



# En París también fuimos modernos. El pabellón uruguayo en la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna de 1937*

In Paris We Were Also Modern; The Uruguayan Pavilion at the *International Exhibition of Arts and Techniques in Modern Life, 1937*

William Rey Ashfield

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

william@bmr.uy

 0000-0002-3281-0273

Recibido: 11/10/2022 | Aceptado: 03/11/2022

## Resumen

La arquitectura moderna en Uruguay no surge de actores de élite tendientes a adoptar líneas y formas de actualidad, tal como sucedió en otros países de Latinoamérica. Ya en los años veinte se puede apreciar un compromiso moderno que se consolida entre 1930 y 1940, cuando el Estado uruguayo construye casi todas sus arquitecturas representativas a partir de dicha experiencia. En Europa, esta se verá afectada hacia los años treinta por la reintroducción de tendencias clásicas y de ciertos monumentalismos, adoptados por distintos regímenes de izquierda y de derecha y por muchos gobiernos liberales. Entre estas manifestaciones, alternativas a la experiencia vanguardista de las dos primeras décadas, el gobierno uruguayo monta en la *Exposición Universal de 1937 en París* un pequeño pabellón, ajeno y descontaminado de tales transformaciones.

## Abstract

Modern architecture in Uruguay does not arise from elite trends of modern lines and forms as it does in other Latin American countries. Already in the twenties, a commitment to the modern could be observed, consolidating between 1930 and 1940 when the Uruguayan State built almost all of its representative architecture from that experience. In Europe, this experience would be observed into the thirties with the reintroduction of classical tendencies and a certain degree of monumentalism adopted by different left and right-wing regimes and even by many liberal governments. Among these alternatives to the avant-garde experience of the first two decades, the Uruguayan government set up a small pavilion at the *Universal Exhibition of 1937 in Paris*, which was foreign and uncontaminated by such transformations.

## Palabras clave

Arquitectura uruguayo  
Pabellón  
Modernidad  
Arquitectura náutica  
Exposición  
Propaganda

## Keywords

Uruguayan Architecture  
Pavilion  
Modernism  
Nautical Architecture  
Exhibition  
Propaganda

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rey Ashfield, William. "En París también fuimos modernos. El pabellón uruguayo en la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna de 1937*." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 28 (2022): 252-269. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7530>

© 2022 William Rey Ashfield. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Entre las orillas del Sena y los jardines del Trocadero, más exactamente en el Quai de Tokio, justo frente a la plaza Varsovia y en paralelo al gigantesco pabellón de Alemania, se ubicó la representación uruguaya para la *Exposición Internacional de las Artes y Técnicas en la Vida Moderna*, que tuvo lugar en la capital francesa durante los años de 1937 y 1938<sup>1</sup>.

El espacio privilegiado que le fue ofrecido a Uruguay por la organización francesa no tiene mayor explicación, pero la rápida aceptación del país –la participación en dicha exposición se decidió en el año 1934– le valió un lugar significativo junto a las más grandes y recordadas construcciones de las potencias europeas. Asimismo, Uruguay pudo sortear las presiones que se dieron posteriormente para un traslado de sitio, pretendido por otras representaciones más poderosas y con aspiraciones a una mayor superficie expositiva que la asignada. Lejos, al otro lado del Sena, se ubicarían las “banderas” de las demás naciones latinoamericanas, a excepción de la de Chile que construyó su pabellón en cercanía al de Uruguay, en el mismo sector protagónico de la exposición.

En un contexto de profunda tensión política, los distintos gobiernos del viejo continente aprovecharon la exposición como lugar de propaganda, comparando sus fuerzas y exaltando las fortalezas propias de los distintos líderes y regímenes imperantes a partir de dos componentes básicos: el tamaño de los edificios representativos y las características de los bienes que se exhibían en su interior. La escala, la monumentalidad y los efectos lumínicos durante la noche, así como los componentes simbólicos de fuerte retórica fueron, en algunos casos, los medios necesarios para materializar diseños libres de limitantes económicas. En ese marco, el gobierno uruguayo tampoco desaprovechó su oportunidad publicitaria y propagandística, aunque con un pabellón acorde a su realidad económica<sup>2</sup> y con manifiestas aspiraciones de moderna república, fenómeno absolutamente congruente con la arquitectura que materializó y el acervo que presentó.

La megalomanía propia de regímenes como el de la Alemania nazi y la Unión Soviética se tradujo, de manera bien directa, en las dimensiones alcanzadas por sus sedes representativas. Ambas obedecieron a proyectos de altísima inversión económica, al

1. Inaugurada un 25 de mayo de 1937, la exposición se extendió hasta el mes de enero de 1938, aun cuando estuvo prevista para ser clausurada el mismo año de su inauguración.
2. Didier Calvar expresa ciertas dudas acerca de la lógica económica de este pabellón para el Uruguay de la época, sosteniendo que “la suma de 670.000 francos era elevadísima”. No obstante agrega: “Inicialmente se había propuesto un proyecto mucho más costoso que fue finalmente desechado y el comité organizador acabó decantándose por uno más económico”. “El pabellón uruguayo en la exposición de París de 1937 y la propaganda terrista,” en *70.º Aniversario del Guernica de Picasso y la exposición de París de 1937*, comp. Didier Calvar (Montevideo: Udelar, 2007), 5. Aunque es posible comparar la inversión uruguaya con la de otros países en la construcción de sus pabellones, es de recordar que para esa fecha el Uruguay se había recuperado –y de buena forma–, sobre todo si lo comparamos con el estado alcanzado durante las últimas administraciones batllistas.

tiempo que expusieron una extraña creatividad –la de los arquitectos Albert Speer y Boris M. Iofán, respectivamente–, donde los elementos figurativos de gran tamaño –el águila con la esvástica entre sus garras o el conjunto del “Obrero y la Koljosiana”– se ubicaban en sus áticos, librando una verdadera batalla por el control icónico-visual<sup>3</sup> de la exposición. De hecho, es posible afirmar que ese propósito fue logrado por ambos, sobre todo si nos ceñimos al protagonismo registrado en las distintas fotografías de la época y, muy especialmente, en aquellas con horizontes elevados donde es inocultable su impacto dentro del conjunto de la exposición.

El estado de la arquitectura moderna en los últimos años de la década del treinta, sin embargo, no era de absoluta incertidumbre, tal como lo ha querido ver una parte de la historiografía moderna, cayendo en la errática interpretación de que esta quedaría apenas restringida a algunos territorios con gobiernos democráticos, liberales o de izquierda, del mundo occidental –léase Estados Unidos y una parte de Europa– aunque con suaves y excepcionales notas en países entendidos como periféricos: América Latina, España y, excepcionalmente, Japón. A su vez, esa historiografía relegó las experiencias de corte monumentalista a los regímenes de claro cuño fascista o comunista, es decir totalitario, recordando permanentemente obras de autores como Piacentini –o la de los ya citados Speer o Iofán– como manifestaciones exclusivas de aquellas tendencias. Esta mirada sesgada acerca de los cambios producidos en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX nunca logró explicar ciertas construcciones de gran escala y tamaño como las que dieron marco a aquella exposición de 1937; me refiero, muy en particular, al gran telón escenográfico del edificio del Trocadero, materializado en la Francia socialista de León Blum o, por el contrario, a las magníficas expresiones modernas que proyectara Giuseppe Terragni para Mussolini, también concebidas por los mismos años.

Esta línea de razonamiento tampoco le fue ajena a una parte de la historiografía uruguaya, tantas veces tentada a establecer analogismos entre las arquitecturas “monumentales” de la época –es buen ejemplo el recurrente análisis realizado al edificio sede de la Asociación Nacional de Puertos, en Montevideo– y los gobiernos que siguieron al golpe de Estado producido en marzo de 1933. Se trata de traslaciones directas, demasiado triviales o ingenuas, que buscaron supuestas alianzas entre esas arquitecturas

---

3. Es de recordar que, en esa exposición de 1937, Japón se presentó con un pabellón diseñado por Junzo Sakakura, alumno y colaborador en el estudio de Le Corbusier hasta 1936.

uruguayas y el fascismo, así como amalgamar de manera errada esta ideología con el gobierno "marzista" de Gabriel Terra.

Las características del pabellón uruguayo en la exposición de 1937, siempre encuadrado dentro de una dimensión claramente moderna, exponen de forma evidente que el gobierno de Terra no optó por una solución de tipo monumental ni por la presencia de elementos ornamentales clásicos para representar a su gobierno; tampoco incorporó códigos historicistas, sino que se ajustó al espíritu moderno que convocaba la exposición, promoviendo los valores del arte y la técnica constructiva que fueron frecuentes en el Uruguay de entonces.

Este artículo intenta entender y exponer aquel producto de la arquitectura moderna uruguaya en sus más diversos componentes expresivos: volumétricos, espaciales, tecnológicos, materiales y artísticos. Un pabellón que, si bien no eludiría el rol político y propagandístico -tal como lo buscaron otros pabellones de países liberales o de regímenes totalitarios- expresaría, de manera absoluta, la misma vocación y compromiso moderno que primó entonces en la arquitectura pública -y también privada- del Uruguay durante aquellos mismos años.

### Un marco teatral

Francia se preparó para aquel evento internacional con suficiente anticipación. Su experiencia en este tipo de exposiciones alcanzaba al siglo XIX pero, precisamente, esa larga sucesión de éxitos era lo que le exigía una permanente y sistemática superación de propuestas. Nada podía afectar, en esta nueva exposición de 1937, la perfección organizativa y de imagen lograda a través del tiempo. En este sentido, el discurso inaugural de Mr. Labbé<sup>4</sup>, comisario general de la exposición, resulta por lo demás elocuente, bajo una retórica de base cinematográfica: "Trabajamos por la Exposición, por París, que siempre ha sido la vanguardia de la civilización y que ha proyectado su faceta de Ciudad Luz sobre la pantalla de la Humanidad"<sup>5</sup>.

Tres años antes, Uruguay había sido invitado a participar en ella, descartando de antemano la posibilidad de integrarse a un edificio aglutinador de pabellones menores, tal

4. En 1934 Edmond Labbé fue nombrado Comisario General del Gobierno Francés para la exposición.

5. Calvar, "El pabellón uruguayo," 4.

como lo hiciera en algunas ocasiones anteriores. En esta oportunidad, el gobierno de Terra entendió necesario presentarse con una propuesta más autónoma, donde una arquitectura individualizada y reconocible debía fortalecer, de manera evidente, lo que se buscaba comunicar: la imagen de un país moderno, abierto al mundo, capaz de enlazar innovación y cambio tecnológico-productivo con expresiones artísticas evocativas de su mejor presente cultural.

La exposición de París de 1937 se inscribiría dentro de una planificada teatralización organizada por el gobierno francés, el que entendía necesario introducir cambios en la imagen general y en la organización del predio, respecto de exposiciones anteriores. La demolición del antiguo Trocadero –construido en tiempos de la Exposición Universal de 1878– daba paso al *Palais de Chaillot* (Fig. 1), gran escenografía compuesta por una sucesión de columnas de gran escala –escala, por cierto, absolutamente monumental–, obra de los arquitectos Léon Azéma, Jacques Carlu y Louis-Hippolyte Boileau. El manejo de los grandes ejes planimétricos como organizadores de la ubicación edilicia y de la infraestructura general de la exposición fortalecía ese nuevo remate visual, concebido sobre las viejas instalaciones del antiguo Trocadero. Esta componente edilicia se materializaba como entidad icónica referencial, capaz de apreciarse desde los más diversos puntos de vista, al tiempo que exponía una nueva clasicidad –más exactamente una suerte de moderno neoclasicismo– aunque mucho más refinado que el desarrollado por alemanes y soviéticos.

Esto mostraba cómo esa nueva tendencia “neoclásica” no era patrimonio exclusivo de los totalitarismos, aun cuando en ellos encarnara de manera más fuerte y continua. Exponía, sobre todo, la vocación de un camino diferenciado, pero siempre adentro –y



Fig. 1. Palacio de Chaillot. Exposición de París, 1937.

no afuera- de las tendencias modernas, razón que exige interpretarla como una línea experimental, más que como una opción reaccionaria; como una búsqueda diferente más que como una expresión de retaguardia o simple involución de lo moderno.

Los gobiernos de tradición más liberal, como el de Inglaterra y Estados Unidos, así como algunos pabellones de gobiernos como el de la República española, Japón y Finlandia expresan, sin embargo, una más fuerte continuidad de búsquedas en la línea inicial del movimiento moderno, a partir de la segunda y tercera década del siglo. La propuesta uruguaya para esta exposición debe entenderse, asimismo, en una relación directa con esta última tendencia, todavía adscrita al valor de la abstracción y de ciertas metáforas maquinistas.

### Y la nave va...

El proyecto del pabellón uruguayo fue concebido por el arquitecto Pedro Nadal<sup>6</sup>. Verdadero entusiasta de la iniciativa de concebir un pabellón autónomo, que sería financiado por el gobierno uruguayo, este arquitecto expresaba en los años previos a su materialización que el edificio “permitiría exhibir lo nuestro de forma artística y moderna (...) un pabellón propio a donde se realizarán los envíos, tanto referentes a los productos industriales como a las manifestaciones culturales, que revelarán en cuadros gráficos y estadísticas animadas los progresos del país que somos, con avanzadas leyes sociales, instrucción y asistencia pública, bellas artes, libro, prensa y turismo”<sup>7</sup>.

Nadal se centró en una propuesta arquitectónica de compromiso moderno, pero libre de manifestaciones regionales, propias de la tradición del país. En este sentido, afirma en un artículo del diario *El Pueblo*: “Como se puede notar en la sumaria perspectiva, las formas exteriores del pabellón no traducen una realización regional y, como lo he expresado en informes elevados al Ministerio, igual tendencia revelan, en las últimas exposiciones, los países que poseen un gran pasado arquitectónico. Se ha preferido

- 
6. Es de señalar que los recaudos gráficos hacen también referencia al arquitecto Guillame Gillet, quien aportaría la firma como responsable local, además del ejercicio de la dirección de obra. Desconocemos la razón exacta por la que el arquitecto Nadal fue seleccionado para la realización del proyecto definitivo. Posiblemente, para esa toma de decisión se hayan dado ciertos vínculos o relaciones de este técnico con el gobierno, además del hecho de estar radicado en Europa, fenómeno que facilitaba la operativa general. Hemos identificado, sin embargo, ciertos reclamos de la Facultad de Arquitectura, a través de la figura de Mauricio Cravotto, en cuanto a la necesaria realización de un concurso con ese fin, según se desprende de las actas de sesiones de la Comisión de Montevideo, del día 1 de febrero de 1937, creada por el gobierno para organizar, promover y materializar el pabellón uruguayo en París.
7. Calvar, “El pabellón uruguayo,” 2.

emplear las formas lógicas de la arquitectura moderna”<sup>8</sup>.

Una modalidad que, por cierto, había sido explicitada por el comisario Labbé, quien menciona en el artículo 8 del reglamento general de la exposición: “La inspiración nueva, la originalidad real y la representación artística y moderna deben predominar en el certamen”<sup>9</sup>.

Desde el punto de vista formal, la propuesta apunta a un discurso afín a la arquitectura náutica, así como también a ciertas manifestaciones del expresionismo moderno, sin eludir la marcada vocación de transparencia que se manifiesta en las protagónicas superficies vidriadas. Dos cuerpos volumétricos se conjugan para dar una fuerte respuesta de unidad: por un lado, uno de ellos alcanza un carácter más horizontal y extenso; por otro, un volumen apenas más elevado y de planta circular que contiene escaleras interiores y exteriores para el acceso al segundo nivel. Una dominante blanca de la superficie general revocada expresa la asociación maquinista de la arquitectura moderna que, en este caso, remite de manera bastante directa a la metáfora náutica.

No obstante, desde el exterior, el edificio dedica un importante espacio a la narrativa visual, pero sectorizada dentro de un área específica. Se trata de un gran lienzo pintado y ubicado en la parte exterior del cuerpo más elevado; una gran tela “maroufle” (Fig. 2)<sup>10</sup>, de cien metros cuadrados que cubría la fachada de la llamada “rotonda” –o sea, el cuerpo cilíndrico de mayor altura–, sobre el muro que bordeaba la escalera externa. Era una obra concebida por el artista Carlos A. Castellanos, quien interpretaba temas nativos



Fig. 2. Escalera exterior y mural del artista Carlos A. Castellanos.

8. Se trata de una información parcial extraída en un recorte de diario sin título, con fecha del día 7 de marzo, pero sin año de referencia, que forma parte del legajo Uruguay del Centro del Archivo Diplomático en Nantes (Francia).

9. Calvar, “El pabellón uruguayo,” 2.

10. Es necesario aclarar que no se trataba de un fresco pintado sobre la pared, sino de una gran tela, tal como lo indican diferentes documentos. La revista social *Annales* refiere explícitamente a dicha obra: “Llama la atención también, en una de las paredes la bella ‘tela’ del artista compatriota Carlos Castellanos que allí evoca los principales momentos de nuestra historia”. Al término “tela Maroufle” refiere el propio Pedro Nadal para identificar el trabajo de Castellanos en el artículo ya citado de fecha 7 de marzo, que implica una técnica de encolado, de tela pintada sobre una superficie rígida que, en este caso, era la propia fachada del edificio, previamente revocada.



Fig. 3. Boceto de Carlos A. Castellanos para el mural realizado en el pabellón uruguayo de la Exposición de París, 1937.

bajo un patrón figurativo (Fig. 3), pero de clara vocación moderna. La temática de esta pintura podía llegar a leerse como una referencia regionalista, evocativa de la historia, pero la respuesta formal de la arquitectura del pabellón no dejaba lugar a dudas respecto de su aspiración de obra moderna.

Es de señalar que la presencia de lo local debía, asimismo, hacerse presente en ejemplos de la flora uruguaya que se ubicarían en la galería exterior de planta baja, cerrada por una larga jardinera semicircular donde estarían ubicados diversos ejemplares de plantas y flores.

Todo el pabellón se presentaba como una marcada manifestación de la experiencia moderna primigenia, bajo un manejo inteligente de la escala, sin pretensiones o aspiraciones de grandeza. Esta idea parecía reforzarse aún más al observar el impacto alcanzado por las construcciones inmediatas, fundamentalmente el pabellón que el nazismo había construido en vecindad cercana.

## La importancia del factor plástico

El pabellón incluiría un importante acervo artístico uruguayo, donde participarían obras de los más destacados autores del país. Pero además de estos bienes que fueron presentados como obras autónomas, deben considerarse una serie de trabajos artísticos incorporados al propio cuerpo del edificio.

En primer lugar se identifica la ya citada obra de Carlos A. Castellanos que ocuparía la superficie curva del cuerpo más alto, adosada por encima de la escalera exterior, según consta en fotografías y en el propio bosquejo previo que se presenta en este artículo. Esta gran tela desplegada sobre superficie curva parecía centrarse en una serie de temas conectados con la historia del país y la vida de campo, aunque también con los progresos de la técnica. Desde la primera perspectiva se identificaba la presencia de grupos aborígenes asociados a fauna acuática y conquistadores españoles bajando de sus naves. En relación con la vida de campo, se presentaba un grupo humano representativo de la cultura gauchesca, donde un fogón y el sonido de la guitarra eran factores de aglutinamiento. La tecnología aparecía representada en la parte superior de la pintura con elementos como el ferrocarril humeante y grandes aviones. Un gran sol republicano jugaba fuerte en la composición general de esta obra, aunque en el boceto su capacidad de seccionar y ordenar el conjunto plástico a partir de sus rayos era mucho mayor que el finalmente alcanzado. La posibilidad de apreciar de manera muy próxima esta gran pintura –ya que al subir por la escalera exterior el visitante circulaba de manera tangencial a esta– supondría un efecto especial que invitaba también a poder verla desde lejos, luego de recorrer el pabellón, comprendiendo su real significado. Hay en toda esta composición elementos iconográficos que conectan con la experiencia viajera de Carlos A. Castellanos por países como Bolivia, Paraguay y Brasil<sup>11</sup>: anfibios, tunas y palmeras dan cuenta de esto.

También deben considerarse algunas pinturas realizadas, de manera directa y sobre el revoque, en las paredes interiores<sup>12</sup>. Fueron trabajos realizados por el artista Héctor Sgarbi (Fig. 4), quien desarrolló temas vinculantes con el Uruguay productivo y turístico. A través de fotografías publicadas en la revista *Annales*<sup>13</sup>, puede verse la ubicación

11. Se trató de viajes realizados en 1913.

12. Aunque desconocemos exactamente cuál fue la técnica, parece que se trató de aplicar pintura de manera directa –al óleo o cualquier otra técnica– sobre la superficie. La condición efímera del pabellón dificulta suponer la aplicación de una técnica más compleja y difícil como el fresco.

13. *Annales*, 2a. época, 18, no. 115 (octubre-noviembre de 1937).

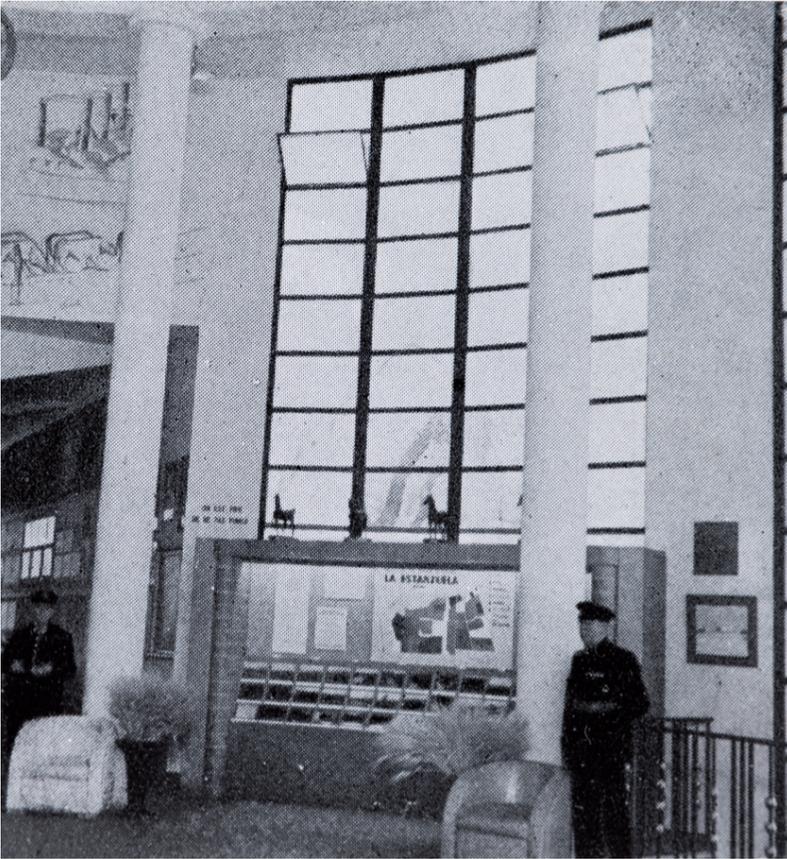


Fig. 4. Interior del pabellón uruguayo en la Exposición de París, 1937.



Fig. 5. Pabellón uruguayo en la Exposición de París de 1937. Guardia militar en área exterior, debajo del mural de L. Fayol.

precisa de estas últimas sobre el dintel de puertas, donde se perciben representaciones de actividades de caza, tiempo de ocio en la playa y, también, de edificios industriales y producción ganadera. Estas pinturas se ubicaban en ambas plantas: baja y alta. Toda la propuesta se inscribe dentro de una atmósfera figurativa, pero derivada de una modernidad suave y amortiguadora respecto de las tendencias más radicales de las vanguardias<sup>14</sup>. En este sentido, se trata de una tendencia verificable en otros pabellones de la exposición y en edificios públicos franceses de la época, siendo trasladable incluso a ciertas experiencias desarrolladas en las artes aplicadas y en modalidades técnicas alternativas como lacas, cerámicas y vidrios pintados<sup>15</sup> de la época.

Hay en esas pinturas de Sgarbi una dimensión ilustrativa, que es menos evidente en el extendido friso de Luis Fayol, ubicado en el dintel general de planta baja (Fig. 5), por encima de las superficies acristaladas que permitían la exposición de productos del Frigorífico Nacional. La propuesta de Fayol –autor este que José P. Argul identifica como

14. Es de recordar que, si bien Sgarbi se radicaría en París para ese año de 1937, había partido de Montevideo hacia Europa en 1930, como usufructuario de una beca. Será un autor marcado por las tendencias modernas de la pintura, que recibió formación artística de André Lhote, al igual que otros plásticos uruguayos del momento.

15. Ver Par P. D' Uckerman, *L'Art dans la Vie Moderne* (Paris: Flammarion, 1937).

artista de pintura decorativa por su condición de escenógrafo e iluminador– se presenta como el trabajo de mayor abstracción dentro de la plástica incorporada al pabellón, al tiempo que es la obra mejor integrada a este. Se trata de una propuesta fundada en la gráfica propia de los grandes planisferios, con sus líneas quebradas representativas de una cartografía esquematizada y con escasas indicaciones escriturarias o iconográficas. Es esta obra, sin embargo, la menos recordada de las incorporaciones artísticas al pabellón.

En todos estos trabajos plásticos se establece un diálogo con la arquitectura del pabellón, posiblemente resultado del fluido vínculo mantenido por los tres artistas con el arquitecto proyectista<sup>16</sup>. La importancia de la pintura de Castellanos en el espacio de fachada reconoce muy pocos ejemplos análogos en la arquitectura uruguayo del período, constituyendo una experiencia bastante singular y distintiva.

### El espacio expositivo

El pabellón se ordenaba, tal como se dijo antes, mediante dos volúmenes diferenciados. El más elevado y de forma cilíndrica, contenía el acceso al pabellón, pero en dos niveles distintos. Por la planta baja (Fig. 6) se ingresaba a un recinto de base circular, con una presencia de pilares cilíndricos dispuestos también en círculos, los que operaban como sustento estructural del entrepiso y la losa superior de cubierta, liberando las fachadas para definir en ellas grandes superficies vidriadas: los pilotis lecorbusianos, *stricto sensu*. También era posible ingresar de forma directa al segundo nivel mediante la escalera exterior que bordeaba el mural de Castellanos. En la planta alta el espacio de acceso operaba como ámbito de exposición y de distribución, ya que permitía ingresar, a su vez, al siguiente volumen más extendido, que contenía distintos bienes y acervos artísticos. En la planta baja de este volumen, una parte importante de lo expuesto se apreciaba desde el interior edilicio. Sin embargo, desde el exterior podía también accederse al material de exposición, ya que se distribuyeron distintas vitrinas –especialmente acondicionadas para el frío– con material cárnico que podía verse a través de los grandes paños vidriados de la fachada. La condición de losa volada del nivel alto respecto del bajo hacía que ese recorrido exterior estuviese matizado por una

16. Los proyectos plásticos –especialmente el de Castellanos– fueron encargados y aprobados por Pedro Nadal. No obstante, desconocemos si hubo directivas específicas de las autoridades de gobierno acerca de las temáticas a desarrollar, aunque es probable que así fuera. Asimismo, es importante recordar que al igual que Nadal, tanto Sgarbi como Castellanos estaban radicados por entonces en Europa y su seguimiento del proceso constructivo del pabellón fue constante.

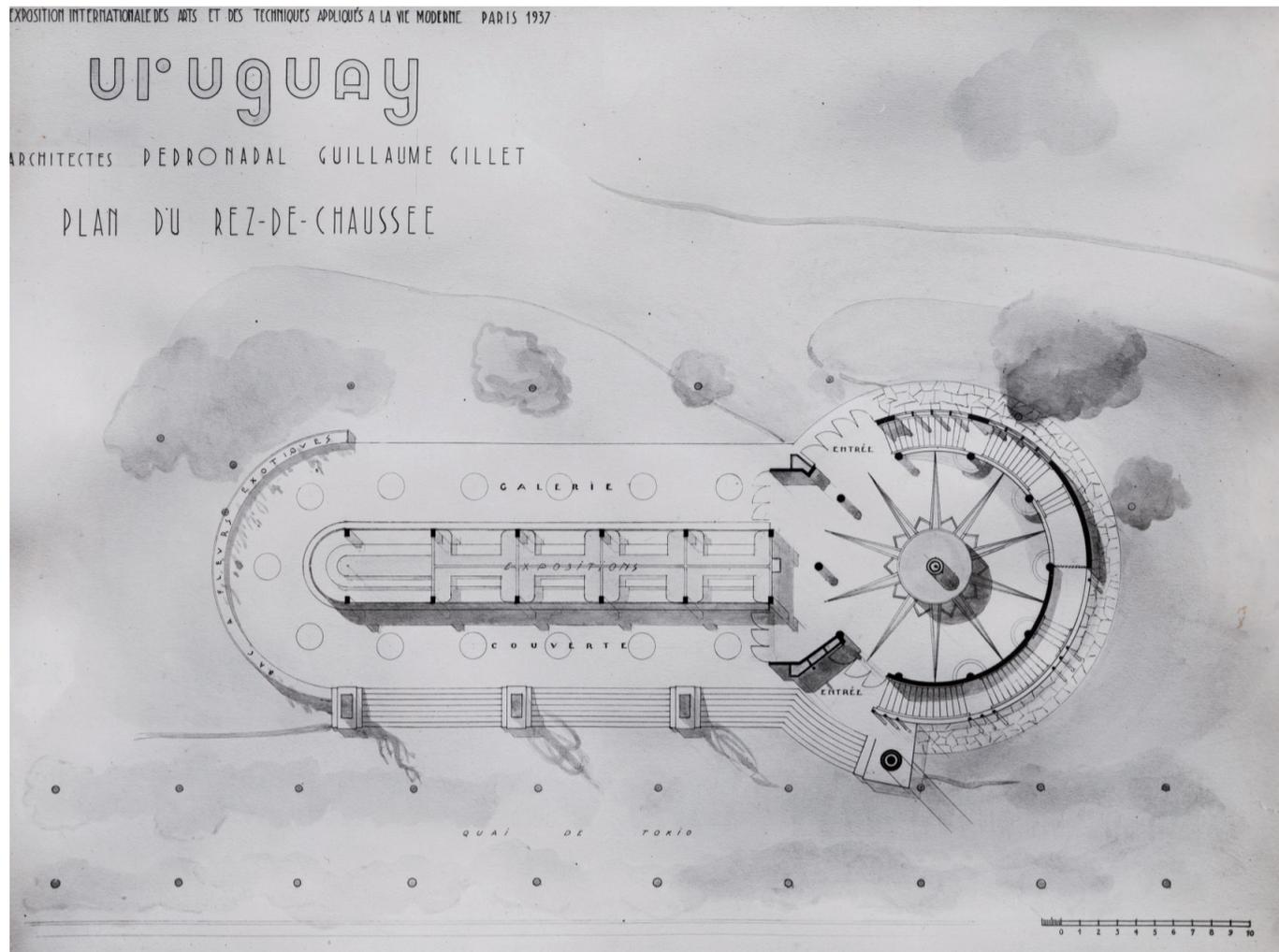


Fig. 6. Plano de la planta baja del pabellón uruguayo en la Exposición de París, 1937.

*galerie couverte*, con buena sombra en el día e iluminación en la noche. Esta combinación entre la *dispositio* arquitectónica y el equipamiento electro-mecánico definía una actualizada e inteligente propuesta expositiva que buscaba representar a un país con vocación moderna y alto sentido innovador.

El primer volumen –de condición cilíndrica– repetía en la planta alta las características espaciales que eran propias de su nivel bajo (Fig. 7). En el segundo volumen, en cambio, la planta alta se retraía respecto de la de abajo, generando una agradable terraza exterior donde se distribuían bancos, sombrillas y las ya mencionadas plantas autóctonas del Uruguay. Este espacio permitía un tiempo de descanso en la visita, así como un lugar de intercambio y negocios para los empresarios que se acercaban al pabellón uruguayo.

El acervo presentado –diverso en características y en dimensiones de las piezas– se distribuyó de manera muy pensada en el interior del pabellón, aunque siempre dosificado

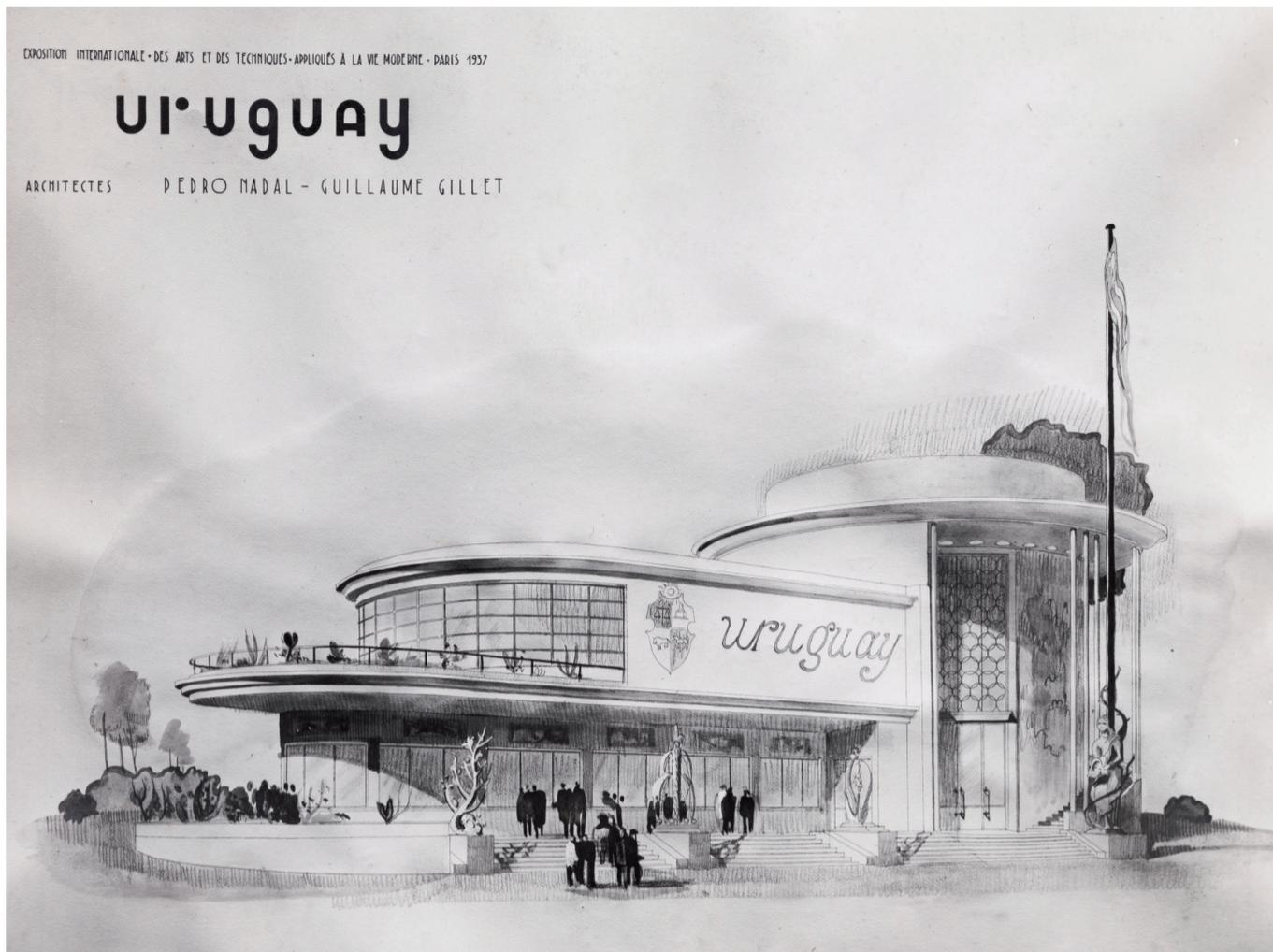


Fig. 7. Perspectiva del pabellón uruguayo en la Exposición de París, 1937.

por una adecuada dimensión de temas nacionales y regionales. La constante presencia musical de obras del compositor uruguayo Eduardo Fabini –en especial *La Isla de los Ceibos* y *Campo*<sup>17</sup>– durante los tiempos de exposición establecía una ambientación acorde con el regionalismo antes referido.

La exposición bibliográfica acompañó también ese interés por lo local con obras como las de Carlos Reyles, autores nativistas como Fernán Silva Valdés, o bien intelectuales ya consagrados en los más diversos géneros como Florencio Sánchez, Delmira Agustini o José E. Rodó. Otras autoras contemporáneas como Juana de Ibarbourou y Sara Bollo también se hicieron presentes con sus publicaciones, en clara manifestación de producciones más actualizadas.

17. Calvar, "El pabellón uruguayo," 12.

En materia artística, exponentes de la estatuaria montevideana encontraron su rápido lugar en el pabellón: José Belloni, José L. Zorrilla de San Martín y B. Michelena. En pintura, llegaron firmas consagradas como P. Blanes Viale, C. M. Herrera, P. Figari, J. Torres García, R. Barradas o J. Cúneo, pero también se consideró la participación de autores más jóvenes como Amalia Polleri, Carlos Aliseris y Adolfo Halty. Si bien la centralidad expositiva estuvo orientada a la producción industrial y de materias primas –fundamentalmente de aquellos productos comercializables, que incluía asimismo a las artesanías– la presencia artística fue importante, considerándose que lo más destacado de la plástica nacional se hizo presente, sin eludir una fuerte impronta ecléctica.

Además de lo productivo y lo artístico, Uruguay quería mostrar sus diversos avances en áreas como la medicina y la higiene médica, por lo que a través de planteos hechos por los arquitectos J. Scasso y C. Surraco se buscó exponer ciertos proyectos en desarrollo, como el del Instituto de Higiene y el Hospital de Clínicas. En la misma línea de avance tecnológico y académico, el Instituto Agronómico La Estanzuela buscó su lugar a partir del envío de semillas para que fueran expuestas en vitrinas<sup>18</sup>.

Todo el pabellón se nutrió de imágenes muy diversas, donde la componente gráfica y de “información dura” también se hizo presente<sup>19</sup>. Los números eran esenciales para un gobierno que había quebrado el marco institucional pero que, en pocos años, había logrado consolidar una economía emergente –luego del gran impacto provocado por la caída de Wall Street, en el año 29– fortaleciendo el cuerpo social bajo una nueva realidad y, también, produciendo leyes específicas en esta materia, a pesar de las críticas y de la oposición del batllismo que se mantuvo apartado del gobierno.

### El pabellón olvidado

Uno de los aspectos más llamativos de la historia de este pabellón uruguayo de 1937 radica en el desconocimiento y en el olvido en que ha caído, desde hace ya muchas décadas. Distintos factores podrían explicarlo desde una perspectiva política, pero también es necesario encontrar algunas respuestas culturales a su *marginalia* historiográfica. Si observamos cómo, desde nuestro país, se ha admirado el pabellón español como un

18. Calvar, “El pabellón uruguayo,” 12.

19. El arquitecto Scasso dirigió personalmente el diseño gráfico de estos documentos, en el que participaron algunos estudiantes de la Facultad de Arquitectura. La fuente de información estadística y financiera fue aportada en la época por la Contaduría General de la Nación.

emblema moderno –y sobre todo antifranquista– coincidente con una dominante historiografía internacional, al tiempo que una sostenida crítica a los pabellones de Alemania y la Unión Soviética –con mucho más énfasis en el primero que en el segundo, aun cuando los dos representan lo mismo, es decir el totalitarismo, la representación de un poder inconmensurable, la monumentalidad, etc.– parece razonable pensar que hay un gran vacío en torno al proyecto que realizara el arquitecto Nadal. Un vacío que resulta difícil de entender.

Muy escasos trabajos de investigación han abordado este pabellón uruguayo desde 1937 a la fecha<sup>20</sup>. A su vez, quedan pocos testimonios documentales como su catálogo o el video que fuera creado como parte de la mejor gestión de esta exposición. Fueron escasas también las publicaciones en revistas de la época, entre la que se destaca *Annales*, cuyo abordaje ha sido, básicamente, de carácter social. Más importantes son los artículos de prensa que salieron publicados en diarios oficialistas como *El Pueblo* y, asimismo, en diarios de la oposición como *El País* y *El Día*. Dos importantes archivos, sin embargo, son repositorios fundamentales para un mejor y más profundo conocimiento: el Fondo de Legaciones y Embajadas del Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores de Montevideo<sup>21</sup> y el Centro del Archivo Diplomático de Nantes<sup>22</sup>. A pesar de los vacíos existentes, hay un respaldo importante de documentos que hace difícil responder a esta definitiva amnesia. Algunas posibles razones que la provocan, según creo, podrían explicar en parte el corpus de críticas realizadas a la arquitectura uruguayo de ese mismo período.

Desde lo político, la fuerte crítica que estableció el batllismo al gobierno de Terra –en especial, la sostenida arenga desde el diario *El Día* por los hijos de Batlle y Ordoñez: César, Lorenzo y Rafael Batlle Pacheco– ha estado acompañada de un manto de opacidad que trascendió lo político, operando en el plano cultural. Para la consolidación de esa urdimbre de oscuridad se establecieron, básicamente, dos líneas de acción: por un lado, evitar reconocer cualquier producción o logro cultural del terrismo, destacando mayormente a aquellos actores intelectuales que más se adhirieron a las posturas críticas expresadas por el batllismo, el sector no herrerista del Partido Nacional, el Partido Socialista y el Partido Comunista; por otro, invisibilizar u ocultar los estrechos vínculos que mantuvieron importantes actores intelectuales con el gobierno de Terra,

---

20. Sin duda el trabajo que ha abordado más detalladamente el Pabellón de 1937 ha sido el realizado por el investigador Dr. Didier Calvar "El pabellón uruguayo," aunque bajo una lente muy diferente a la del presente artículo.

21. Ver Legación ROU en Francia, cajas 43 y 44, básicamente.

22. Ver legajo correspondiente a relaciones con Uruguay.

como fue el caso de Pedro Figari o Carlos Reyles<sup>23</sup> y, más específicamente en el campo disciplinar de la arquitectura, el de figuras como Juan Scasso y Gonzalo Vázquez Barriere. Bajo esta doble herramienta de anulación, y manifestando que toda acción cultural del terrismo tenía como objeto la propaganda, se ha intentado establecer algunos paralelismos –por cierto, muy débiles– entre el gobierno de Terra y el régimen fascista, acompañando siempre de aparentes acciones de persecución intelectual que afectarían todo lo producido en el plano cultural. Desde los edificios públicos más importantes de Montevideo hasta la realización del propio pabellón de 1937, todo caería en aquel cuerpo de críticas, infravalorando una producción que parecía no merecer interés para la historia.

Importa destacar, contrariando algunos de los tópicos antes señalados, que entre las piezas seleccionadas para este pabellón uruguayo algunas pertenecieron a artistas que habían manifestado su clara oposición al régimen de Terra, habiendo integrado incluso organizaciones de explícita confrontación con el gobierno. Buen ejemplo de esto es la obra de Bernabé Michelena, la que sería premiada con un Diploma Grand Prix. En este sentido, importa señalar que el autor no dudó en participar, descartando cualquier contradicción política o ética; tampoco el comité de selección reparó en su posicionamiento político personal al momento de seleccionarlo.

En otros pabellones de esa misma exposición, en cambio, el rol propagandístico de filiación política y gubernamental sería mucho más evidente e insoslayable. Este fue el caso de los ya citados pabellones de Alemania y la Unión Soviética donde primaron las imágenes y consignas de partido sobre cualquier otro valor histórico de la nación. Esto también fue válido para el moderno pabellón de España, donde la alineación de los artistas con el gobierno republicano debía ser absoluta, sin espacio posible para aquellos que no estaban comprometidos con ella.

En este sentido, podemos decir que la propuesta cultural del pabellón uruguayo de París no se redujo al mero rol propagandístico del gobierno de Terra. Aunque es posible verificar parte de este propósito en determinadas facetas expositivas –y sobre todo en las repercusiones que tendría la participación en una exposición de tales dimensiones hacia adentro del país– el centro discursivo fue, sin embargo, el país mismo más que el posicionamiento coyuntural del gobierno. Al igual que en otros pabellones concebidos anteriormente, el discurso general se orientó a demostrar la dimensión moderna de un

---

23. Este escritor llegó a ocupar cargos oficiales en el gobierno de Gabriel Terra.

Uruguay competitivo en el concierto internacional, capaz de alcanzar y exponer importantes avances sociales, así como el mejor desarrollo del arte y la producción dentro del continente. En esta línea, importa entender que existió siempre una competencia solapada, bajo sordina, entre los distintos países latinoamericanos que se presentaron a las distintas exposiciones internacionales, con la apetencia genuina de lograr los mejores resultados y efectos positivos en zonas del mundo con capacidad de compra, como lo eran Europa y los Estados Unidos. Este fue el propósito fundamental de todos los pabellones construidos anteriormente por Uruguay. El de 1937 no cambió, sustancialmente, el rumbo que se traía de antes, ni en sus propósitos ni en la vocación moderna de su arquitectura<sup>24</sup>.

## Referencias

### Fuentes documentales

Archivo Histórico Diplomático del Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay. Subfondo de Legaciones y Embajadas. Embajada de la República en Francia (1920-1950). Centro del Archivo Diplomático en Nantes. Legajo Uruguay.

### Fuentes bibliográficas

*Annales*. 2a. época, 18, no. 115 (octubre-noviembre de 1937).

Calvar, Didier. "El Pabellón uruguayo en la Exposición de París de 1937 y la propaganda terrista." En *70.º Aniversario del Guernica de Picasso y la exposición de París de 1937*. Compilación de ponencias del coloquio por Didier Calvar [Publicado en CD]. Montevideo: Udelar, 2007.

D'Uckerman, Par P. *L'Art dans la Vie Moderne*. Paris: Flammarion, 1937.

---

24. Quiero agradecer, muy especialmente, a Florencia Mañé por su generoso aporte de información gráfica para el presente artículo.