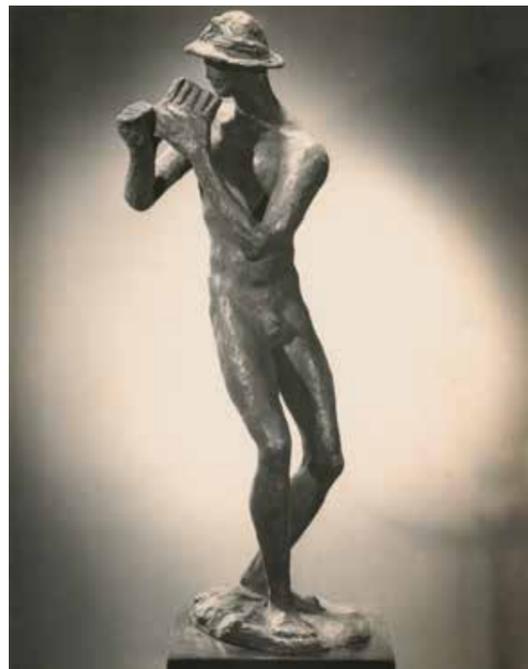
“Apolo y las musas”, frontispicio para el Teatro de la Ciudad Universitaria de Buenos Aires (sin realizar). Concurso presentado por ambos artistas, aproximadamente en 1936, y que se declaró desierto. El tema clásico tratado con resoluciones modernas hacía alusión a Apolo, dios de la música y patrón de las bellas artes, rodeado de las musas inspiradoras del arte y la música.

Taller del escultor Pena. Esta obra, ya desaparecida, fue solo del Arq. Vilamajó: proyectó el taller para que Pena realizara su obra. La característica del espacio era la luminosidad. El arquitecto buscó la forma de creación que le permitiera al artista escultor poder trabajar con luz la mayor cantidad de horas del día. Esto suponía que al filtrarse la luz por la gran vidriera del espacio-taller, las esculturas que creara el escultor tuvieran la impronta lumínica necesaria como para resaltar los volúmenes, en un cambiante juego de luces y sombras que armonizaban con la creación plástica.

2. NUMISMÁTICA

En homenaje al Dr. Augusto Turenne. Medalla de forma rectangular y de una sola faz. La composición representa a la Medicina, en una alegoría materializada como una mujer, con marcado

Flautista, altura: 39 cm, bronce, 1936



estilo clásico, que auxilia a una madre y su hijo. Lleva la inscripción: AL PROFESOR TURENNE, SUS AMIGOS, 1903-1928. Firmada: Pena – Vilamajó.

Diques y obras hidroeléctricas de Rincón del Bonete. El anverso de la medalla se divide horizontalmente en dos planos. En la parte superior, la alegoría

frontal del basamento, relieves de las gestas históricas. Obtuvieron el tercer premio.

Monumento a la cordialidad internacional. Quizá es la mayor obra de las realizadas por los dos artistas. El monumento nació por iniciativa del Rotary Club de Montevideo, en 1935, para honrar el ani-

Venus, altura: 33 cm, yeso, 1947



de Poseidón, un desnudo masculino reclinado, de donde nace la fuerza del agua, representada por tres estilizados caballos marinos, especie de tritones. Firmada: Pena - Vilamajó.

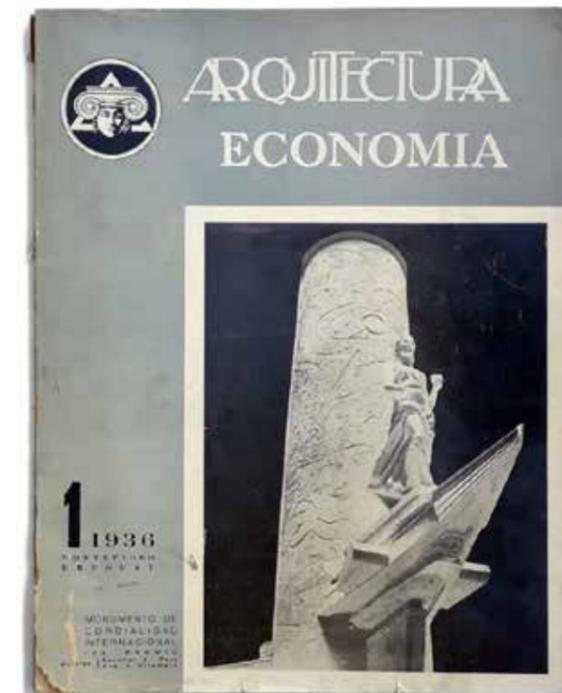
Piedra fundamental de la Facultad de Ingeniería. Una de las más logradas medallas dentro de la numismática nacional, por el empleo de los volúmenes que conforman el dibujo en la redondez del plato. Con ella se conmemoró la colocación de la piedra ante el descubrimiento de la ley de la palanca fundamental de la Facultad de Ingeniería. La figura recrea la frase de Arquímedes: “Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo”. La composición se completa con una estrella que señala el ideal de dicha empresa. Firmada: Pena.

3. ESCULTURAS

Fundadores de la Patria. Con el seudónimo Pancho Biendo, se presentó con Vilamajó en el concurso a los Fundadores de la Patria (1938). Su propuesta era arriesgada, una figura al estilo clásico griego levanta un sol estilizado con la mano derecha mientras apoya la mano izquierda en una columna ornamentada de relieves que hablan del nacimiento y progreso de la patria. En la cara

versario de la fundación de Buenos Aires y la cordialidad existente entre los dos países. La piedra fundamental se colocó el 12 de octubre de 1936. El monumento se inauguró el 18 de julio de 1948.

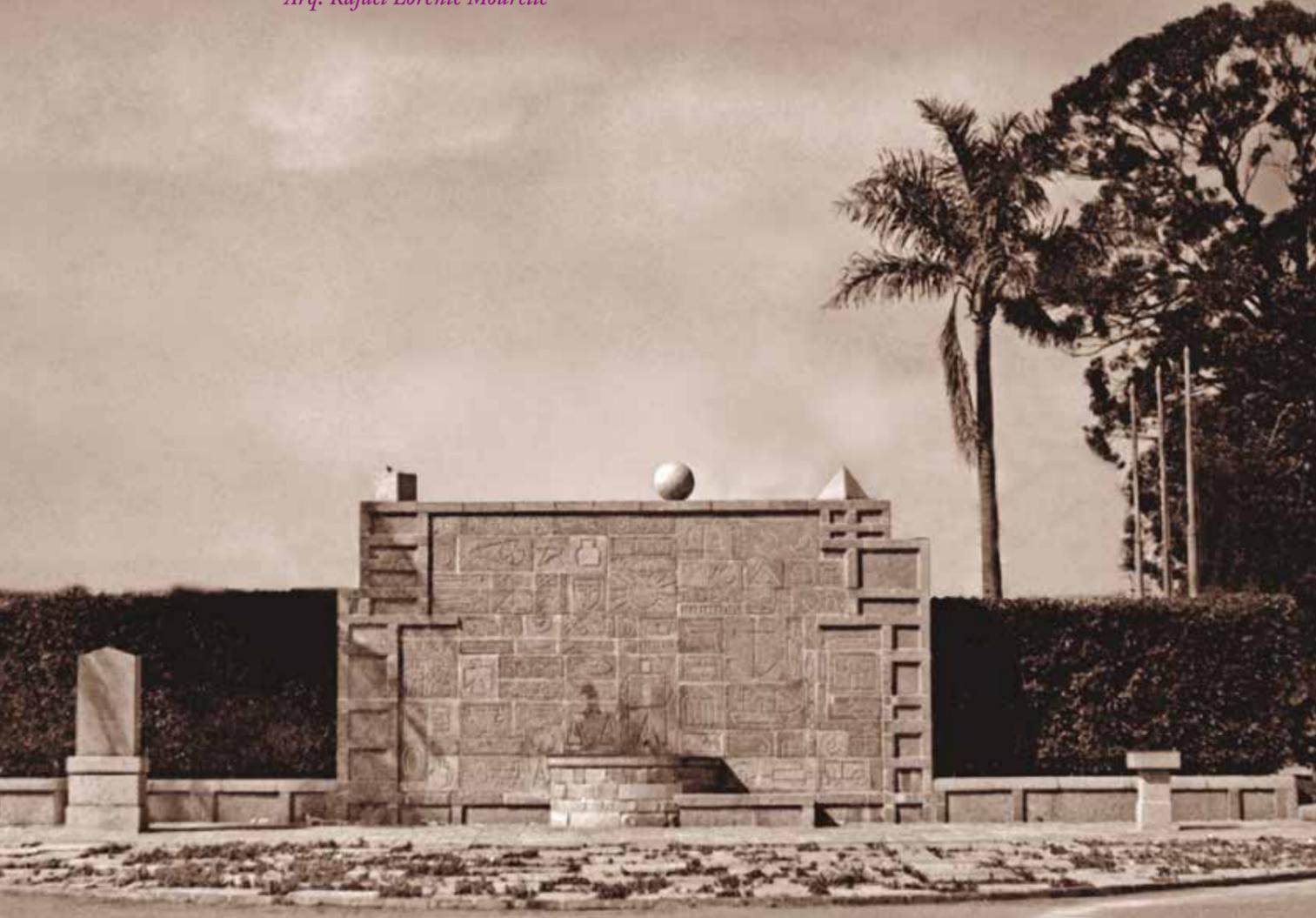
Carátula de la revista Arquitectura Economía, Sociedad de Arquitectos, Montevideo, 1936



ENTRE ARTE Y ARQUITECTURA

Reflexiones acerca del muralismo en Uruguay

Arq. Rafael Lorente Mourelle



Joaquín Torres-García,
Monumento cósmico,
1938

La arquitectura reivindica con voz propia y convicción su autonomía en el componente estético, más allá del respeto por los lugares y las funciones. Mientras, el territorio del arte se vuelve cada vez más sensible a los edificios, ciudades y territorios que lo amparan. Lo esencial en ambos es la cuestión del espacio. La historia del arte moderno está llena de estos desplazamientos.

INTRODUCCIÓN

El vínculo entre arte y arquitectura tuvo, hacia comienzos del siglo xx, múltiples expresiones y modalidades que acompañaron el proyecto moderno, entre otras: el neoplasticismo en Holanda (Mondrian, Van Doesburg, Rietveld, Oud, etc.);

el constructivismo en la URSS (Malevitch, El Litski, Mélnikov, Tatlin, Popova, etc.); la Bauhaus en Alemania (Gropius, Kandinsky, Klee, Breuer, Mies van der Rohe, etc.); el racionalismo (cubismo y purismo) en Francia (Edouard y Pierre Jeanneret, Ozenfant, Léger, Picasso, Perriand, Arp, etc.). Estos movimientos estuvieron estrechamente relacionados entre sí, aportando de forma complementaria, desde la teoría y la práctica, al proyecto moderno.

EL MARCO REGIONAL: MÉXICO Y BRASIL

En México y en Brasil se generaron movimientos y propuestas originalísimos, que han tenido gran influencia en nuestro país y en todo el arte latinoamericano.

En México, a partir de la Revolución mexicana, en 1910, hubo cambios radicales en lo político, lo social y lo económico, que tuvieron fuerte impacto en la cultura. Hacia 1920, José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, creó un plan de alfabetización masivo, y, como consecuencia, una campaña de arte público a gran escala. Las artes visuales quedaban integradas en la sociedad. Este programa continuó y se profundizó durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, entre 1934 y 1940. Se instrumentó el programa del muralismo bajo la dirección de Diego Rivera. Participaron destacados artistas, como el mismo Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, entre otros, y se produjo un extraordinario clima de creación que abarcó las letras, las artes visuales (pintura, dibujo y grabado, fotografía), la arquitectura, el cine, el teatro. Se crearon los Talleres Gráficos de la Nación, la mayor imprenta del país, dirigida por el arquitecto Hannes Meyer, ex director de la Bauhaus.

Otros artistas claves de la modernidad mexicana fueron Guadalupe Posada, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Juan O'Gorman –autor de los talleres-vivienda de Frida Kahlo y Diego Rivera en San Ángel, así como del edificio para la Biblioteca de la UNAM–, Luis Barragán –creador de los jar-

dines del Pedregal y de su vivienda en Tacubaya, reconocida como Patrimonio de la Humanidad– y Rufino Tamayo –cuya obra personalísima se concentra en el Museo Tamayo, obra de Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, en el bosque de Chapultepec, próxima al maravilloso Museo Nacional de Antropología proyectado por Pedro Ramírez Vázquez en 1964–.

En Brasil, a partir de la Semana de Arte Moderno, en San Pablo, sucedida en 1922, que tuvo como protagonistas a Mário y Oswald de Andrade, Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Emiliano Di Cavalcanti y Heitor Villa-Lobos, entre otros, se consolidó el modernismo brasileño con el propósito de construir una verdadera cultura brasileña, con independencia de los modelos europeos. El modernismo legó al Brasil una forma de pensar su identidad según la cual las influencias no se oponen a la originalidad. Precisamente, este es el desafío del Brasil moderno: no existe creación a partir de nada, sino creaciones singulares entre múltiples influencias. Este movimiento tuvo enorme influencia en las letras, en las artes visuales y en la arquitectura. En 1927, el arquitecto ruso Gregory Warchavchic construyó, en San Pablo, la Casa Modernista, verdadero manifiesto de la arquitectura, considerada la primera obra moderna

Gonzalo Fonseca,
Torre de los vientos,
Ciudad de México,
1968

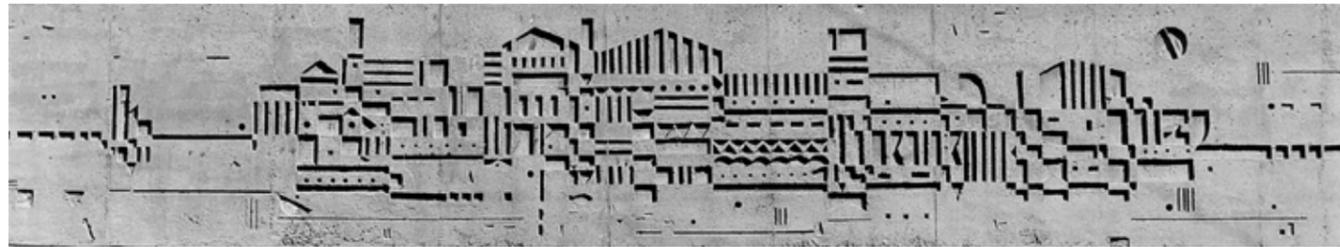


del Brasil. En 1942, el genial arquitecto Oscar Niemeyer proyectó en Pampulha, Belo Horizonte, un conjunto de edificios alrededor de un lago artificial, encargados por Juscelino Kubitschek. La obra maestra fue la capilla San Francisco de Asís, donde Niemeyer investigó las posibilidades plásticas del hormigón y Cândido Portinari incorporó un estuendo mural en azulejos azules. El jardín fue proyectado por el paisajista Roberto Burle Marx. En 1945, un equipo de jóvenes arquitectos, integrado por Reidy, Leão, Moreira, Niemeyer y Vasconcelos, bajo la dirección de Lucio Costa y la supervisión de Le Corbusier, proyectaron el edificio para el Ministerio de Educación en Río de Janeiro, en el que incorporaron obras de arte de Jacques Lipchitz, Cândido Portinari y Bruno Giorgi, así como los jardines de Burle Marx. En 1951 se creó la Bial de San Pablo, en el parque de Ibirapuera, y el pabellón Matarazzo lo ocupó un proyecto de Oscar Niemeyer y Helio Uchoa, con el objetivo de difundir el arte y la arquitectura del Brasil.

brera, Leopoldo Nóvoa, José Costigliolo y Vicente Martín. Se concretaron así una serie de obras extraordinarias, como la *Torre de los homenajes* del Estadio Centenario, de Juan Scasso; el *Monumento a la cordialidad internacional*, de Julio Vilamajó y Antonio Pena; el *Monumento a los caídos en el mar*, de Eduardo Díaz Yepes; la iglesia de Atlántida, de Eladio Dieste con el *Cristo* de Eduardo Díaz Yepes; el mural del estadio del Club Atlético Cerro, de Leopoldo Nóvoa; el aporte del notable escultor vasco Jorge de Oteiza, con Roberto Puig, en su anteproyecto para el *Monumento a José Batlle y Ordóñez* y propuestas de Germán Cabrera, entre otros trabajos destacados en ese tiempo.

Paralelamente, a partir de la llegada de Joaquín Torres García al Uruguay, hacia 1934, asistimos al desarrollo de su obra monumental, su magisterio y su influencia desde la Asociación de Arte Constructivo primero y en el Taller Torres García después. Hacia 1938 proyectó el *Monumento cósmico* del Parque Rodó. En 1944, con un grupo

Mural de Dumas Oroño en hormigón vibrado, calle Juncal 1431/1435



ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN URUGUAY

El presente relato se enmarca en el Uruguay de entre los años 1930 y 1970. El análisis de múltiples ejemplos permite reconocer una praxis cuyo denominador común ha sido la preocupación de integrar orgánicamente arte y arquitectura. Esta concepción tuvo raíces filosóficas, políticas y culturales comunes al proyecto moderno que tiñó en su conjunto la vida del país hacia las primeras décadas del siglo xx y permitió generar herramientas, oficios y prácticas.

A partir de 1930 se reconocieron trabajos que de forma temprana y relativamente independiente han aportado a la construcción de este vínculo. En particular, las propuestas de arquitectos como Juan Scasso, Julio Vilamajó, Román Fresnedo Siri, Eladio Dieste, Luis García Pardo, quienes trabajaron de forma conjunta con artistas como Antonio Pena, Eduardo Díaz Yepes, Germán Ca-

de jóvenes artistas pintó los murales del Hospital Saint Bois, que constituyen su legado artístico más importante en la materia. Pero será con la obra de algunos de sus alumnos, como Augusto y Horacio Torres Piña, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, José Gurvich, Edwin Studer, Edgardo y Alceu Ribeiro, Dumas Oroño y Jonio Montiel, entre otros, quienes, trabajando de forma integrada con destacados arquitectos como Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Mario Paysé Reyes, Antonio Bonet, Eladio Dieste y Nelson Bayardo, lograron concretar relevantes ejemplos en la integración de arte y arquitectura. En particular, la vivienda Leborgne-Arocena, en la calle Trabajo 2773, aporta un caso único de diálogo entre arte, arquitectura, paisajismo y coleccionismo, alcanzando valores superlativos. El urnario del Cementerio Norte, del arquitecto Nelson Bayardo y el muralista Edwin Studer, constituye una obra de nivel excepcional por su simplicidad y calidad,

que aporta creativamente al vínculo entre arte y arquitectura. También el notable mural que José Gurvich pintara en la Caja de Pensiones del Cerro, a instancias del arquitecto Luis Vaia, ubicado hoy en la planta baja del Museo Gurvich. Las obras del arquitecto Antonio Bonet comparten esta preocupación; en particular, la maravillosa capilla para Susana Soca y el ex Banco del Plata, hoy sede de la ADAU. También trabajos como el mural de Augusto Torres y de Alceu Ribeiro para el Sindicato Médico del Uruguay, obra de los arquitectos Alfredo Altamirano, José María Mieres Muró y Francisco Villegas Berro, así como el mural-escultura de los artistas Augusto y Horacio Torres Piña para el Liceo Héctor Miranda, obra de los arquitectos Acosta, Brum, Careri y Stratta. El mural en hormigón de Dumas Oroño, en el edificio de viviendas de las calles Libertad y Cavia, y, del mismo artista, el mural en cerámica ubicado en el hall del edificio de Jaime Zudáñez, obra del arquitecto Walter Pintos Risso. Finalmente, aunque no se trata de una obra en el Uruguay, en 1968, en Ciudad de México, Gonzalo Fonseca proyectó la *Torre de los vientos*, escultura transitable o arquitectura escultórica construida en ocasión de los Juegos Olímpicos.

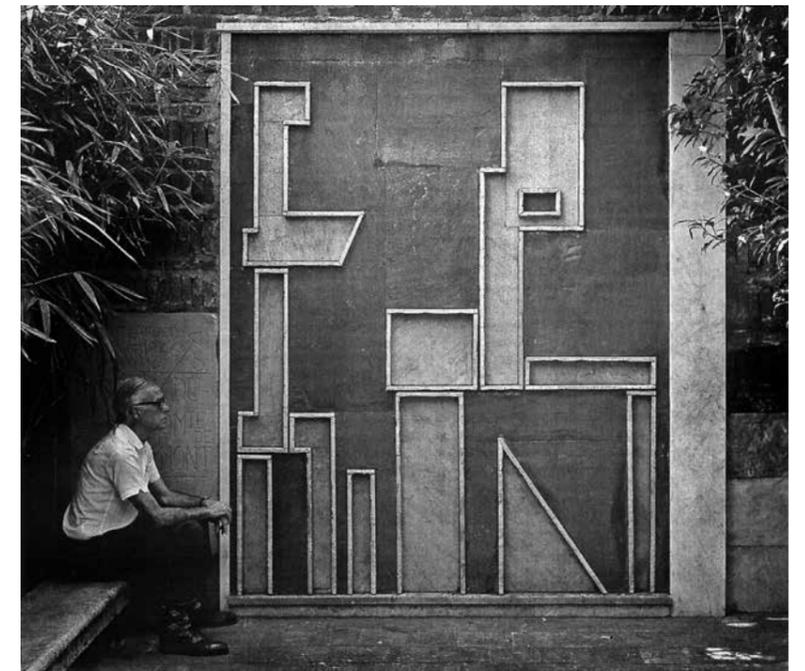
UNA SOLA Y MISMA COSA

Este conjunto de obras, algunas de calidad excepcional, constituye una experiencia única, quizás irrepetible, en el relato acerca del vínculo entre arte y arquitectura. Cabría pensar en una preocupación transversal a un grupo de artistas y de arquitectos que refleja posturas comunes frente al rol del arte y de la arquitectura y su relación con la ciudad, la sociedad y la naturaleza. En este discurso, es indudable que la prédica del maestro Joaquín Torres García cumplió un papel de enorme importancia conceptual. En particular, sus numerosas conferencias en la Facultad de Arquitectura, en la Facultad de Humanidades, en la Asociación de Arte Constructivo o en el Taller Torres García han significado una fuente de conocimiento directo de su ideario, pero también de la historia del arte moderno, del cual fue figura destacada. [...] *Y ella, no solo debía servir de puente a la pintura y a la escultura, en tal sentido, sino además, brindándole la oportunidad del recinto, del muro, en universidades y teatros, en bibliotecas y bancos, en cinematógrafos y fábricas. [...] Hay en esa arquitectura otro espíritu, y la pintura ha de solidarizarse con él, hasta el punto de ser una sola y misma cosa* (Joaquín Torres García, 1944). El discurso de Torres García proyectó una

luz intensa en el trabajo entre artistas y arquitectos, pero, paradójicamente, serían sus discípulos quienes llevarían a la práctica sus conceptos y reflexiones.

DIFERENTES ACTITUDES

Las modalidades de trabajo fueron muy diversas. En algunas obras se logró una simbiosis tan eficaz que resulta imposible separar la aportación del artista de la del arquitecto. En particular, por sus características unitarias, el *Monumento a la cordialidad internacional* parece concebido por un solo artista. Es que probablemente la relación Pena-Vilamajó superara los límites disciplinares y se fundamentara en una entrañable amistad y en complicidades compartidas. Ambos nacieron el



mismo año y fallecieron en la plenitud de sus vidas, con tres meses de diferencia. En otras, como la *Torre de los homenajes* del Estadio Centenario, fue el arquitecto Juan Scasso quien se desplazó al espacio del artista asumiendo ambos roles con total solvencia y eficacia. Caso inverso es el de Eduardo Díaz Yepes en el *Monumento a los caídos en el mar*, donde el artista concretó su obra a partir de bocetos desarrollados en tiempos diferentes, pero asumió una interpretación de la naturaleza —el horizonte marino— cercana al paisajismo. Esta actitud lo emparenta con la que en otro tiempo y espacio plantearon Eduardo Chillida y Peña Ganchequi en la formidable obra del *Peine del viento*, en San Sebastián, así como en la que Ricardo Pascale

Francisco Matto, *Homenaje a Lautréamont*, ubicado originalmente en la vivienda Leborgne-Arocena. Fuente: Testoni Studio

propone en el Bastión del Carmen, frente al puerto de Colonia del Sacramento, donde su obra *La gran función* opera como un marco visual que destaca el paisaje. Otra situación próxima, la de un artista-escultor cuya obra inventa un paisaje allí donde

Parque Posadas, hoy desfigurados hasta lo irreconocible, plantean preocupaciones y actitudes que muchos años después encontramos en trabajos de Andy Goldsworthy, de Robert Smithson o de Richard Long, asociados al Land Art. Estos des-



Eduardo Díaz Yepes, *Monumento a los caídos en el mar*, Plaza Virgilio, 1957. Fotografía: Rafael Lorente Mourelle

no lo había, en actitud cercana a la del paisajista, es la de Leopoldo Nóvoa con el mural del estadio del Cerro, que genera un rasgo extraordinario de colosales dimensiones.

Otros trabajos integran arte y arquitectura de forma programática y radical, como la propuesta de Jorge de Oteiza y Roberto Puig, para el *Monumento a José Batlle y Ordóñez*, donde se apostó a una estrecha colaboración entre el arquitecto y el artista, sin fronteras en las disciplinas, para recuperar la monumentalidad representativa de la cultura de nuestro tiempo.

Otras veces es una actitud lúdica, irreverente y cargada de humor la que permite a un artista crear rompiendo límites disciplinares. Tal el caso de Germán Cabrera en varias de sus obras; en particular, los muros de contención de piedra del

plazamientos son comunes en el arte y la arquitectura contemporáneos, a tal punto que resulta cada vez más difícil una interpretación aislada con las herramientas clásicas.

La arquitectura reivindica con voz propia y convicción su autonomía en el componente estético, más allá del respeto por los lugares y las funciones. Mientras, el territorio del arte se vuelve cada vez más sensible a los edificios, ciudades y territorios que lo amparan. El arte contemporáneo explora la relación con el lugar en un camino paralelo al de la arquitectura. Lo esencial en ambos es la cuestión del espacio. La historia del arte moderno está llena de estos desplazamientos.

En Uruguay, la iglesia de Atlántida, de Eladio Dieste; la capilla homenaje a Susana Soca, de Antonio Bonet; la intervención en el estadio del Club

Cerro, de Leopoldo Nóvoa; el urnario del Cementerio del Norte, de Nelson Bayardo y Edwin Studer; el *Monumento a los caídos en el mar*, de Eduardo Díaz Yepes; los murales de Ion Muresanu en el Comedor Universitario; el *Memorial del holocausto al pueblo judío*, de Gastón Boero, Fernando Fabiano y Sylvia Perossio; el *Memorial de los desaparecidos*, en el Parque Vaz Ferreira, de Otero, Kohen y Sagradini; el *Monumento a la Justicia*, en el pasaje de los Derechos Humanos, de Rafael Lorente Mourelle; la plaza Primero de Mayo, de Franco Comerci; la obra *La gran función*, de Ricardo Pascale, en el Bastión del Carmen, Colonia del Sacramento, son algunos ejemplos de obras e intervenciones cuyo denominador común es el desplazamiento entre espacios y herramientas considerados hasta hace poco estancos y hasta herméticos. En la creación de todos ellos, artistas y arquitectos toman instrumentos de otras disciplinas.

También en relación con la ciudad y el paisaje se producen cambios importantes. Se intenta dignificar el entorno urbano con intervenciones en las que el arte encuentra un nuevo sentido. Se hace necesario significar lugares para recuperar el espacio público despersonalizado, abandonado o depredado. Este es precisamente uno de los mayores desafíos de nuestro tiempo: la calificación, significación y rescate del espacio público tomado por el flagelo del narcotráfico y de las bandas asociadas a la violencia.

CONCLUSIONES

Arte y arquitectura se comprometen cada vez más con los problemas de la sociedad; en particular, con la calificación del espacio público para ayudar a superar dicotomías sociales apostando por una vida social más participativa, integrada y solidaria. Se plantean temas vinculados a la protección patrimonial, al rescate artístico, a la defensa medioambiental, a la salvaguardia de la naturaleza y de los ámbitos naturales, a la concientización del impacto climático. También al cuidado identitario, así como al sostén de grupos humanos debilitados o en peligro de extinción, al reconocimiento de lo diferente, al combate y la concientización por temas de género, religiosos o raciales. Además, en los últimos tiempos, al horror de la guerra, el flagelo del hambre y sus consecuencias pavorosas, entre otros dramas, se suman los crecientes fenómenos migratorios, que plantean desafíos nunca imaginados a la civilización.

Asistimos a una ampliación casi ilimitada de los intereses en el campo de la creación, donde las herramientas y estrategias tradicionales se revelan insuficientes. Se fraguan nuevos instrumentos así como nuevas alianzas, se incorporan nuevas tecnologías derivadas de la revolución informática y cibernética, se utilizan nuevos materiales y, sobre todo, se replantean conceptos por largo tiempo asociados a la tradición. Los desafíos son enormes, pero valen la pena la aventura y el riesgo.

Jorge de Oteiza y Roberto Puig, maqueta del *Monumento a José Batlle y Ordóñez*, 1959



RESIDENCIA DE LA MÚSICA

La casaquinta Pietrafesa-Bonnet

Nelson Inda

Existen privilegiados lugares de Montevideo que guardan y generan historias que trascienden su ámbito y se transforman, sin buscarlo, en tesoros culturales muchas veces invisibles o desconocidos. Ámbitos espaciales y especiales cargados de contenidos culturales pueden prefigurarse como estructuras territoriales, productos arquitectónicos o modos de producción, que tienen la cualidad de permitir e interpretar un presente cargado de prestigioso pasado, nos predisponen y nos sugieren propuestas de *por-venir*.

El patrimonio cultural es aquello que proviene del pasado y estamos dispuestos a mantener y revalorizar para legarlo a la siguiente generación. Una demostración de esta aseveración es la casaquinta Pietrafesa Bonnet, emblema de la música cultivada, con tanta trascendencia identitaria como la puede tener el bar El Hacha donde el Hueso Pérez escribió la *Retirada de los asaltantes* o Durazno y Convención, la esquina de Jaime Roos, para referirnos a la música popular...

Localizada en el barrio Prado de Montevideo, la casaquinta, ya centenaria, fue levantada por uno de los tantos inmigrantes europeos que forjaron el país en la segunda mitad del siglo XIX. Hoy se mantiene y se conserva en su estructura original, con pocas modificaciones interiores, sin mostrar una visión superficial y poco imaginativa del valor histórico que atesora.

EL ÁREA DEL MIGUELETE Y EL PRADO

Montevideo fue fundada oficialmente en 1730, al realizarse la delineación y el reparto de solares. Como toda ciudad indiana, estaba conformada por un área urbana –la propia ciudad– y un entorno integrado por las necesarias tierras –los propios–, imprescindibles para el sustento de la población. Paralelamente al fraccionamiento de la ciudad, se realizó el reparto de las fértiles tierras próximas a Montevideo: las llamadas chacras, con frente al arroyo *de los Migueletes*. Un viajero francés, que las visitó alrededor de 1770, admiró una de ellas, llamándola “huerto delicioso formado de manzanos, durazneros, perales e higueras, plan-

tados en filas regulares, con excepción de la del centro, que tiene más de media legua”.

Casi un siglo más tarde, las familias montevideanas que se habían instalado en sus chacras y en sus quintas huyendo de la Guerra Grande –o Primera Guerra Mundial– y de la fiebre amarilla, nunca dejaron de retornar a sus “casas-quintas del Miguelete”, constituyendo una tradición de prestigio social hasta muy entrado el siglo XX.

La parcelación de las chacras en quintas y la estructuración de los caminos de acceso a Montevideo, como el de Paso Molino o el de Suárez –pues en él se localizaba la quinta solariega del expresidente–, formalizan, junto con el Parque del Prado, uno de los singulares y caracterizados barrios montevideanos.

Montevideo se desarrollaba luego de la Guerra Grande, en todo sentido. El peso de la inmigración y sus relaciones atlánticas con Europa le otorgaban especiales características productivas, económicas, sociales y también culturales. Los extranjeros superaban en número a los españoles o americanos en los últimos diversos decenios del siglo XIX. La dinámica de una inmigración europea ansiosa del negocio financiero o simplemente *hacerse la América* se instalaba en una tierra que prometía ganancias y mejor nivel de vida que en tierras natales.

Siguiendo a los inmigrantes franceses y vascos, mayoría de la población luego de la Guerra Grande, los bearneses de los Pirineos, con su tradición de libertad política e intelectual, se trasladaron a Montevideo para rehacer sus vidas. Comerciantes en su origen, desarrollaron un sinnúmero de actividades en su nuevo país y mantuvieron el aristocrático gusto por la mejor cocina, el buen vestir y la cultura musical. El prestigio francés es indudable en infinidad de actos y actividades y, junto a otros inmigrantes prósperos, constituirán la burguesía constructora de nuestra nación.

Entre los inmigrantes nativos del Bearne, llegó a nuestra tierra el joven Paul Pouyanne, procurando una vida digna y económicamente sustentable. Con él, importó la cultura francesa y la sensibilidad por la horticultura, la floricultura y el paisajismo. Instalado en la calle Veinticinco de Mayo de la Ciudad Vieja, con 27 años y ya casado,





Una de las salas de la casaquinta

adquirió un terreno en el Camino Suárez, en el año 1867. Años más tarde, allí construyó una armónica edificación en el estilo bearnés, hasta hoy mantenida en toda su calidad singular y con una relación con el entorno urbano de características singulares. Su opción no es extraña, dado que, luego de la Guerra Grande y antes de la crisis del noventa, es un momento de auge económico e inmobiliario, las clases económicas elevadas levantaban sus residencias en la ciudad y en sus alrededores prestigiosos como el Prado, Atahualpa e incluso Paso Molino.

EJEMPLO PARADIGMÁTICO

El armónico edificio que se vislumbra desde la actual avenida Suárez es un recinto testimonial, tanto por sus valores arquitectónicos y paisajísticos como por su significación en la vida cultural del país. Constituye una muestra real y concreta de un modo de entender, construir y brindar cultura. Bajo el impulso del matrimonio Pietrafesa-Bonnet, descendientes del primer propietario, se transformó, durante décadas del siglo XX, en un referente ineludible de la vida musical montevideana.

Usada y equipada por el Dr. Juan Carlos Pietrafesa y su señora Renée Bonnet Pouyanne, por su actividad musical y artística fue bien llamada la Quinta del Arte, al ser el espacio en que se reunían músicos, musicólogos, artistas y prestigiosos visitantes extranjeros, en todas las oportunidades en que el arte, y la música culta en particular, era

motivo de intercambio de ideas, criterios y... acordes musicales.

Aún forma parte de la memoria musical montevideana las extraordinarias veladas en rueda, comenzadas en un instante y terminadas días y noches más tarde, después de interpretar sin interrupción las más diversas propuestas en los pianos Bösendorfer y Grotrian-Steinweg, a disposición de los participantes. En la ejecución del piano a cuatro manos, en diversas ocasiones el compositor y director de orquesta madrileño Enrique Casal Chapí, asiduo huésped, tocaba el teclado en los graves mientras se sucedían los intérpretes en los agudos. En otro orden y no menos importante, los talentosos uruguayos Eduardo Fabini, Jaurés Lamarque Pons y grandes artistas extranjeros como los pianistas J. Turchinsky y Jorge Demus, el barítono francés Gérard Souzay y la soprano Ninon Vallin, ofrecieron conciertos en la residencia.

CULTURA Y SOLIDARIDAD

En la casaquinta nacieron y vivieron los hijos de Paul Pouyanne, la talentosa pianista y profesora Renée Bonnet Pouyanne y el coreógrafo y bailarín Alberto Pouyanne, fundador del ballet del Sodre. El particular modo de entender la cultura, el arte y la solidaridad creativa por el matrimonio Pietrafesa-Bonnet permitió que la casaquinta y sus habitaciones albergasen a personalidades relevantes: Guillermo Kolischer, pianista, compositor y docente de música clásica, polaco natura-

lizado uruguayo, fundador de la primera escuela de piano en Uruguay, en 1916, que residió con su familia como invitado hasta que pudo acceder a una vivienda para él y su familia; Héctor Tosar, virtuoso pianista, director de orquesta y compositor vanguardista, residió en allí con su esposa e hijos; Raquel Adonaylo, cantante y pianista; el prestigioso organista Ángel Turriziani, fundador de la primera escuela de órgano en Uruguay, y el guitarrista Amílcar Rodríguez Inda, entre otros.

TEMPLO DE LA MÚSICA

En 1964 tuvo lugar, en el prestigioso Templo de la Música, como lo nombró la crítica musical, el Primer Festival de Música de Cámara al aire libre de Montevideo, organizado por la sucesora de la tradición familiar, la inquieta y talentosa Renée Pietrafesa Bonnet. Pianista, compositora, organista, clavecinista, directora y profesora, colaboró en la organización e invitación a todos los solistas y conjuntos instrumentales y vocales uruguayos de ese momento. Para la oportunidad, creó la orquesta de cámara Ars Musicae, de reconocida actuación en nuestro medio.

Desde esa fecha y hasta hoy, tanto en los jardines de la casaquinta como en uno de los subsuelos, se realizaron ciclos de conciertos abiertos al público, que contaron siempre con la adhesión de quienes conocen y apoyan la calidad inusual de las manifestaciones artísticas fomentadas por la familia Pietrafesa y dirigidas por Renée.



Renée Pietrafesa Bonnet al piano

Asimismo, a lo largo de toda su rica historia, en la que siempre se buscó conjugar el aspecto didáctico con el de la difusión musical, esta casa recibió y dio a conocer públicamente a generaciones de jóvenes talentos de la música uruguaya, labor que continúa realizando.

CENTRO CULTURAL RENÉE BONNET

En 2009 se constituyó, con sede en la casaquinta, el Espacio Cultural Renée Bonnet, apoyado por la Asociación Civil Pietrafesa, con personería jurídica. El Espacio, básicamente, alberga las actividades naturales que lleva adelante la talentosa musicóloga, compositora e intérprete musical Renée Pietrafesa Bonnet, que lo expresa en modo literario: *En ese escenario rehabilitado, se despliega un programa cuya viabilidad ya fue confirmada en el pasado. Se incluyen las actividades propias de mi gestión en el área cultural, más aquellas que le son conexas y mutuamente enriquecedoras. Se continuará, entonces, con los conciertos formales y ensayos de la orquesta Ars Musicae, que tengo el gusto de dirigir; charlas y sesiones de capacitación de cantantes e instrumentistas.*

Esta serie de actividades que se llevan a cabo permitirán mantener viva la memoria esencial de la vieja casa en cuanto sigue abierta la posibilidad de llenar su espacio con armonías sonoras. Que el Espacio Cultural Renée Bonnet propicie las confluencias dinámicas, los solapes disciplinarios, las visiones multifacéticas, en fin, un artefacto espacial comunicante y multidireccional.

Es el desafío patrimonial, agregamos.

TRÁFICO ILÍCITO DE BIENES CULTURALES

Dr. Enrique Machado Uriarte

El tema que nos convoca tiene múltiples enfoques posibles. Nos pareció adecuado comenzar por un enfoque de la cultura para pasar luego a los bienes culturales y su tráfico ilícito, invirtiendo el título, para lograr un acercamiento más breve y preciso a un problema que tiene poca visibilidad pero gran importancia a la hora de la defensa del patrimonio.

INTRODUCCIÓN

La cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social. Engloba, además de las artes y la letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, Mondiacult, México, 1982). Partiendo de ese concepto, la estrategia a plazo medio (2014-2021) de la Unesco, responde a las prioridades, necesidades, oportunidades y desafíos que se presentan en el panorama internacional. Uno de los objetivos estratégicos para el sector cultural se relaciona con la protección y promoción del patrimonio, que se traduce en la aplicación efectiva de la Convención de 1954 y sus protocolos de 1954 y 1999 (conflictos armados y patrimonio), la Convención de 1970 (tráfico ilícito), la Convención de 1972 (patrimonio mundial) y la Convención de 2001 (patrimonio subacuático), entre otros.

BIENES CULTURALES

El concepto de bienes culturales ha sido objeto de variados enfoques por la Unesco. Para encuadrar nuestro tema, tomaremos algunos de los conceptos que incluyen las convenciones de la Unesco. Se sostiene en la Convención de 1954 que ... son bienes culturales:

a. los bienes muebles o inmuebles que tengan gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte, de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrecen un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros u otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones

científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos; b. los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a, tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los requisitos destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a; c. los centros que comprenden un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a y b que se denominarán centros monumentales.

TRÁFICO ILÍCITO

Con referencia expresa al tráfico ilícito de bienes culturales, extraemos de la Convención de 1970 (ratificada por Uruguay en 1977), algunas de las muchas disposiciones que contiene el documento y que resultan especialmente aplicables a la actualidad del tema, en nuestro país.

A. Son bienes culturales los objetos que, por razones religiosas o profanas, hayan sido expresamente designados por cada Estado como de importancia para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia, y que pertenezcan a las categorías enumeradas a continuación:

- a) las colecciones y ejemplares raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía, y los objetos de interés paleontológico;
- b) los bienes relacionados con la historia, con inclusión de la historia de las ciencias y de las técnicas, la historia militar y la historia social, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas nacionales y con los acontecimientos de importancia nacional;
- c) el producto de las excavaciones (tanto autorizadas como clandestinas) o de los descubrimientos arqueológicos;
- d) los elementos procedentes de la desmembración de monumentos artísticos o históricos y de lugares de interés arqueológico;
- e) antigüedades que tengan más de cien años, tales como inscripciones, monedas y sellos grabados;
- f) el material etnológico;
- g) los bienes de interés artístico, tales como:
 - i. cuadros, pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en cualquier material (con exclusión de los dibujos industriales y de los artículos manufacturados decorados a mano);

- ii. producciones originales de arte estatuario y de escultura en cualquier material;
- iii. grabados, estampas y litografías originales;
- iv. conjuntos y montajes artísticos originales en cualquier materia;

- b) manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial (histórico, artístico, científico, literario, etc.) sueltos o en colecciones;
- i) sellos de correo, sellos fiscales y análogos, sueltos o en colecciones;
- j) archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos;
- k) objetos de mobiliario que tengan más de cien años e instrumentos de música antiguos.

También se consideran bienes culturales que deben estar sujetos a protección, a saber:

- a) bienes culturales debidos al genio individual o colectivo de nacionales de Estados de que se trate y bienes culturales importantes para ese mismo Estado y que hayan sido creados en su territorio por nacionales de otros países o por apátridas que residan en él;
 - b) bienes culturales hallados en el territorio nacional;
 - c) bienes culturales adquiridos por misiones arqueológicas, etnológicas o de ciencias naturales con el consentimiento de las autoridades competentes del país de origen de esos bienes;
 - d) bienes culturales que hayan sido objeto de intercambios libremente consentidos;
 - e) bienes culturales recibidos a título gratuito o adquirido legalmente con el consentimiento de las autoridades competentes del país de origen de esos bienes.
- B. Los Estados partes reconocen que la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de los bienes culturales constituyen una de las causas principales del empobrecimiento del patrimonio cultural de los países de origen de dichos bienes y que la colaboración internacional constituye uno de los medios más eficaces para proteger sus bienes culturales contra los peligros que entrañan aquellos actos (Art. I de la Convención).

C. Los Estados partes se comprometen a:

- a) generar un certificado para la exportación. Cabe señalar aquí que Uruguay cuenta con la Guía Aduanera para ello;
- b) prohibir la salida de los bienes sujetos a protección. En este sentido, la ley 14.040 y sus decretos reglamentarios establecen normas a estos efectos;

- c) tomar medidas para confiscar los bienes que puedan haber ingresado ilegítimamente al territorio respectivo y para su restitución al país de origen;
- d) desplegar acciones para restringir, por medio de la educación, la información y la vigilancia, el tráfico ilícito de bienes culturales;
- e) coordinar entre los servicios competentes para asegurar la restitución de los bienes culturales exportados ilícitamente;
- f) reconocer, además, el derecho imprescriptible de cada Estado parte de clasificar y declarar inalienables determinados bienes culturales, de manera que no puedan ser exportados, y a facilitar su recuperación por el Estado interesado.

MARCO NORMATIVO INTERNACIONAL

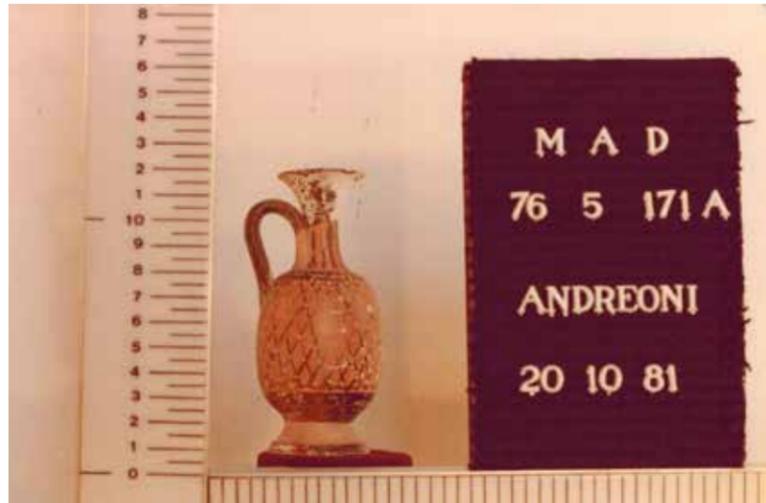
Ampliando las citas del numeral anterior, se debe tomar como punto de partida el Convenio para la Protección de Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado (La Haya – Unesco, 1954) y sus protocolos (1955 y 1999), y la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales robados o exportados ilícitamente (1970), parcialmente transcripto en el numeral anterior. Ello se complementa con el Convenio de Undroit sobre los bienes culturales robados o exportados ilícitamente (1995). Más recientemente, la Convención para la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001), la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) y la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005) completan la normativa tendiente a la defensa del patrimonio cultural en sus diversas manifestaciones.

Mención especial merece la resolución de la Asamblea General de la Unesco, de enero de 2015 (69/196) –que cita como antecedentes las adoptadas en diciembre de 2011 y 2013– y se funda en la Convención de ONU contra la Delincuencia Organizada Transnacional (2000), así como la Convención de ONU contra la Corrupción (2003) y la aprobación de las directrices tendientes a fortalecer los mecanismos de prevención del delito y de la justicia penal (Viena, 2015) y que serán examinadas en el capítulo siguiente.

ÁMBITO NACIONAL

Además de la ratificación de las convenciones citadas, corresponde citar las leyes:

- a) ley 15.964, que ratifica la Convención de Naciones Unidas sobre el patrimonio cultural y natural;
- b) ley 18.142, que ratifica el Convenio para la Protección, Conservación, Recuperación y Devolución de Bienes Culturales, Arqueológicos, Artísticos e Históricos Robados, Exportados o Transferidos Ilícitamente entre la República Oriental del Uruguay y la República del Perú;



Vasija griega (lécito apulo) hurtada en 2015 del Museo de Artes Decorativas Palacio Taranco

- c) ley 18.422, que ratifica el Convenio de Protección y Restitución de Bienes Culturales y Otros Específicos entre la República Oriental del Uruguay y el Estado Plurinacional de Bolivia;
- d) En materia de penalización de conductas delictivas en relación a bienes culturales, como antecedente del actual régimen jurídico sustancial y procesal, se debe citar la ley 14.294, que tipificó conductas relacionadas con el narcotráfico;
- e) con posterioridad, la ley 17.835 y la ley 18.390 tipificaron, dentro de los llamados “delitos precedentes”, el del tráfico de obras de arte;
- f) ley 19.037, que estableció el marco normativo para el sistema de museos, reglamentada por el Decreto 295/14.

ÁMBITO REGIONAL

Por su parte, a nivel regional se han verificado numerosas instancias de coordinación y acuerdos interministeriales, tendientes a sentar las bases para la creación de sistemas nacionales de prevención o perfeccionamiento de los ya existentes. Solo a vía de ejemplo y para mostrar los avances más recientes en Mercosur Cultural y Unasur, corresponde señalar que entre 2015 (mayo en Yaguarón, Brasil; octubre en Asunción, Paraguay; 2016 en Colonia, Uruguay) se realizaron reuniones a distinto nivel entre los países de la región, con el ob-

jetivo de intercambiar experiencias y evaluar los avances que se habían producido en el tema.

PREVENCIÓN Y REPRESIÓN DEL TRÁFICO ILÍCITO, PANORAMA ACTUAL

Como queda de manifiesto, tanto a nivel internacional como regional o local, se han ido aprobando normas, recomendaciones y pautas que abordan los muy numerosos y diversos aspectos que presenta el fenómeno del tráfico ilegal de bienes culturales.

Tomando como base la legislación internacional, las estrategias de prevención en esta materia deben abarcar las siguientes áreas:

- A. Reunión de información y datos. Se trata de generar y mantener inventarios o bases de datos que permitan un mejor control sobre la existencia, titularidad y tráfico de los bienes culturales.
- B. Declaración de la titularidad de los bienes culturales por parte de los Estados, cuando lo permita su legislación interna.
- C. Elaboración de estadísticas sobre infracciones administrativas y delitos cometidos contra los bienes culturales, o mejorar las estadísticas existentes.
- D. Creación de bases de datos nacionales sobre el tráfico de bienes culturales y los delitos conexos, y sobre los bienes culturales objeto de tráfico, exportación o importación ilícita, robo, saqueo, excavación ilícita o comercio ilícito, o que hayan desaparecido, o mejorar las bases existentes.
- E. Creación de mecanismos para denunciar transacciones o ventas sospechosas por internet.
- F. Contribución a la reunión internacional de datos sobre el tráfico de bienes culturales y los



Lote 51 de Anticuarios Zorrilla, confiscado en junio de 2017

delitos conexos por medio de los estudios de las Naciones Unidas sobre tendencias delictivas y funcionamiento de los sistemas de justicia penal realizados por la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, la base de datos de Interpol sobre obras de arte robadas, y por medio de otras organizaciones pertinentes.

G. Contribución a la base de datos de la Unesco sobre las leyes nacionales que regulan el patrimonio cultural.

CREACIÓN DEL COMITÉ NACIONAL DE TRÁFICO ILÍCITO DE BIENES CULTURALES

En el marco de la participación de Uruguay en todos los eventos reseñados, y en aplicación de las recomendaciones y directrices que se han señalado, nuestro país, a través de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN), inició una serie de contactos entre las diversas áreas estatales que tienen directa relación con el fenómeno. Así, se contactó a la Dirección Nacional de Aduanas, al Ministerio del Interior (Interpol), al Ministerio de Relaciones Exteriores (MRE) y a la Dirección Nacional de Museos. En cada repartición se constató, o que no existía un mecanismo ya establecido para el tema (Aduana), o que se estaban haciendo esfuerzos puntuales para especializar un área en esta materia (Interpol), o que existían dependencias y normativa sobre el punto, pero sin una conexión orgánica específica (MRE).

Como producto de las numerosas instancias reseñadas, y en cumplimiento de las recomendaciones y acuerdos aludidos en los numerales anteriores, Uruguay aprobó, con fecha del 13 de febrero de 2017, el Decreto 16/17, por el que se crea el Comité Nacional de Tráfico Ilícito de Bienes Culturales.

El Comité, que funciona en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), tiene como propósito esencial la protección de los bienes culturales patrimoniales del país, ejecutando las políticas públicas de protección e identificación de dichos bienes y promoviendo su circulación lícita. Deberá promover ante el Poder Ejecutivo los proyectos de ley que considere pertinentes a fin de poder cumplir sus objetivos. Está integrado por tres representantes del MEC (Dirección de Cooperación Internacional y Proyectos, Dirección Nacional de Cultura y CPCN); un representante de la Dirección Nacional de Aduanas del Ministerio de Economía y Finanzas; un representante del Ministerio del Interior y un representante del MRE.

Se exhorta en el decreto a que el Congreso Nacional de Intendentes designe un delegado. Esta última disposición busca unificar las acciones en la materia, con la participación —a través del Congreso Nacional de Intendentes— de las direcciones de Cultura de los diversos departamentos.

Desde el comienzo de la coordinación interinstitucional que su funcionamiento involucra, el Comité Nacional de Tráfico Ilícito de Bienes Culturales ha tenido intervención activa en la detección y puesta a disposición de la Justicia de un caso de tráfico presuntamente ilícito (a la fecha



de estas líneas no hay un pronunciamiento definitivo) que tuvo por objeto un conjunto de bienes de origen asiático que pretendían subastarse en plaza. No es el objeto de este trabajo abundar en los detalles, pero conviene citar el caso, aunque sea en su generalidad, para demostrar hasta qué punto un largo camino recorrido en el país, que pasó por la ratificación de convenios y la asunción de responsabilidades y obligaciones a nivel regional desembocó —felizmente, debe decirse— en la coordinación interinstitucional y en una primera intervención que confirma el acierto de la constitución del Comité.

Sin duda se trata de un primer paso que podrá ser perfeccionado en el futuro, pero su concreción coloca a Uruguay en un plano de cumplimiento efectivo de las normas que son derecho positivo interno y que, con el nuevo instrumento, tendrá la oportunidad de contribuir efectivamente al combate del tráfico ilícito de bienes culturales.

Análisis de la pieza incautada que confirma que se trataba de la vasija griega hurtada. La base fue raspada, borrando el número de siglado escrito en tinta china. En naranja, el área raspada; en rojo, restos de tinta. Fuente: Informe de la Dra. Laura Beovide



DESAFÍO EN CONTRAPUNTO

Acciones de salvaguardia de la payada, patrimonio cultural inmaterial del Uruguay y el Mercosur

Lic. Leticia Cannella

El arte de la payada rioplatense se define, esencialmente, por la improvisación del texto que realizan uno, dos o más payadores en contrapunto, proponiendo un desafío entre uno y otro, acompañados por guitarra.

De acuerdo a los investigadores de esta práctica, que se registra en la región desde el siglo XVIII, la payada se enmarca en las tradiciones poético-musicales de origen hispano. La improvisación en décima es la más habitual en la región, aunque hay otras variedades que también están presentes. La décima, en poesía, es una estrofa constituida por diez versos octosílabos. La payada se culmina a *media letra*, donde los payadores alternan dos versos cada uno, hasta finalizar los diez. Cada payada supone un momento único e irrepetible, no

solo por el contexto social en el cual se desarrolla, que es dinámico, sino también porque los payadores improvisan sobre un tema acordado, generalmente usando el humor satírico. Se presentan vestidos con atuendos gauchescos que rememoran su origen rural, por lo que también se considera este género como una verdadera teatralización de la figura del gaucho, revitalizada en cada presentación.¹ Por todos estos aspectos, la payada se distingue de cualquier otro género musical y marca su presencia a través de la estrofa improvisada, la indumentaria y el punteo en la guitarra, generalmente de milonga.

Algunos aspectos de la payada han variado con el tiempo, si bien su práctica mantiene la improvisación como componente esencial. Los procesos de cambios y permanencias que la caracterizan

han sido estudiados por varios investigadores de la región, principalmente del área de la historia y de la musicología, cuya reseña completa escapa a los objetivos del presente artículo. Su presencia en América Latina bajo diferentes formas habla de su antiguo origen europeo.

En este marco, la historia de la payada en Uruguay está pendiente de estudio. De todos modos, resulta interesante destacar que algunos payadores, consultados por el departamento de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN) sobre sus referentes históricos, mencionan como antecesores de la payada a Joaquín Lensina (1760-1860), Eusebio Valdenegro (1783-1818), Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y Victoria la Cantora –mujer vinculada a los lanceros de Artigas–. Cada uno de estos personajes se conformó en el imaginario colectivo de los payadores uruguayos como sus antecesores, y son reconocidos por ellos como los responsables de abrir el camino de este género en el territorio nacional en el siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Futuros estudios aportarán desde lo académico al origen de este género en nuestro país.

ANTECEDENTES DE SU DECLARACIÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

El arte de la payada fue declarado, junto con otras prácticas musicales, patrimonio cultural inmaterial (PCI) del Uruguay por el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), el 4 de marzo de 2010 (Resolución ministerial núm. 225/10). Sin embargo, las primeras acciones para su reconocimiento surgen de parte de los propios payadores, décadas atrás. De acuerdo a las diversas entrevistas realizadas y a los documentos recolectados, desde mediados del siglo XX este colectivo tuvo una gran capacidad de organización para acciones puntuales. La denominada Cruzada Gaucha es un ejemplo de ello. Esta consistió en una serie de espectáculos de payadores que recorrieron Uruguay y que se realizó por varios años a partir de 1955, marcando un hito en la historia de la payada en nuestro país. Algunos de los payadores participantes fueron Raúl Montañés, Carlos Molina, Clodomiro Pérez, Luis Alberto Martínez, Conrado Gallego, Aramis Arellano, Victoriano Núñez y Héctor Umpiérrez. Luego se sumaron, entre otros, Carlos López Terra, Juan Carlos Indio Bares, el Pampa Barrientos, Héctor Guillén, Walter Saldivia León, Waldemar Lagos, Washington Montañés² y Abel Soria, en su última etapa.

Ya a fines del siglo, otro resultado de este accionar de los payadores fue la declaración del 24 de agosto como el Día Nacional del Payador, que desde 1996 se celebra en honor al nacimiento de Bartolomé Hidalgo, poeta gauchesco del siglo XIX, considerado por este colectivo como uno de los antecesores de la payada. A la ya citada declaración por el Estado uruguayo, de la payada como PCI, le sigue, en el 2012, la elaboración del documento denominado Carta de Montevideo, en la que payadores y repentistas de Uruguay, Argentina, Brasil, Chile, Venezuela y Cuba reconocen la importancia de esta práctica cultural como un factor de unión de los pueblos de la región. Este documento advierte sobre el riesgo que corre el arte y de la necesidad de actuar para su recuperación. Señala, también, la necesidad de elaborar planes de salvaguardia que incluyan acciones en los ámbitos de la educación formal y en los espacios o ámbitos en donde se desarrolla la payada. Propone divulgar la décima y la poesía oral improvisada, estimulando la investigación académica de esta práctica.

En la Semana Criolla de 2013, los payadores de la región elaboraron un nuevo documento denominado Declaración de Montevideo, en el que reafirmaron su compromiso con la salvaguardia del arte repentista; a su vez, solicitaron su declaración como patrimonio cultural del Mercosur. Esto fue finalmente reconocido en los años 2015 y 2016, incluyendo la payada de Uruguay y de Argentina y la paya de Chile.

ACCIONES DE SALVAGUARDIA

Por diversos factores, han sido escasas las acciones que se han desarrollado en favor de la payada. Entre ellas, mencionamos la dificultad que supone trabajar con un colectivo disperso en todo el territorio nacional, con una tradición de trabajo más individual que colectiva. A esto se le suma la falta de técnicos abocados a su registro y salvaguardia. No obstante, se han dado algunos pasos en su favor.

El departamento de PCI de la CPCN y la Dirección de Música de la Dirección Nacional de Cultura del MEC organizaron, entre 2018 y 2019, seis reuniones de consulta con payadores uruguayos sobre el estado de la payada. Estas reuniones permitieron elaborar propuestas conjuntas con los portadores de esta práctica cultural, condición indispensable cuando estamos trabajando con esta categoría del patrimonio inmaterial. La identificación y salvaguardia de la práctica recae

Resumen del capítulo “La payada”, publicado en *Saberes compartidos, proceso de inventario de patrimonio cultural inmaterial del Uruguay*, Montevideo: Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación, 2019.

¹ Matías Isolabella: “Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis”, en *Revista Argentina de Musicología*, n.º 12-13, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 2012. <anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41341/1/IsolabellaEstructuras_de_improvisacion_en_la_payad2012.pdf> (11.II.2018)

² Página opuesta
Encuentro internacional de la payada en Tala, setiembre de 2019

Doble página siguiente
Jóvenes payadores improvisando en el almacén de la localidad. Ambas fotografías son de Norma Calgaro.

² Sergio Sánchez: *Biografía de Raúl Montañés*, Montevideo: Instituto Uruguayo Argentino, Banco de Historias Locales, 2010. <bhl.org.uy/index.php?title=Biografía_de_Raúl_Montañés> (20.9.2019)



AREA PROTEGIDA
POR DIOS

3 Con el objetivo de divulgar y proteger esta importante expresión cultural a nivel regional se realizó el Primer Encuentro de Payadores del Mercosur en Avellanada, Buenos Aires (Argentina), en 2016, y luego el Segundo Encuentro en Santiago de Chile, en julio de 2018.

4 Documento *Recomendaciones de Tala*, emanado del Tercer Encuentro de Payadores del Mercosur

fundamentalmente en los portadores, trabajando con el apoyo de los equipos técnicos de las organizaciones del Estado que correspondan. Una de las reuniones más importantes, por su concurrencia, fue la realizada en Rocha en setiembre de 2018, denominada Primer Encuentro de la Payada PCI del Uruguay. Allí, veintidós payadores provenientes de Canelones, Cerro Largo, Colonia, Flores, Llavalleja, Maldonado, Montevideo, Paysandú, Río Negro, Rocha, San José y Soriano trabajaron en equipo para definir los que, a su criterio, serían los lineamientos de una política de salvaguardia que atendiera el estado actual de la payada. Las propuestas refieren a la necesidad de mayores espacios de divulgación del arte en los medios televisivos y radiales, además de la promoción de talleres sobre el arte repentista que involucre a jóvenes aprendices. También solicitan que el Estado disponga de fondos para fomentar los espacios de manifestación de la payada y la inclusión de esta práctica en los centros educativos como tema de estudio del arte musical popular nacional. Finalmente, el documento señala la necesidad de que tanto los gobiernos departamentales como el nacional, a través de los ministerios de Educación y Cultura y de Turismo, definan políticas públicas con respecto a su salvaguardia de la práctica cultural.

Para darle continuidad a este trabajo se organizó el Tercer Encuentro de Payadores del Mer-

cosur³ y el Segundo Encuentro de la Payada PCI del Uruguay, realizado el 28 y 29 de setiembre de 2019, en Tala, Canelones. En él participaron delegaciones de Chile, Argentina y Brasil, quienes, junto con el departamento de PCI de la CPCN, presentaron los informes de la situación de la payada en sus respectivos países. Por otra parte, los gobiernos departamentales de Canelones, Flores, Llavalleja, Maldonado, Paysandú, Río Negro, San José y Soriano concurren con sus respectivos informes departamentales. De este encuentro surgió el documento denominado *Recomendaciones de Tala*, redactado y avalado por las delegaciones internacionales y Uruguay, y firmado por 46 participantes. El documento recomienda al Mercosur: [...] *dar continuidad a los encuentros de payadores de la región, crear un repositorio digital sonoro y gráfico de la payada y la paya, a nivel regional, y que los gobiernos que integran el Mercosur definan una política cultural y educativa regional que atienda la situación de la payada y la paya.*⁴

Por otra parte, plantea recomendaciones dirigidas a los gobiernos y comisiones de patrimonios nacionales, departamentales, provinciales, estatales u otras:

1. *Dadas las diferentes etapas en los procesos de declaración y de elaboración de inventarios de la payada y la paya, recomendamos definir criterios comunes para llevar a cabo los estados del arte por país, que deberán*



Grupo de payadores asistentes al encuentro de Tala, setiembre de 2019. Fotografía: Norma Calgaro

hacerse a la brevedad para definir las líneas de salvaguardia a implementarse.

2. *La promoción de los ámbitos de la payada debería ser una prioridad para la salvaguardia de la práctica. Nos referimos al apoyo a festivales del arte y la paya organizado por iniciativas estatales o privadas que tienen trayectoria en la gestión del género y la participación de payadores en actividades culturales y educativas, que diversifiquen y amplíen los públicos ya existentes.*

3. *Que se contemplen recursos presupuestales dignos que garanticen el reconocimiento profesional del arte.*

4. *Que se definan políticas culturales nacionales y locales que hagan visibles y constaten la categoría del arte como patrimonio cultural inmaterial.*

5. *Que se incluya la payada y la paya como tema dentro de la educación formal y no formal, atendiendo las prácticas pedagógicas correspondientes a cada nivel.*

6. *Que se promuevan y apoyen económicamente los talleres del arte repentista en cada localidad, ampliando y diversificando los públicos a los cuales se dirige.*

7. *Que se promueva su difusión en los medios de comunicación masiva.*

8. *En relación a la documentación del arte, se sugiere la creación de un archivo documental por país, que abarque materiales escritos, fotográficos, sonoros y filmicos que permitan a estudiosos y público en general de la región y del mundo acceder al conocimiento del arte repentista en estas latitudes.*⁵

La payada como PCI del Uruguay es una práctica cultural que trasciende generaciones y límites

geográficos. Su mayor o menor vitalidad dentro de la diversidad de géneros musicales en los tiempos que corren depende de todos los involucrados: los payadores, las instituciones del área de la cultura del gobierno, los organizadores de eventos folclóricos, los espectadores, los estudiosos de la cultura contemporánea, etc.

El género ha sufrido cambios a través de su historia que no lo han afectado en su esencia: la improvisación cantada de versos que descansa en la capacidad del payador de captar el tema propuesto y armar unas décimas improvisadas sobre él. Este arte requiere entrenamiento para que el punteo de guitarra sea un buen acompañante del verso y para disponer de un rico vocabulario que permita componer en rima. Por lo que hemos aprendido de los payadores, ser payador no se logra en un día; por el contrario, requiere de mucho esfuerzo y dedicación que el payador desarrollará a lo largo de toda su vida.

Las garantías de transmisión del oficio, el apoyo y promoción de los ámbitos propicios para su desarrollo, el reconocimiento de este arte desde lo económico y cultural son algunas de las propuestas indispensables que surgen de la consulta a la comunidad de payadores. Estos aspectos, entre otros que surjan del inventario de la payada que está en proceso, deberán ser tenidos en cuenta para la elaboración de un plan de salvaguardia del arte de la payada en nuestro país.

Payadores llenando la ficha de diagnóstico durante el 1er Encuentro de la Payada, Rocha, setiembre de 2018. Fotografía: Leticia Cannella



5 *Ibidem.*

PAYSANDÚ RESCATA SU PATRIMONIO

Restauraciones de un monumento, un mural y un cine

Arq. Rubens Stagno Oberti, presidente de la Comisión Departamental de Patrimonio Cultural de Paysandú

A mediados del siglo xx, Paysandú se convirtió en el gran polo agroindustrial del litoral uruguayo. Al mismo tiempo, floreció su cultura y la ciudad se transformó, de la mano de jóvenes arquitectos que introdujeron la arquitectura moderna: Oscar Garrasino, Óscar Vignola y Félix Máscolo, entre otros. Sus obras contribuyeron al importante patrimonio edilicio del siglo xix, al tiempo que, en el ámbito cultural, la ciudad recibió el aporte de grandes artistas plásticos, escultores, pintores y muralistas, tales como Jorge Pérez Lynch, Daymán Antúnez, Rubens Fernández Tudurí, Edmundo Pratti, Pablo Serrano, Eduardo Díaz Yepes, Germán Cabrera y Guillermo Fernández, por mencionar solo algunos.

Eduardo Díaz Yepes, Monumento a José Batlle y Ordóñez, 1956, bronce, altura: 3 m. Fotografías: Intendencia de Paysandú, sección Comunicaciones



Olvidos, descuidos y desidias ocasionaron la destrucción de parte de ese rico patrimonio cultural, cuyas consecuencias se pueden constatar en una sociedad que fue paulatinamente perdiendo su memoria a partir de los primeros síntomas de una crisis económica y social que se fue acentuando.

Por este motivo, desde la Red Patrimonio Paysandú¹ y otros medios, contribuimos a la creación de una cultura de preservación de los bienes culturales, convencidos de que el hombre de nuestros pagos debe tener, como uno de sus derechos fundamentales, el reconocimiento y goce espiritual de sus raíces, basados en el rescate patrimonial, y en sus diversos aspectos: tanto tangibles como intangibles.

¹ La Red Patrimonio Paysandú es una comunidad virtual de adhesión voluntaria, creada en 2002, para descubrir, difundir, preservar y proponer el patrimonio cultural. La complementamos con artículos en el diario local *El Telégrafo*, que recogimos en 2013, en el libro *Paysandú: al rescate de patrimonios olvidados*.

Deseamos dar a conocer tres experiencias recientes, producto de la conjunción de esfuerzos de la sociedad civil, organismos de gobierno –tanto departamentales como nacionales– y de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación (CPCN), designada por la Intendencia y de actuación honoraria.

MONUMENTO A JOSÉ BATLLE Y ORDÓÑEZ

Este es el primer monumento a Batlle de pie, obra del escultor Eduardo Díaz Yepes, del año 1956, declarado Monumento Histórico Nacional. Por más de cincuenta años, quedó olvidado debajo de un terraplén, al elevarse la ruta 3 en el ingreso a la ciudad. Con el apoyo de la CPCN y de la Intendencia, el monumento fue reubicado. Saldamos los sanduceros una deuda histórica con don José Batlle y Ordóñez, quien junto a otros jóvenes se enfrentó en 1886 (en las cercanías de Quebracho) a la dictadura de Santos y que, recién electo presidente en 1903, visitó la ciudad.

También saldamos la deuda de admiración hacia el escultor Eduardo Díaz Yepes, quien en ese momento era reconocido como uno de los mejores escultores del mundo. En relación a su obra, Díaz Yepes comentó: “Convertí el sobretodo en un tronco de olivo y las manos y la cara en algo poderoso, que muestra garra”. Justamente, ese bronce traduce los rasgos distintivos de don Pepe Batlle. Es tan poderosa su intensidad expresiva que, cuanto más nos acercamos, más nos impresiona por su fuerza. Hoy luce en un lugar privilegiado, para valorarlo y disfrutarlo.

MURAL PARA LA EXPOSICIÓN FERIA INTERNACIONAL DE LA INDUSTRIA Y LA PRODUCCIÓN DEL RÍO URUGUAY (1964)

El espacio de acceso a la exposición estaba conformado –entre otros elementos– por un mural apaisado y de forma ondulada, implantado dentro de un pequeño estanque de agua, obra de Guillermo Fernández, alumno del Taller Torres García, que ocupaba la Dirección del Taller Municipal de Cultura (1959 a 1967). El espacio quedó abandonado y el mural, olvidado y mutilado. Con el apoyo de la Sociedad de Arquitectos de Paysan-

dú, se restauró con su estructura y colores originales, se iluminó y se reinauguró.

Otros murales fueron recuperados y se generaron nuevos² bajo la estrategia de insertar las artes plásticas en el espacio público para rescatarlos del vandalismo, la drogadicción y otros comportamientos asociados con la violencia.

CINE ASTOR

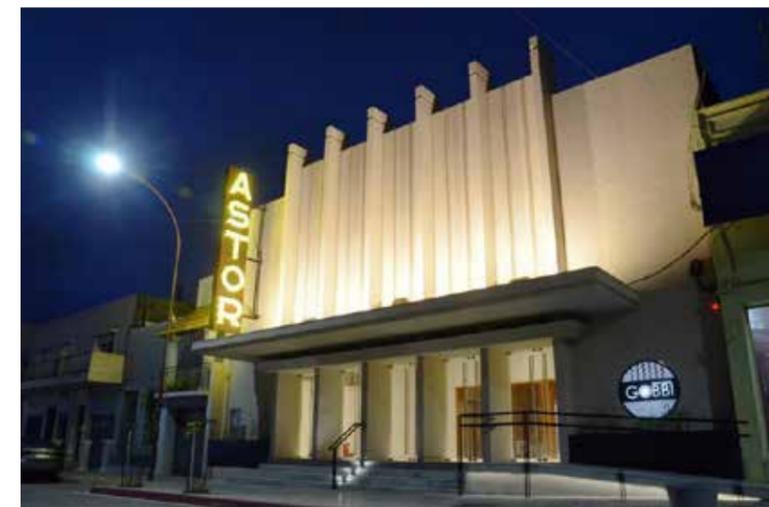
Al irrumpir el cine sonoro, se le encargó al arquitecto Oscar Garrasino, en 1939, reformar y adaptar el viejo edificio de la Sociedad Nacional de Socorros Mutuos –que contaba con un amplio salón de fiestas–, con todos los acondicionamientos necesarios para el nuevo programa. Así surgió el Cine Astor, con una fachada art decó y una sala confortable; desafío interesante para el joven arquitecto en lo que fue su primera obra, de una actuación profesional que dejó su sello en nuestro espacio urbano.

Permanecen en la memoria de los sanduceros los años de oro de la sala, por donde pasaron innumerables películas, el Cine Baby y personalidades como el español Rafael Alberti. En la década del ochenta, fue sede de un Club de Cine que exhibía películas de Cinemateca. Con el paso de los años, se utilizó como local bailable hasta quedar turgurizado, ocupado por intrusos durante años. Ante una propuesta de la Intendencia, en 2014, de demolerlo para hacer un edificio, con promotores privados, a cambio de una planta la sociedad civil conformó el Grupo Astor, que defendía sus valores patrimoniales y bregaba por su transformación en una sala neutra, multiuso, que permitiera diversas expresiones culturales y la proyección de cine de calidad.

En sintonía con el reclamo, la actual administración departamental (2015 a 2020) solicitó



apoyos del Ministerio de Educación y Cultura y del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, que, junto a recursos propios, permitieron llevar a cabo un interesante proyecto donde lo antiguo dialoga con lo contemporáneo y que contará con un proyector resolución 4K. La intervención en la fachada fue respetuosa de la concepción de su



autor y se hizo énfasis en que volviera a lucir el cartel original, para lo que se apeló a un ejercicio docente con estudiantes de UTU.

Hoy el viejo Cine Astor es un espacio cultural rebautizado con el nombre de Alfredo Eusebio Gobbi, en homenaje al sanducero que a principios del siglo xx llevó el tango a París.

Compartimos con el sanducero Daniel Vidart que es tiempo de buscar una estrategia y una metodología que, en manos de la gente de los pagos del interior, reconstruyan historias locales y patrimonios de las comarcas de esa desconocida *trastierra* que se extiende a las espaldas de la urbe montevideana.³

En ese camino estamos.

Fachada del cine Astor, Arq. Oscar Garrasino, 1939

³ Parte de su biblioteca y objetos personales fueron donados a Paysandú, lo que dará motivo a la fundación de un Centro Departamental de Documentación e Investigaciones Históricas que llevará su nombre, por iniciativa del intendente Guillermo Caraballo.

Guillermo Fernández, Mural para la Exposición FERIA INTERNACIONAL DE LA INDUSTRIA Y LA PRODUCCIÓN DEL RÍO URUGUAY, 1964, pintura sobre mampostería, 190 cm x 27 m

CROQUISEROS URBANOS DE COLONIA URUGUAY

Una movida artístico-social que crece mes a mes

Texto: Fermín Belrose

Fotos: Fefo Bouvier

Croquiseros Urbanos de Colonia Uruguay es una movida artístico-social que surgió en noviembre de 2018. Se trata de un encuentro informal abierto a todo público, el último sábado de cada mes, para salir a dibujar por la ciudad. Su impulsora, Cristina Monmany, arquitecta argentina que vive en Colonia del Sacramento, es miembro de Croquiseros Urbanos de Buenos Aires, de donde tomó inspiración para sembrar la movida en esta ciudad.

“Los CUCU”, como se llaman coloquialmente entre ellos, son artistas, dibujantes, artesanos, comerciantes, profesores de arte, arquitectos, niños, estudiantes, y un vasto etcétera, que según su historia personal, talento y percepción del momento, ponen en acción su mano para retratar el entorno.

No persiguen ningún objetivo más que el placer de hacer lo que les gusta. No compiten entre ellos ni persiguen premios. Tampoco pretenden

vender sus obras durante las salidas. Según Cris, “la actividad de dibujar, que por lo general practicamos en solitario, se vuelve más enriquecedora cuando nos juntamos en grupo”. En otras palabras, se trata de salir a plasmar en papel impresiones que se refieren a lo construido, a los espacios abiertos, y no solo a la envolvente física del entorno coloniense, sino también a sus protagonistas, los habitantes, los turistas, los que trabajan, los que pasean, los niños, los perros callejeros, la vegetación icónica como el pino del Bastión de Santa Rita –que en realidad es un cedro–; en definitiva, una radiografía social completa y compleja.

Por definición, un croquis es un dibujo sencillo y rápido que, en pocos trazos, representa un escenario. Sin embargo, los CUCU no se ponen límites, trabajan con entusiasmo en diversas técnicas que muchas veces exceden el croquis. Cada uno tiene la libertad de elegir entre acuarelas, grafito, marcadores, tinta china, carbonilla, crayón o lo que le plazca. Fefo Bouvier, fotógrafo, dice que “hasta la lluvia ha sido un recurso creativo sobre el papel”. “Todo vale a la hora de darnos el gusto de esbozar algún rincón de nuestra bella Colonia”, agrega Cris.

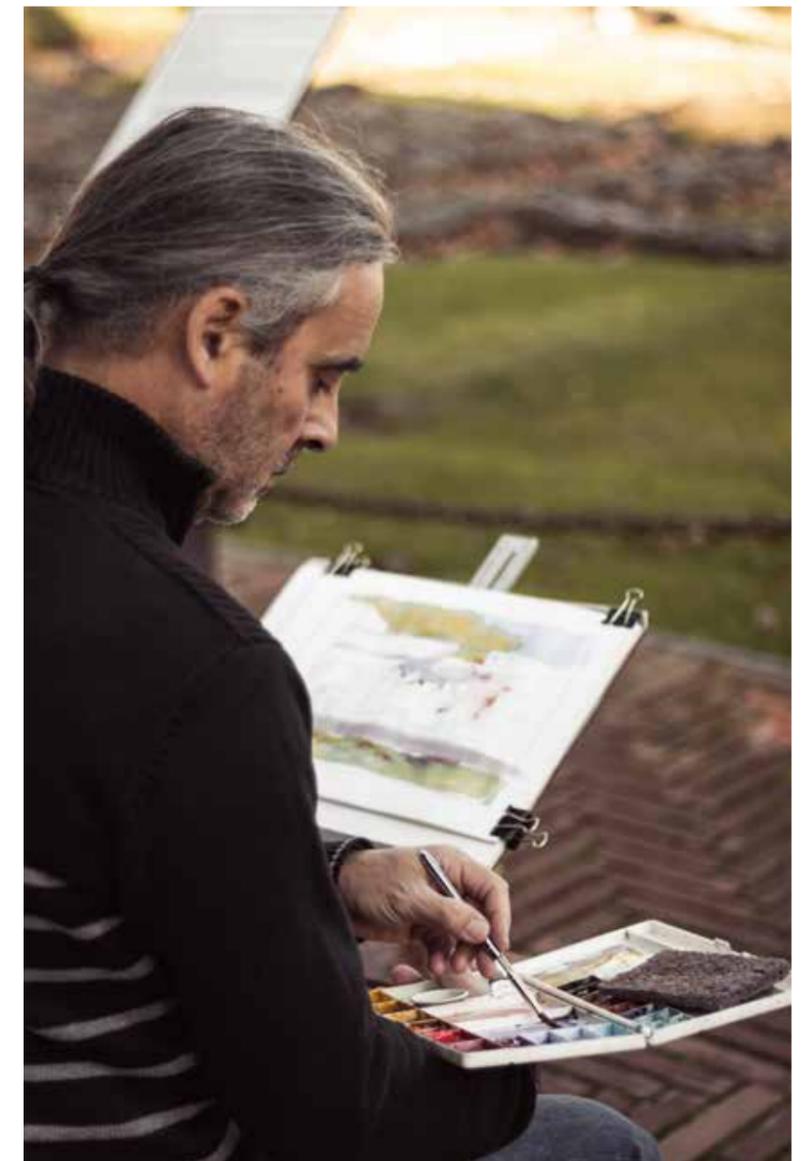
Hoy, a poco más de un año de salidas ininterrumpidas, se vislumbra el crecimiento expresivo de los integrantes, estimulados por la actividad colectiva y el apasionante momento de creatividad individual. El cierre de cada salida es una parte bien interesante, cuando se exponen todas las creaciones en el suelo o donde permita el sitio y el clima del momento. Según Juan Bouvier, jardinero, “ese es el momento de observar las diversas técnicas, intercambiar opiniones, reflexionar, recibir *feedback* y compartir unos mates”.

La elección de locaciones es un proceso sencillo y democrático. Al final de cada salida, algún CUCU sugiere un lugar para la próxima y, si todos están de acuerdo, queda definido el punto para el mes siguiente. Los escenarios han sido el Muelle 1866, la Plaza 25 de Agosto, el Bastión de Santa Rita, la Playita del Rowing, la Plaza del Reloj, entre otros. “Elegimos las locaciones abarcando la ciudad toda, no solo el Barrio Histórico, porque entendemos que son nuestros espacios cotidianos los que, además de la bonita postal, le dan sentido y valor a nuestra Colonia”, dice Cris. El afiche de cada salida también es producto de la colaboración en conjunto, porque siempre incluye un croquis del sitio elegido hecho por un CUCU diferente cada vez.

Cristina y los hermanos Bouvier se reúnen una vez al mes para recoger las inquietudes y propuestas de los participantes, revisar los objetivos del movimiento y delinear las salidas sucesivas. Formalmente es una reunión del Grupo Organizador (GO), pero en la vida real es más una juntada de amigos a la que cualquier CUCU está invitado a integrar.

DE LA GRAN BUENOS AIRES A LA INTIMIDAD DE COLONIA DEL SACRAMENTO

El nacimiento de Croquiseros Urbanos de Colonia Uruguay se debió al entusiasmo que dejó el encuentro de croquiseros en Colonia del Sacramento el 2, 3 y 4 de noviembre de 2018; un evento internacional que reunió a los Croquiseros Urbanos de Buenos Aires, los Croquiseros Urbanos de Montevideo, croquiseros de Maldonado y de



ciudades argentinas como Paraná, Concepción del Uruguay, Tandil, Córdoba y La Plata.

Los visitantes fueron recibidos en las instalaciones del Consulado argentino, donde el historiador Marcelo Díaz Buschiazzo brindó una presentación audiovisual sobre Colonia y su historia. Más de ciento veintiséis croquiseros dibujaron y disfrutaron Colonia, no solo dentro del Barrio Histórico, sino también en la zona del Real de San Carlos, plasmando la Plaza de Toros y el museo ferroviario. La sede de encuentro fue el Centro Cultural Bastión del Carmen, donde se expusieron los trabajos del primer día y el atardecer regaló vistas únicas desde el hermoso jardín.

El evento contó con el apoyo de la Intendencia, y de varias instituciones de Colonia. Los medios periodísticos registraron con sorpresa la movida. Vecinos y comerciantes estuvieron ansiosos por ver de qué se trataba, incluso muchos de ellos siguen siendo parte de croquiseros hasta el día de hoy.

Según Cris, “ese encuentro fue una delicia para los porteños admiradores de Colonia. Nos dio la posibilidad de reencontrarnos con viejos amigos, de por fin conocer algunos amigos virtuales y, sobre todo, de promover modos más ciertos, plurales y benéficos de ser y hacernos croquiseros”. Hoy, la comunicación entre croquiseros de

las dos orillas es cercana, fuerte y muy enriquecedora. La experiencia de los nueve años de los Croquiseros Urbanos de Buenos Aires y la frescura de Croquiseros Urbanos de Colonia Uruguay forman una sinergia hermosa.

UNA INVITACIÓN ABIERTA A LA CREATIVIDAD COMPARTIDA

La intención del movimiento CUCU es que se sigan sumando manos ansiosas por dibujar, personas deseosas de conocer nuevos amigos y compartir momentos enriquecedores. Después de todo, ¿a quién no le gusta sentarse tranquilo con las acuarelas, desparramarse con lápices de colores sobre un cordón mientras pasan turistas y concentrarse en el disfrute del encuentro con el papel? Si querés mantenerte al tanto de las próximas salidas, los CUCU acaban de estrenar página en Facebook: www.facebook.com/croquiseros. Allí crean los eventos de cada mes, suben fotos de las salidas y comparten sus experiencias. También podés contactarlos al WhatsApp: +54 9 11 3327 3096.

“Creemos en el artista que habita en cada ser humano; por eso insistimos en invitar a todos los que se animen a dejar salir la magia de sí mismos. Todos tenemos derecho a regalarnos un rato de silencio y creación para nosotros mismos”, finaliza el GO.



¿QUÉ ES PARA VOS SER CROQUISERO?

Es sentarse a contemplar el mundo a nuestro alrededor –tomando lo que se nos presenta, escuchando sus sonidos, observando sus formas, olfateando sus olores, despertando nuestros sentidos– mientras buscamos representarlo.

Helen Villar, docente

Es el arte del dibujo y la pintura en plasmar paisajes. En lo colectivo, descubrimos que también es vínculo de amistad.

Ramón Manancero, jubilado

Es comunicación con un lenguaje universal, es capturar fragmentos de las imágenes del entorno, lo más libre posible de preconcepciones.

Miryam Caraballo, pintora

Es reunirme con amigos y gente que tiene la misma inquietud para dibujar en el momento lo que la naturaleza nos ofrece.

Beatriz Cassanello, médico jubilada

Como amante del dibujo y de la pintura, me interesó unirme a este magnífico grupo de croquiseros para compartir y disfrutar del arte al aire libre. Me gusta estar frente al paisaje y dibujarlo como mi sentir.

Eduardo Ramallo, jubilado

Siempre traigo a mi hija de seis años a las reuniones de croquiseros. Ella pasa horas concentrada dibujando y le encanta.

Eugenio Arpayoglu, músico

Ser croquisero es compartir con otras personas el placer del encuentro con el paisaje au plein air.

Sarandí Llambí, médico jubilado

Es el gusto de salir con colegas y amigos a compartir el dibujo y la pintura en el entorno de esta hermosa ciudad.

Daniel Arteta, artista plástico y acuarelista

Es una mirada de Colonia a través del arte y la contemplación.

Pedro, cocinero





Invitación a los corresponsales de todo el país

La Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación tiene sumo interés en crear vínculos y redes entre todas las personas o grupos (intendencias, comisiones, etc.) que trabajan en temas relacionados con nuestro patrimonio.

Para ello, a través de la Comisión de Publicaciones, invitamos a todos los interesados en convertirse en corresponsales a enviar sus proyectos y trabajos para ser compartidos mediante esta revista, en las secciones Aportes y Actividades.

TEXTOS E IMÁGENES

A continuación, detallamos las características que deben tener los artículos y fotografías enviados. Agradecemos su colaboración, ya que su

aporte contribuirá y fortalecerá nuestra identidad cultural.

Las notas no deben superar los 7000 caracteres. Su edición debe contener **colgado, título, copete y firma**. El archivo debe ser nombrado con el tema que trata la nota.

Las fotografías deben enviarse en formato TIF o JPG (calidad 12), con un tamaño máximo de 3500 píxeles de largo, y mínimo de 1200 píxeles de largo. Deben adjuntarse los siguientes datos: autor, fecha en que fue tomada, pie de foto (breve descripción). Las imágenes deben nombrarse en referencia a la nota.

Los archivos tienen que ser enviados a marcela.patrimonio@gmail.com



Julio Alpuy, *Oficios – Hombre integral*, pintura mural en seco, 8 × 3 m, 1956. Liceo Dámaso Antonio Larrañaga, Montevideo



El mural antes del Programa Cultural Integral de restauración 2016-2019. Fotografías de Álvaro Zinno