

EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

JOSEP PAUL CARRÉ Y

EL «MOVIMIENTO ARQUITECTÓNICO MODERNO»

Jorge Nudelman

jorge.nudelman@gmail.com

Santiago Medero

santimq@gmail.com

Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU-Udelar, Uruguay

Palabras clave: Arquitectura moderna, estructura portante, carácter, composición, enseñanza de la arquitectura, clasicismo, École des Beaux-Arts

Resumen:

Josep Paul Carré nació en Montmorillon, Francia, en 1870. En 1900 egresó de la *École des Beaux-Arts* de París y comenzó una prometedora carrera como arquitecto liberal. En 1907, sin embargo, su vida tuvo un giro radical. Desde un pequeño país de América del Sur le llegó una oferta: integrarse a la planilla de docentes de la carrera de Arquitectura. Desde entonces y hasta su fallecimiento, en 1941, ejerció la docencia en los cursos de Proyectos, Composición Decorativa, Grandes Composiciones y Gran Premio de la Facultad de Matemáticas de Uruguay. Pero más que ello, Carré se transformó en una referencia casi indiscutible como docente y un centro intelectual de la disciplina.

Las conferencias y escritos del profesor fueron reproducidos y comentados en diversos medios, entre ellos la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos y los *Anales de la Facultad de Arquitectura*. En la primera aparecieron sus conferencias *La arquitectura*

moderna, dictadas en 1917 y en 1928. La última de ellas fue realizada luego de un extenso viaje por Europa, donde Carré experimentó los intensos cambios y debates que se daban en ese contexto y pudo observar las diversas novedades arquitectónicas. En los *Anales*, por su parte, se publicó *La enseñanza de la arquitectura*, conferencia dictada en 1938.

La ponencia que aquí se presenta analiza estos tres escritos en tanto expresiones de las opiniones de Carré sobre la arquitectura moderna y las corrientes de vanguardia. Evidencian cualquiera de ellos un actor y espectador de la realidad de gran profundidad teórica, pero, por sobre todo, muestran los cambios en el pensamiento del profesor.

Partimos de la hipótesis de que estos cambios, que van de la incertidumbre al entusiasmo matizado y de este a la relativa decepción, significan más que la mera opinión de un hombre. Son sintomáticos, cada uno de ellos, de un momento de la cultura arquitectónica en Uruguay, íntimamente ligado a las discusiones internacionales y a los vaivenes de la cultura, la economía y la política local. *La enseñanza de la arquitectura* en particular matiza la idea, muy extendida en la historiografía uruguaya, de que uno de los aportes claves de Carré consistió en su apertura a los movimientos vanguardistas y abre nueva luz sobre la importancia decisiva de la cosmovisión *beauxartiana* en la arquitectura de los años treinta y cuarenta.

Resultado: unas obras buenas, muy contadas, y una infinidad de otras malas o sin ningún valor.

Tal es la imagen de la situación presente. (Carré, 1938, p. 101)

Esta era, en 1938, la opinión global de Joseph Paul Carré (1870-1941) sobre la arquitectura moderna. Formado en la *École des Beaux-Arts* de París, tenía entonces casi setenta años y más de treinta como docente de proyectos en Uruguay.

¿Qué sucedió con su apertura a la *nueva arquitectura*? Mariano Arana y Lorenzo Garabelli (1991) señalaron que la renovación local de los años veinte no era ajena a las enseñanzas del maestro francés, quien había entrado “directamente en contacto con la moderna arquitectura europea en 1928” (p. 23). Efectivamente, entre junio de 1927 y mediados de 1928 Carré visitó el viejo continente, en una gira con objetivos académicos que incluyó, además de su

patria, Bélgica, Holanda, Italia, Austria y Alemania. El entusiasmo por lo visto y analizado se trasluce en la conferencia que brindó a su regreso a Uruguay y en el informe entregado, poco tiempo después, a la Facultad de Arquitectura.

Un decenio antes, Carré ya había escrito sobre arquitectura moderna en un artículo publicado en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos. Pero en 1917, la opinión del profesor reflejaba cierta incertidumbre ante lo por venir. En definitiva, si comparamos este artículo, la conferencia y el informe de 1928 y sus opiniones tardías de 1938 vemos una transformación en su recepción del, como él mismo lo nombra, “movimiento arquitectónico moderno”.

Esta transformación fue de una relativa y optimista incertidumbre a una declarada decepción. En el camino, pasó por una fase de sincero entusiasmo. Al igual que Arana y Garabelli, entendemos que estos pensamientos de Carré entraron en sintonía con la cultura arquitectónica local. Esto no es casual, dado que el profesor galo fue hasta su muerte una referencia ineludible para todo el cuerpo de arquitectos nacionales. Lo argumentado aquí se diferencia con los citados autores en que, en este trabajo, la lectura de su pensamiento no se concentra en un momento preciso, al regreso de su viaje a Europa, sino que incluye un arco más amplio de su trayectoria intelectual y registra los titubeos que podrían ser comunes con la cultura arquitectónica local.

No está puesta en discusión la apertura de Carré hacia lo nuevo, fruto de una concepción liberal que dice tomar de su maestro, Jean-Louis Pascal. (Carré, 1928b) Se debe entender, no obstante, que desde su punto de vista –que es el de un profesor que debe enseñar arquitectura– el énfasis estuvo siempre puesto en los valores intemporales del método de bellas artes. Frente a esto, la arquitectura moderna, aun siendo muy valiosa, nunca fue más que la expresión de un cierto momento histórico: en 1917, un incipiente estilo acorde con su tiempo; en 1928 la expresión de una nueva *era* en la historia de la arquitectura; en 1938, un nuevo *academismo*, es decir, una serie de clichés formales cada vez más alejados de la arquitectura *verdadera*.

Así como el sentimiento hacia la arquitectura moderna varió en Carré con el correr de los años, también lo hizo su lectura respecto a qué objetos englobaba en este concepto. Y, por

supuesto, también cambió la propia arquitectura y las condiciones contextuales de su producción. El segundo párrafo de *La Arquitectura Moderna* (1917) daba cuenta del estado de situación del arte arquitectónico:

Estamos, hay que confesarlo, en una época de transición, en la cual todavía ligados a la tradición sobre la cual descansamos antes de poder separarnos de ella, buscamos el camino que debemos seguir libremente en posesión de nuestra individualidad propia.
(p. 77)

La idea de “transición” abría un abanico amplio de caminos ante la imposibilidad de prever la arquitectura del futuro. Cabían allí las actitudes prudentes de quien avanzaba tímidamente sobre la base del estudio concienzudo, pero también las arriesgadas de aquellos que producían objetos insatisfactorios pero abrían, conscientemente o no, nuevos caminos.¹ Pero la amplitud y libertad de acción tenían un límite para Carré: la copia a la arquitectura del pasado fue sistemática y severamente condenada. En una arquitectura coherente con su tiempo ya no había espacio para la repetición de modelos, camino que había tomado la arquitectura del siglo XIX y que Carré volvería a criticar veinte años más tarde:

La Arquitectura, poco a poco se había sobrecargado con una cantidad de errores, acumulados de siglo en siglo. Se habían aceptado y repetido por fuerza de la costumbre y de la imitación. Llegó un momento en que ya no se discutía el valor de tal o cual solución, de tal o cual forma. Bastaban que ellas hubieran sido ya empleadas, para que se consideraran como buenas. Y se llegó al resultado de que se vivía una época que no tenía estilo propio; una época en que todos los estilos del pasado se juntaban y se mezclaban como en una zarabanda de cosas disparatadas. (p. 100-101)

Esta “transición” de la arquitectura de la que hablaba Carré, también estaba íntimamente ligada a las dramáticas transformaciones sociales, económicas y culturales que se vivían:

¹ En la conferencia de 1928 volvería a insistir sobre esta idea, habla entonces del “esfuerzo considerable que se está haciendo para descubrir senderos nuevos, y cómo los resultados a veces incoherentes no son siempre inútiles, y contribuyen indirectamente a la marcha del progreso”. (p. 204)

Estamos sufriendo las desgarraduras ocasionadas por las fuerzas opuestas que nos solicitan; somos arrastrados por la tempestad que nos revuelve en todo sentido y nos hace a veces perder el sentimiento de la buena dirección.

La lucha entre las antiguas condiciones sociales y las que están preparándose para el porvenir crea un ambiente indeciso en el cual nos agitamos, y la arquitectura que refleja la vida y materializa su significación tiene forzosamente que estar influida por las diversas fuerzas que la sacuden. (p. 77)

Posiblemente escritas en el mes de mayo, estas apreciaciones deben ponerse a la luz de la guerra europea y los acontecimientos de febrero en Rusia. La “tempestad que nos arrastra” era, en ese preciso instante, el conjunto de trincheras alemanas cerca de París. En 1914 Carré había pedido una licencia para “acudir al primer llamado de la Legación de Francia, a objeto de alistarse en el ejército francés”.²

Pero “transición” es un vocablo que no solo estaba en la arquitectura. Como describe Ángel Rama, en el periodo largo (1870 a 1920) que él denomina “cultura modernizada internacionalista”, la sensibilidad estaba atravesada por la desconfianza en las educaciones institucionales, y por esa incertidumbre de los que, sin confiar ya en la imitación de lo antiguo, tampoco se dejaban seducir por la imitación de lo novedoso. (1994, p. 52) Este ambiente, rico en crítica, era el perfecto caldo de cultivo para el arraigo del determinismo naturalista de un Hippolyte Taine, al que esas mismas palabras de Carré parecen estar remitiendo. La cita de Baldomero Sanín Cano en el libro de Rama puede ayudar a aclarar la angustia que tal “transición” generaba, y entender la apuesta de Carré -y sus colegas uruguayos- en una solución de lógica “natural”:

Era un momento de transición. La transición traía consigo el fenómeno del desbarajuste. En la experiencia diaria, lo mismo que en el arte y la filosofía, la transición y la confusión traen consigo una sugestión peculiar de vulgaridad. Aquella

² Sección A-a, carpeta 61(d). Solicitudes de 2 licencias del Prof. Carré con motivo de viajes a Europa en misión de estudios. 1914-1928. Archivo administrativo, IHA, FADU.

época se deja reconocer en la historia por la sombra que lo vulgar arrojaba sobre todos los sucesos. (Sanín Cano, en Rama, 1994, p. 52)

Los textos (el de Sanín Cano citado por Rama, y el de Carré) son suficientemente explícitos para agregar comentarios. “De todo eso ha resultado un arte híbrido hecho en parte o en totalidad de las reminiscencias del pasado adaptadas más o menos a las exigencias modernas” (1917, p. 77), afirmaba el profesor.

Si el resultado formal podía estar hecho *en parte* de reminiscencias del pasado, se deduce que podía contener también elementos formales novedosos. Como en casi todos aquellos que afirmaban la existencia del *Zeitgeist*, Carré oscilaba entre la inclusión global de toda la arquitectura (la arquitectura moderna era toda la arquitectura realizada en la época y por tanto no podía ser otra cosa que una arquitectura de transición) y la identificación de aquellas formas y aquellos elementos que *caracterizaban* con mayor fidelidad al momento histórico concreto.

Desde el punto de vista de su programa la arquitectura moderna estaba allí: estaciones de tren, bancos, hospitales, palacios de exposiciones, bibliotecas, mercados, grandes tiendas, etc. Pero aún no llegaba a afirmar lo que en 1928: “a programas nuevos resultados [formales] nuevos” (p. 204). Siempre parco a la hora de brindar ejemplos, es difícil saber cómo podían traducir a sus ojos características como la velocidad o el movimiento. Es más fácil deducir el tipo de arquitectura que tenía en mente cuando decía:

A nadie le extraña encontrarse en un salón, vestido con un traje moderno, y rodeado de todos los adornos y muebles más o menos cargados y dorados de los siglos pasados, que si se armonizaban [sic] muy bien con los trajes abigarrados de otra época, están ahora en desacuerdo con la simplicidad del nuestro. (1917, p. 78)

Esta afirmación parece remitir a los debates en torno a la consistencia de una *Gesamtkunstwerk*, donde la coherencia entre el individuo y su ambiente debe ser un objetivo, pero descarta ciertas manifestaciones del *Art Nouveau*, al que parecía referirse cuando declaraba (p. 77) que “algunos reformadores han intentado crear un arte especial [...] pero

sus vanas tentativas han fracasado porque carecían de [...] principios sólidos [...].” En 1928 fue más explícito:

Lo que se llamaba *arte nuevo*, en el año 1900, no era más que una manifestación pasajera, basada más bien sobre una renovación del arte decorativo, utilizando la imitación e interpretación de la naturaleza. (p. 202)

Sin embargo, la arquitectura de Otto Wagner y sus discípulos de la *sezession* podían estar entre sus referentes. Carlos Surraco, un arquitecto que estudió con Carré, realizaba pocos años después la misma crítica al *Art Nouveau* mientras mencionaba a Wagner, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Marcel Kammerer y Otto Schönthal como alguno de los maestros contemporáneos. (Surraco, 1927, p. 8)

Es relevante en este sentido, la propia tendencia que el nuevo profesor traía de su formación en París. Walter Domingo lo describió con claridad en un texto publicado en 1992, en el que elaboró el árbol genealógico de la escuela uruguaya. Había sido aprendiz de Pascal, con quien se carteaba, y compañero de Paul Cret, quien enseñaría en Filadelfia, y Eugène Duquesne, a su vez en Cambridge, Massachusetts, como se desprende de las cartas de recomendación que llevó Mauricio Cravotto, “mon meilleur élève”, en ocasión de su beca del “Gran Premio”.³ Esto explica el predominio en Uruguay de la línea racionalista de la academia, es decir, la idea general de que la expresión individual debía estar subsumida y responder en última instancia a problemas de carácter objetivo como el programa, la técnica, el clima o las condiciones sociales.

La persistencia en la cita de Julien Guadet, a quien se leía, se estudiaba y se evocaba continuamente, o del análisis gráfico de la historia de la arquitectura de Auguste Choisy, también es relevante a la hora de medir el peso de la vertiente racionalista de la academia uruguaya. Por tanto, no era extraña, ni ajena, la afiliación de Carré o, en general, el espíritu aperturista hacia experimentaciones modernas.

³ Copias Xerox de tres cartas de presentación del Arq. Mauricio Cravotto firmadas por el Arq. J. C. Carré y dirigidas a compañeros de estudio de este con motivo del viaje de Cravotto, ganador del Gran Premio, a Europa y EE.UU. Carpeta n° 1339, IHA-FADU.

En una conferencia dictada en 1926, Carré insistía sobre la confluencia de la ciencia con el arte en la arquitectura, y expresaba muy claramente: “los movimientos artísticos en arquitectura no se pueden producir bruscamente, sin embargo, lo que los determina en general, es un descubrimiento espontáneo que cambia totalmente la forma constructiva, como ha ocurrido [con] el empleo del hierro y del cemento armado”. (Carré, 1926, p. 151) A renglón seguido, ponía los ejemplos franceses más obvios: “la galería de la máquinas, las ‘halles centrales’, la Torre Eiffel”, y hacía mención, entre otros, de la obra de Henri Labrouste y de su maestro Pascal (sin nombrarlos) para referirse a experimentos de combinación de los nuevos y los viejos materiales.

En 1914, en el primer número de *Arquitectura*, el órgano de la ya independizada Sociedad de Arquitectos, se publicó su casa para Juan Pedro Castro (1910-1911). En una nota biográfica al pie del mismo artículo se lo anunciaba como ganador del concurso de la sede social del Jockey Club, y de un tercer premio en el del Palacio de Gobierno de Montevideo, de 1911. Más allá de consideraciones estilísticas y compositivas, lo que interesa es la consistencia entre el pensamiento de Carré y su práctica. A la vista de las referencias a las que aludió el arquitecto más de diez años después, el recuerdo de las obras de la Biblioteca Nacional de Francia, tanto de Labrouste como las de Pascal, guió el diseño de estos trabajos.

Algunos pasajes de la descripción de la casa Castro nos recuerdan la importancia dada por Carré a la cuestión “científica”, como el que se refiere a la construcción de la claraboya del hall central de la casa: “El techo está formado por una armadura de cemento armado, soportando un plafonier compuesto de hierro, plomo y vidrios de colores, que está rodeado por una guarda de bronce para la aereación [sic]. Por encima está colocada una claraboya corrediza, dejando entre ella y la vidriera, un espacio libre en el cual corre el toldo” (Carré, 1914),⁴ descripción literaria que no alcanza para entender además el carácter novedoso, incluso extraño, de su forma. (Fig. 1.)

El caso del Jockey Club, cuyos permisos municipales están fechados en 1920 y, con modificaciones, en 1921 y 1923, ha sido interpretado como una expresión típica del

⁴ El artículo donde se toma la cita no está firmado, pero su autoría se puede atribuir a Carré en tanto era práctica corriente en la publicación que los autores de las obras realizaran una breve memoria descriptiva.

eclecticismo que Carré debía, en tanto embajador de la academia, desarrollar a fondo y, de hecho, parece no defraudar. Una mirada más atenta revela cierto experimentalismo que podemos esquematizar en tres aspectos. Por un lado, la oportunidad de explorar la espacialidad en un edificio que no tiene otra opción que desarrollarse en altura. El corte es el modo de proyectar estos espacios, de estudiar las conexiones y elaborar una *marche* vertical. (Fig. 2.)

Otra característica interesante es el proyecto de su estructura, en hormigón armado, a la que se le otorga una centralidad consistente con los escritos teóricos que, de hecho, vinieron después o bien se estaban elaborando en simultáneo. A esto se agrega el diseño de la decoración, atribuida normalmente a una pasiva - ecléctica- apropiación del *Art Déco*, motivada por la demora en la construcción que la haría coincidir con la exposición de 1925. Es evidente que la invención de una decoración moderna no era algo que surgiera tan tardíamente. Además del mencionado *Sezessionstil*, los uruguayos se nutrían con una gran cantidad de revistas llegadas de varios países. Lo que Carré hizo, sin embargo, fue diseñar él mismo todo el sistema decorativo, haciendo un esfuerzo por destacar el carácter del edificio, en el sentido más beauxartiano, y esforzarse en ser moderno haciendo honor a su momento y circunstancias. (Figs. 3, 4 y 5)

Entre los documentos de su legado pueden encontrarse dibujos de vegetales indígenas, y motivos decorativos para la fabricación de herrerías y diseño de azulejos. Podría ser algo arriesgado afirmar que Carré apostaba a la afirmación de un carácter *nacional* a través de estos recursos decorativos, cuestión que no propone en ningún texto. Pero la sola existencia de estos dibujos tiene implicaciones de recibo. El diseño no era nunca una repetición del pasado, pero, a juzgar por los detalles, tampoco era una operación de selección frívola. Observar la naturaleza, tomar notas y trabajar a partir de estas premisas, aunque no sea una operación declaradamente ideológica, denota al menos una tendencia.

La conferencia y el informe que Carré eleva a las autoridades de la facultad de 1928 deben contextualizarse a partir del viaje que las motiva, pero también a la luz de esta obra recién terminada. La sede social del Jockey Club fue un intento de Joseph Carré de hacer arquitectura moderna; el viaje, un contraste con otras arquitecturas modernas. La primera constatación en su informe refería a la vivienda obrera, en las versiones belgas de barrios

jardín, los conjuntos de vivienda colectiva de Holanda, Alemania y, destacándola, la experiencia vienesa. Su lectura es, al mismo tiempo, ingenua y aguda: “Se ha realizado este prodigio de crear para la gente modesta, verdaderos palacios comparable con aquellos levantados para la vivienda de los soberanos. En estos edificios el capricho del individuo no existe más”.

Es evidente que el viaje ejerció un fuerte impacto en Carré. Mientras en 1926 insistía nuevamente en la ausencia de un estilo definido y el periodo de transición, en 1928 las características de la arquitectura moderna se delineaban con mayor claridad y firmeza. Ya no se estaba en un trance dubitativo sino “en el periodo de nacimiento de la reforma arquitectónica.” (1928a, p. 204) A continuación, la reforma del movimiento moderno era definida en estos términos: “la simplificación y la depuración de las formas arquitectónicas, para llegar a una belleza cada vez más perfecta, resultante de la aplicación lógica de los perfeccionamientos constructivos, científicos e industriales.”

También es evidente el énfasis otorgado al sistema estructural y en particular a la invención del hormigón armado, esto último prácticamente ausente en sus conferencias y escritos anteriores, a pesar, como hemos anotado, que lo usó tempranamente en sus propias obras. El monolito cementicio imponía una nueva arquitectura frente a la tradicional concepción por partes derivada de los materiales tradicionales como la piedra o el ladrillo. La relación dimensional entre el pilar y la viga era el otro elemento clave que con el cemento armado cambiaba absolutamente los ritmos de la arquitectura clásica.

Carré sugiere que estas transformaciones colocaban a la arquitectura moderna en el lugar de las grandes épocas (no “estilos”) del pasado: griega, romana, bizantina y gótica. Cada una asociada a un sistema constructivo particular que definía y caracterizaba toda su arquitectura. Sin embargo, una acotación esencial cabía en este sentido: el principio constructivo de la arquitectura moderna se adaptaba perfectamente a los grandes espacios que requerían las nuevas condiciones sociales y técnicas (los grandes almacenes, los hangares, entre otros) pero no a los programas que exigían múltiples divisiones internas, como una vivienda. (1928a, pp. 198-199)

El razonamiento ya estaba presente en 1917, cuando afirmaba que los grandes espacios de programas sencillos, resueltos con hierro y cemento armado, poseían el potencial de una belleza construida a fuerza de *verdad*, mientras en los programas complejos aún no se había llegado a una situación satisfactoria debido a la promiscuidad de materiales nuevos y viejos. (pp. 79-80) En definitiva, había una contradicción entre el principio constructivo y el carácter, definido por Carré, en la línea más tradicional de *l'école* como, “su aspecto exterior en conformidad con su organismo interno.” (1928a, p. 199)

El problema estaba centrado en la fachada y es aquí donde aparecía otro elemento clave: la relación entre vanos y llenos. Pues las innovaciones no estaban dadas únicamente por el sistema constructivo. En su reporte al Consejo de la Facultad de Arquitectura, describiendo la arquitectura holandesa de la escuela de *Ámsterdam*, Carré destacaba el uso de la “ancha ventana”, alegando una razón funcional, la necesidad de luz de los interiores, antes que constructiva. Respondía al clima nórdico y su necesidad de hacer entrar más luz a las habitaciones. Para el maestro, la armonía del conjunto de estos edificios la producía la perfecta adaptación de la forma a la necesidad.

Sin embargo advertía:

es preciso [...] ponerse en guardia contra la generalización de un sistema. que [...] no tiene la misma razón de ser en los países meridionales. Hay que adoptar el principio moderno del empleo de la ventana, no como una forma única, sino con una proporción y dimensión con la luz que debe ser admitida en los interiores. (p. 200)

En todo caso, esta nueva proporción-dimensión transformaba la vieja manera de composición, anclada en una relación donde el lleno predominaba sobre los vanos, en una donde el rol proporcional de las aberturas cobraba gran relevancia. Se hace evidente la mirada estética sobre estas nuevas formas resultantes de la economía y la ciencia: “Se han buscado también efectos en los balcones, los medios de comunicación vertical y los movimientos en planta para romper la monotonía de las fachadas”. (Carré, 1928b)

En Francia, a pesar que “se queda atrasada sobre [el] terreno [de la vivienda social]”, llamó su atención el arte de la decoración, donde adjudicó a la luz eléctrica y su combinación con

las diversas formas la clave para las innovaciones “de un buen gusto incontestable”. Junto con los edificios proyectados en base a un sistema estructural moderno y claro y aquellos sustentados en la abstracción formal, la decorativa era la tercera vía para el logro de una arquitectura moderna que finalmente debía unir todas las tendencias en una expresión coherente, una vez que las tensiones contradictorias en el ámbito social desaparecieran y la tecnología ofreciera soluciones totales.

La experiencia del viaje es visualmente excitante, y parece confirmar las reflexiones de Carré en la línea de la renovación provocada por las transformaciones sociales y culturales, y por la innovación tecnológica, que habíamos leído en las conferencias de 1917 y 1926. En 1938, sin embargo, el tono ha variado. Bajo un título genérico, “La enseñanza de la arquitectura”, Carré hace un balance claro y enfático sobre la arquitectura moderna, y subsiguientemente, un repaso del método *beaux-art*.

Hoy se construye una iglesia como un galpón [...]. Se han creado cuerpos sin almas, obras sin expresión, al igual de una cara humana que conservara siempre el enigma del pensamiento, sin exteriorizarlo jamás por la traducción de una emoción, sin iluminarse nunca con la luz de una sonrisa. (p.109)

He aquí, como una demostración por el absurdo, una clara definición de lo que las líneas más duras de la vanguardia reclamaban para la arquitectura. La ausencia de expresión añorada nostálgicamente por quien creía todavía en la capacidad de un lenguaje arquitectónico. A esto Carré agrega la acusación de academismo, es decir, la repetición, la imitación frívola de la nueva arquitectura como una cuestión de “estilo” (y no es claro que tuviera a la vista el catálogo del MoMA de 1932). Con estas reflexiones, Carré apunta hacia el mismo lugar que lo hacía en 1917, cuando criticaba la imitación de los estilos del pasado, sin entenderlos.

Es por eso, que los arquitectos serios, los que conocían las obras clásicas, los que sabían apreciarlas y aprovechar las lecciones que ellas contenían, con un fundamento sólido de conocimientos, pudieron crear obras interesantes [modernas] que llamaron la atención por sus calidades de armonía, equilibrio y sentimiento artístico. (p. 100)

Por tanto la conclusión, que podríamos interpretar como paradójica, es que la única salida al nuevo academismo es asegurar el método, que es el que otorga libertad de creación. “Enseñar Arquitectura es enseñar a componer, estudiar y expresar” (1938, p. 104). El método está fundado en el esquicio: “Un ‘esquicio’ contiene *siempre* el embrión de una idea que puede desarrollarse por el estudio” (p. 106, destacado en el original). La persistencia del método, en tanto formalización de una artesanía, termina por generar una tradición que llega hasta nuestro presente, fosilizada también en el lenguaje.

El segundo lustro de la década de 1930 fue un momento de intensa actividad para los arquitectos. En 1937 la Facultad había cambiado su plan de estudios, en el que se notó un refuerzo de la tecnología y los estudios urbanísticos. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, un ambicioso proyecto de difusión académica, se editó por primera vez en 1938 (*CEDA*, la revista estudiantil, comenzó a salir en 1932), evidenciando el grado de madurez de la institución. La Facultad también creó en estos años los institutos de Urbanismo (1936) y de Arqueología Americana (1938, luego de Historia de la Arquitectura). Con la reafirmación del Estado bajo la dictadura de Gabriel Terra, se sucedieron los concursos para las sedes centrales de nuevas instituciones como el Instituto de Jubilaciones y Pensiones (1937), la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (curso de ideas, 1938) o el nunca realizado Palacio de Justicia (1938). También para instituciones educativas como el de la Sección Femenina de la Enseñanza Secundaria y Preparatoria (1937), y el significativo certamen para la nueva Facultad de Arquitectura (1938).

Todos ellos fueron dejando huellas de las distintas corrientes que eran seguidas por los arquitectos uruguayos. Ya pocos apostaban a una modernidad radical, como Carlos Gómez Gavazzo; la mayoría oscilaba entre un *Art Déco* a la americana y un clasicismo depurado, muy habitual en la arquitectura de Estado de estos años. La crítica a la arquitectura moderna por su falta de carácter había calado hondo, aunque ya estaba presente desde hacía tiempo atrás. En el mismo contexto que motivó la conferencia de Carré de 1928 -una exposición de los trabajos de los estudiantes de arquitectura- y también publicada en la revista de la Sociedad de Arquitectos, un breve artículo sin firma culminaba de este modo:

La impresión dominante en el conjunto de los trabajos era la de la uniformidad, que llegaba quizás a los aledaños de la monotonía. Los temas podían variar, los programas

diferir, pero los proyectos tenían todos análogo aspecto. [...] En las grandes épocas de la arquitectura, todas las construcciones pertenecían naturalmente al mismo estilo. [...] Pero no eran tratados de la misma manera un castillo que una catedral, una casa que una lonja, un municipio que un hospital.

¿Asistimos quizás en la actualidad a la desaparición de esa cualidad del *carácter* que parecía constituir el signo distintivo de las grandes épocas de la arquitectura? (VII Salón de Arquitectura, p. 196)

Esta idea está presente en el artículo de 1938 de Carré, a quien ya no satisface la simple elección de un sistema constructivo moderno para justificar el resultado. Esta visión crítica que afecta a Carré y muchos de sus co-generacionales uruguayos se evidencia y se traslada a los hechos cuando participa en jurados de concursos, como el caso del Palacio de Justicia (donde el primer premio se declara desierto) o la Facultad de Arquitectura, donde el jurado no perdía ocasión para señalar su insatisfacción, pues

ninguno de los proyectos elegidos como dignos de premio, acusa todas las condiciones que se reputan indispensables para su realización, teniendo en cuenta la excepcional ubicación del predio en que ha de levantarse el edificio, la situación con respecto al conjunto urbano, el carácter requerido por la sede de una Facultad de Arquitectura, como centro de Estudio Científico-Artístico, que debería expresarse en forma elocuente por una composición arquitectónica capaz de responder por igual a las exigencias de orden funcional interno y a las de su expresión artística adecuada. (Facultad de Arquitectura: concurso de anteproyectos, 1938, pp. 23 y 34)

Aun así, se decidió otorgarle el primer premio a la dupla formada por Román Fresnedo y Mario Muccinelli, en el entendido que los arquitectos sabrían modificar el definitivo para hacerlo adecuado a las bases y, sobre todo, al carácter que el edificio requería. Su propuesta sorprende por la aparición de un volumen vertical que aloja los talleres y aulas, sobre un zócalo horizontal articulado con la mejor gramática moderna, contradiciendo abiertamente las bases del concurso, que pedían “patios, pórticos, galerías, lugares de descanso y esparcimiento que puedan también servir para la ubicación de yesos u obras de arte que contribuyan a caracterizar el destino del edificio.” (p. 21) (Fig. 6)

El edificio no se llevó a cabo. Los arquitectos lo volvieron a proyectar en 1943, en un predio distinto. Con el cambio de ubicación -de una situación típica de *campus* en el concurso a una esquina urbana- el proyecto se adaptaba llamativamente a las bases originales y al supuesto carácter requerido. Compuesto en función de una serie de ejes que se articulan para adaptarse al difícil terreno triangular, el resultado es extraordinariamente clásico. Tiene un tono general deudor de la arquitectura italiana del Estado fascista, al tiempo que las asimetrías nos recuerdan a Frank Lloyd Wright, al que Fresnedo siempre rindió homenaje. Carré no llegó a verlo.

BIBLIOGRAFÍA

VII SALÓN DE ARQUITECTURA (setiembre 1928). *Arquitectura*, 130, 196.

ARANA, M. Y GARABELLI, L. (1991). *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo, Uruguay: Fondo de Cultura Universitaria.

CARRÉ, J. P. (setiembre 1914). Nuestros hoteles privados. Una obra de M. José P. Carré. *Arquitectura*, 1, 5-7.

- (junio-julio 1917). La Arquitectura Moderna. *Arquitectura*, 20, 77-80.
- (julio 1926). El VI Salón de Arquitectura. Conferencia pronunciada por el Profesor Carré. *Arquitectura*, 104, 148-155.
- (setiembre 1928a). La Arquitectura Moderna. Conferencia pronunciada por el Prof. JOSÉ P. CARRÉ. *Arquitectura*, 130, 197-204.
- (1928b). [Nota al Consejo de la Facultad de Arquitectura]. Instituto de Historia de la Arquitectura, FADU-Udelar. Caja 4, Sección A-A Carpeta 61 (d).
- (1938). La enseñanza de la arquitectura. *Anales de la Facultad de Arquitectura*, 1, 99-110.

DOMINGO, W. (1992). *Los arquitectos renovadores del 900. La Escuela de Bellas Artes de París y el Uruguay*. Montevideo, Uruguay: CBA.

Facultad de Arquitectura: concurso de anteproyectos (1938). *Arquitectura*, 196, 21-34.

RAMA, A. (1994) [1985]. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Uruguay: Arca.

SURRACO, C. (marzo 1927). La pseudo arquitectura moderna. *Páginas de arte*, 4, 7-8.

Figuras

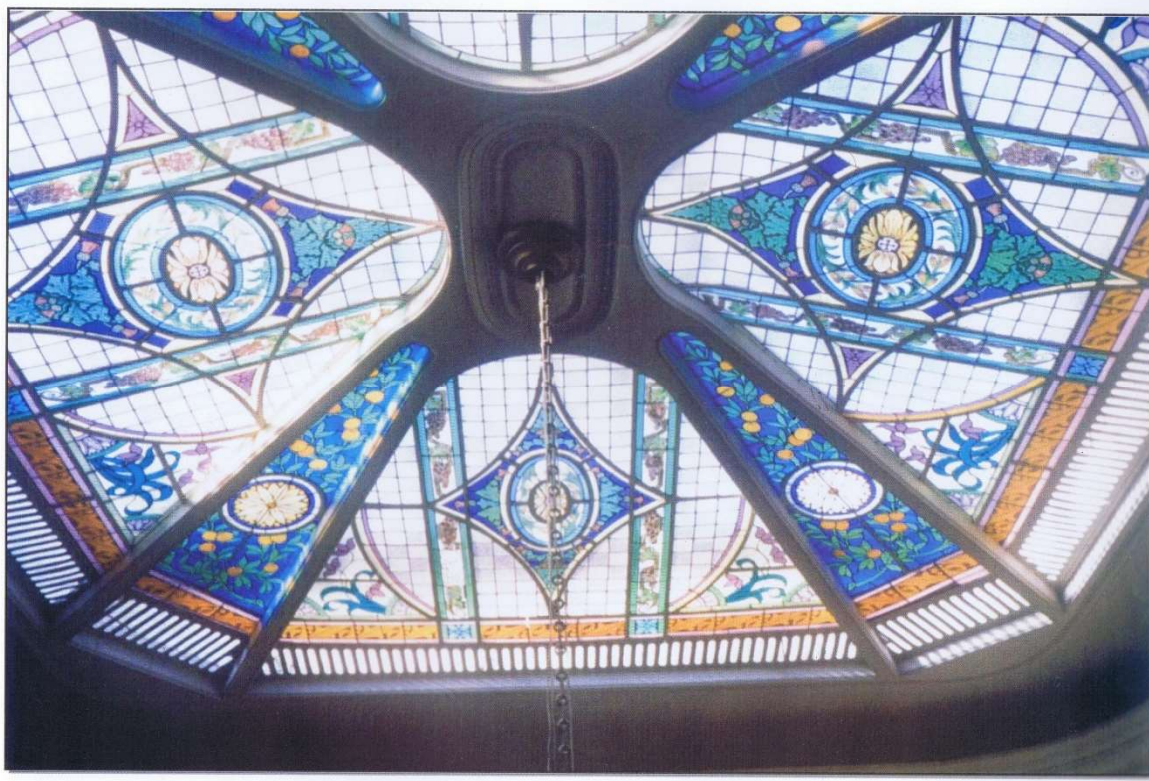
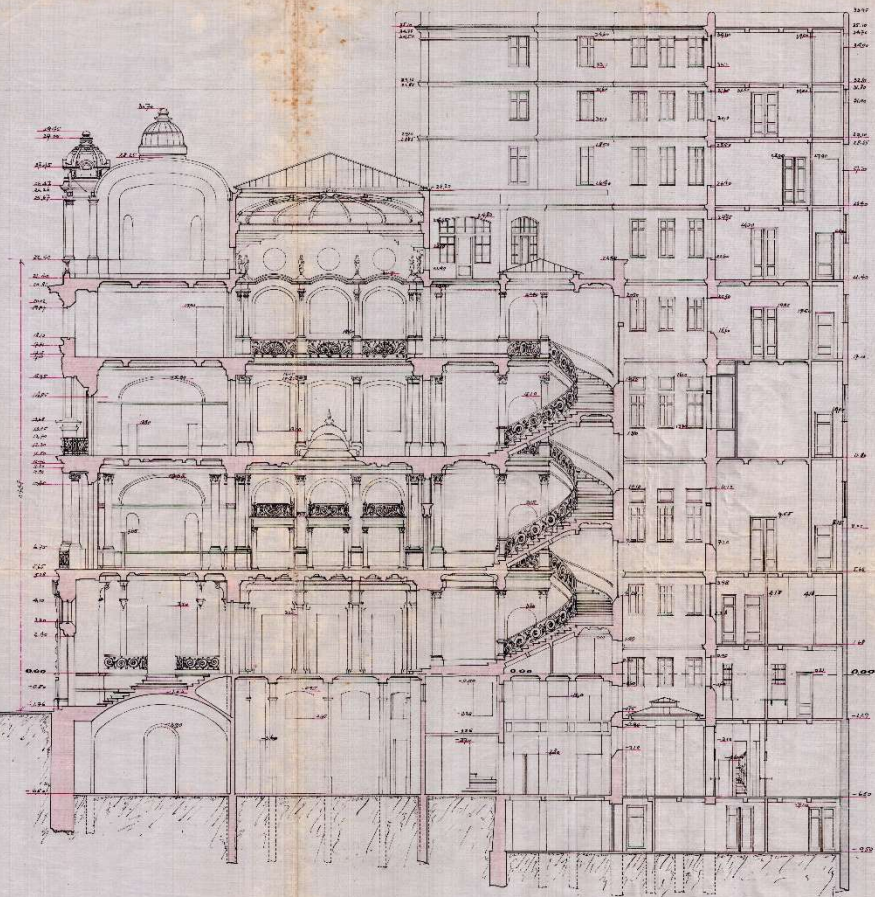


Fig. 1. J. Carré. Claraboya de la vivienda Castro. Montevideo, 1911. En Fernández Colombo, J. (2009). La historia del edificio General Artigas. Montevideo, Uruguay: Departamento de Publicaciones del E.M.E., p. 209.

EDIFICIO SOCIAL DEL JOCKEY-CLUB

~ CALLE 18 DE JULIO ~



~CORTE (AB)~

Escala de 0'01
Montevideo Julio 30 de 1920

Propietario
Juan Sureda

Arquitecto
J. P. Carré

Fig. 2. J. P. Carré. Edificio del Jockey Club. Permiso de Construcción 64036, 1920. Archivo IHA, FADU, Udelar.

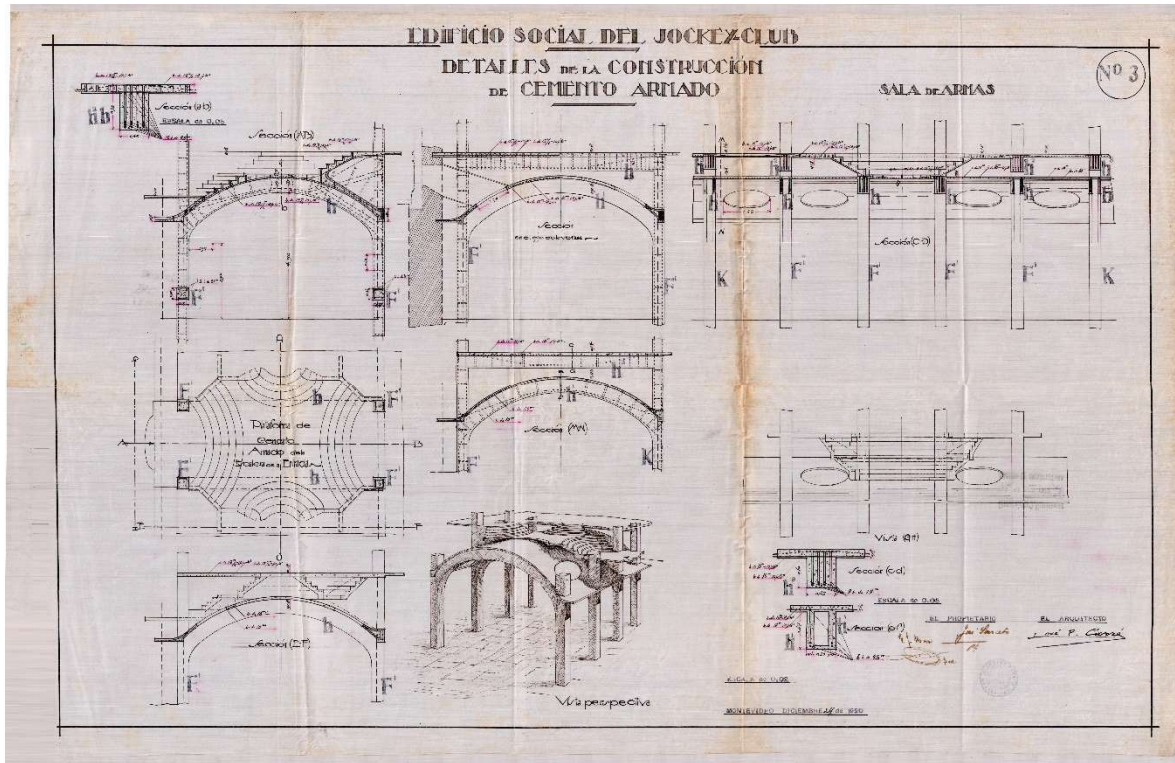


Fig. 3. J. P. Carré. Edificio del Jockey Club. Permiso de Construcción 70887, 1921. Archivo IHA, FADU, Udelar.

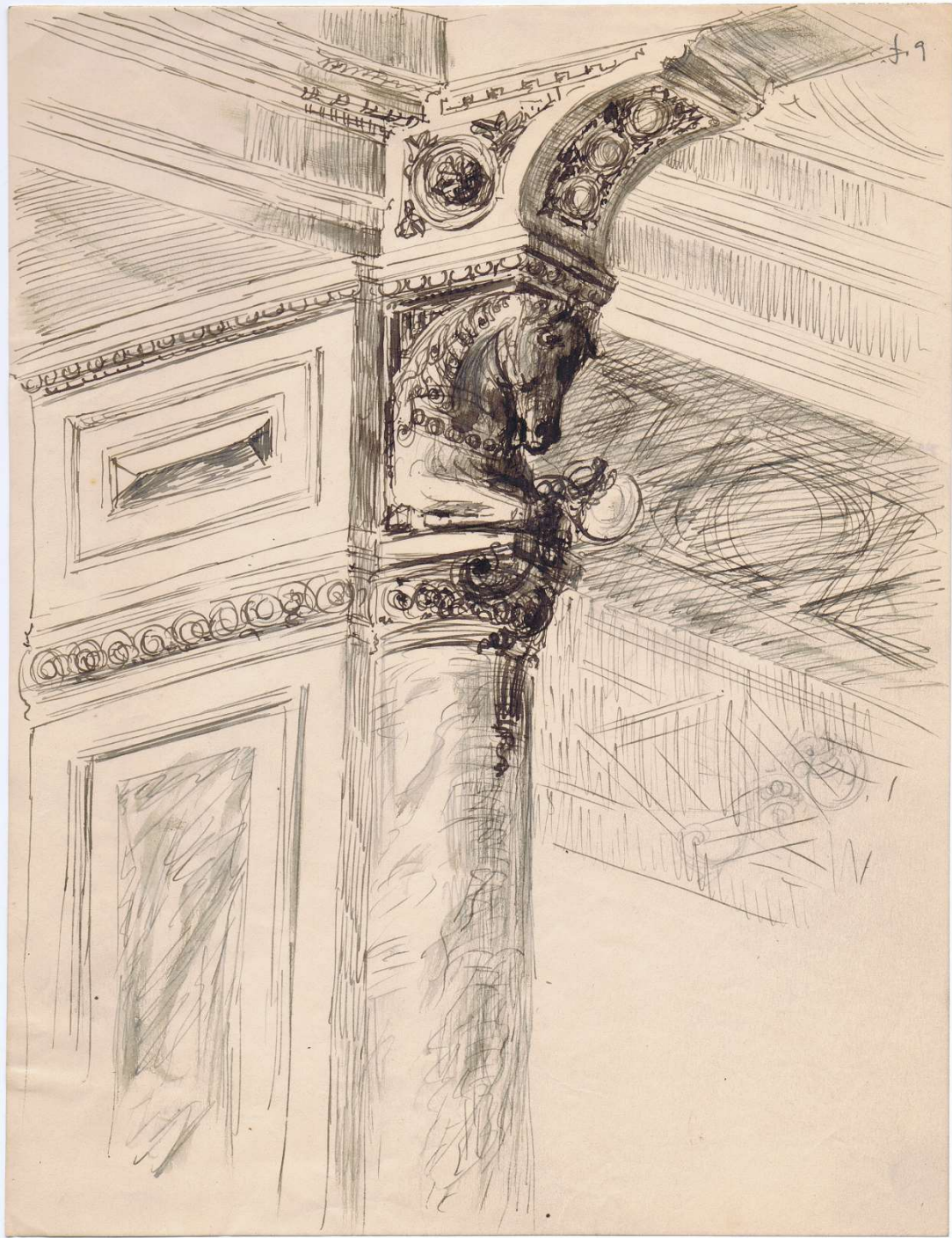


Fig. 4. J. P. Carré. Estudios para la decoración interior del Jockey Club. Circa 1920. Archivo IHA, FADU, Udelar.

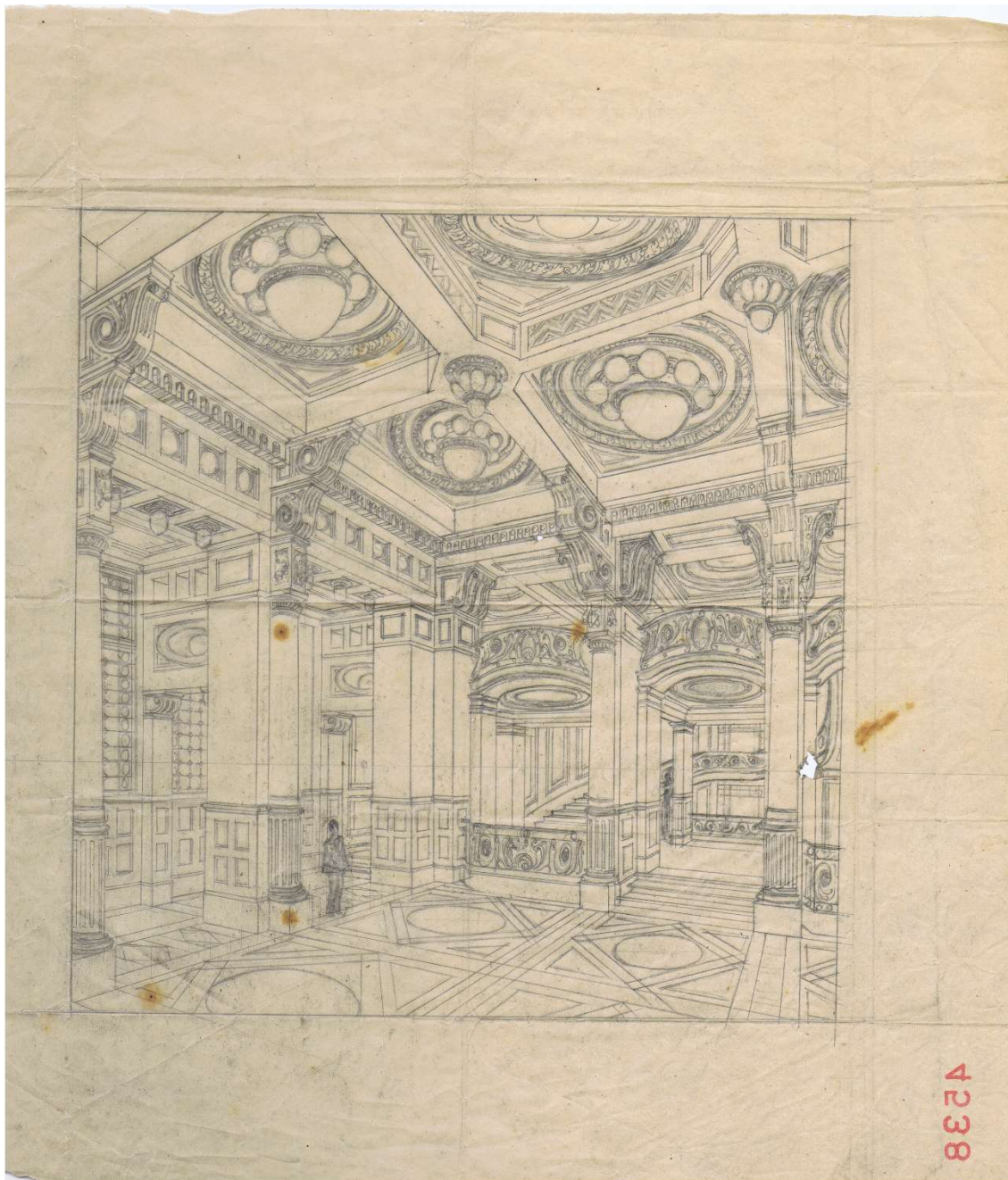


Fig. 5. J. P. Carré. Estudios para la decoración interior del Jockey Club. Circa 1920. Archivo IHA, FADU, Udelar.

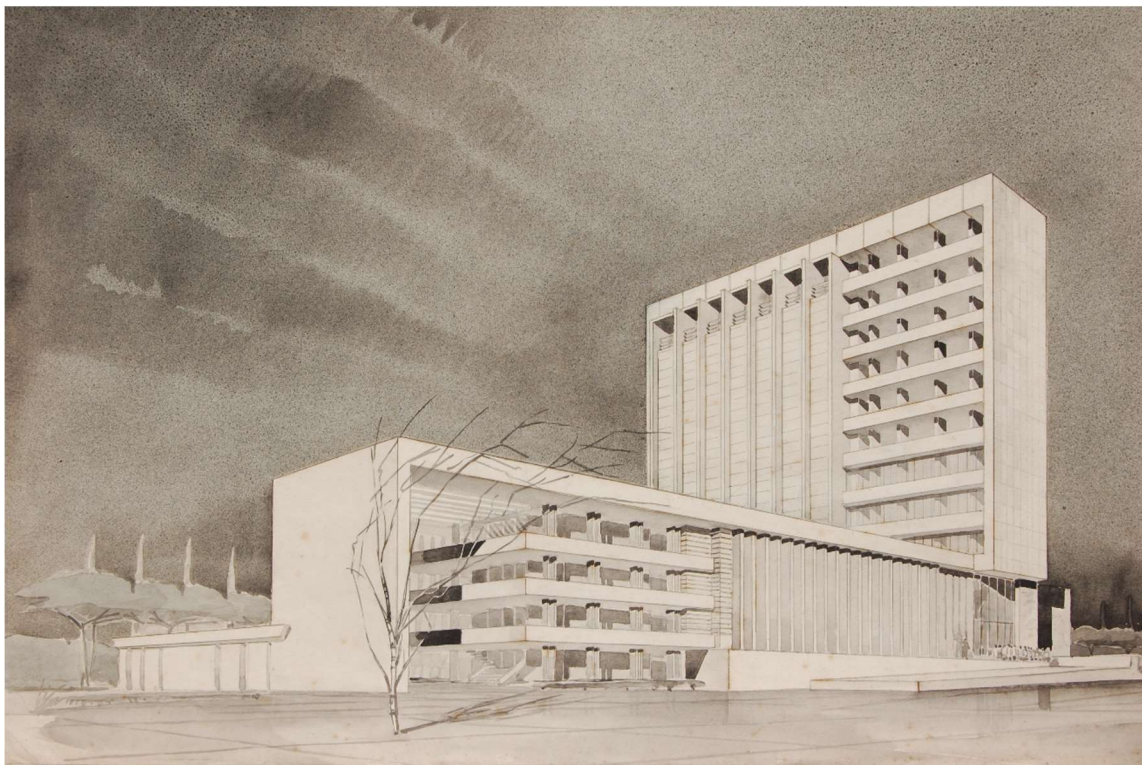


Fig. 6. Román Fresnedo y Mario Muccinelli. Proyecto para la Facultad de Arquitectura. Concurso, 1938.
Archivo IHA, FADU, Udelar.