



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ ERNESTO LEBORGNE

Laura Alemán

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Alemán, L. (2019). Ernesto Leborgne. *Anales del IAA*, 49(2), pp. 201-218. Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/320/549>

Anales es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA). Publica trabajos originales vinculados a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidos a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, un *software* libre para la gestión y la publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

Anales is a peer refereed periodical which first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers about the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

ERNESTO LEBORGNE

Laura Alemán *

■ ■ ■ La obra de Ernesto Leborgne es una pieza rara en el derrotero de la arquitectura uruguaya: un episodio aislado y marginal que a menudo pervive en la sombra. Absorto y retraído, este hombre ensimismado construye un universo sucinto; un lacónico mundo fundado en reglas tercas y convicciones hondas. En esta saga gobierna la ley moral, el mandato indeclinable: decir la verdad, mostrarla. Y en ella asoma la oscura prédica de Joaquín Torres García, cuya poderosa voz impone un giro al timón y modifica el rumbo. Así se conforma este núcleo recóndito. Así crece este espacio callado y umbrío, que aun en su silencio se abre al aprecio admirado del futuro.

El presente escrito procura aproximarse a este nudo peculiar y sondear sus bases conceptuales, bajo una lupa que explora posibles articulaciones entre la arquitectura uruguaya y otros campos culturales.

PALABRAS CLAVE: Ernesto Leborgne, Joaquín Torres García, arte, arquitectura, naturaleza.

REFERENCIAS ESPACIALES Y TEMPORALES: Montevideo (Uruguay), siglo XX.

■ ■ ■ Ernesto Leborgne's work is a strange piece within the history of Uruguayan architecture: an isolated and marginal episode that frequently lives in the shadows. Thoughtful and reserved, this absorbed man builds up a concise universe; a laconic world founded in strong rules and deep convictions. This saga is ruled by a moral law, a unavoidable mandate: to tell the truth, to show it. When Joaquín Torres García's teachings appears, his powerful voice changes the destiny of this saga. This is the way in which this secret core is formed, and this quiet and shadowy space grows up, that even from its own silence, it opens to the eyes of the future. This paper seeks to approach this peculiar knot and probe its conceptual bases, under a focus that explores possible links between Uruguayan architecture and other cultural fields.

KEYWORDS: Ernesto Leborgne, Joaquín Torres García, art, architecture, nature.

SPACE AND TIME REFERENCES: Montevideo (Uruguay), 20th Century.

* Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República (IHA-FADU-UDELAR).

Este trabajo se inscribe en la investigación asociada al curso de grado "Pensamiento y proyecto en Uruguay (1875-1955)", (FADU-UDELAR), coordinado por la autora.

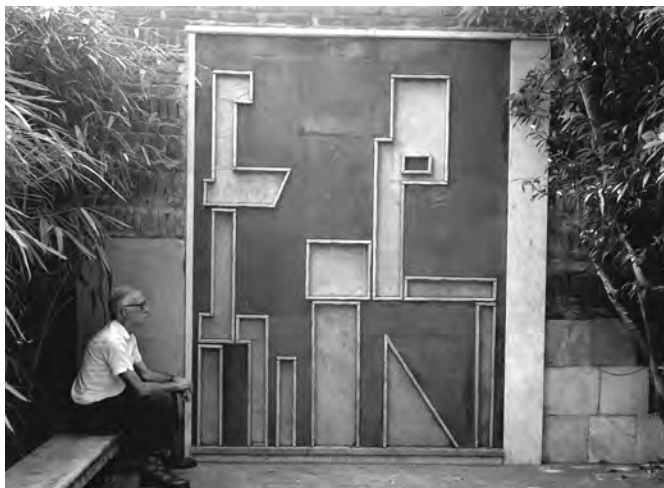


Figura 1: Ernesto Leborgne en el jardín de su casa. Francisco Matto: *Homenaje a Lautréamont*, mural en mármol. Fuente: fotografía de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.

Pocas palabras

Quién era Leborgne? y mejor, ¿qué era Leborgne? (...) Era un insólito interior de un sí mismo dispuesto a despojarse de lo superfluo, de todo aquello que no asentase en un exigido desnudo de esencia última.

Fernando Mañé
(Mañé, 2009, p. 53)

Un hombre tímido y sereno, un centro introvertido. Un hombre pausado y parco, de pocas palabras muy bien elegidas. Una figura elegante, que camina lento y sin hacer ruido. Un humor fino y agudo. Los lentes severos, el marco recto y oscuro. Algo noble y delicado. Algo genuino. Un "insólito interior", rodeado de otros pero también de sí mismo.

Una obra irrepetible, un camino atípico. Una serie breve y unitaria: leves variaciones de la misma música. Un vocabulario austero pero aun infinito. Gramática frugal: duras restricciones mudas. Economía formal: pocas palabras de piedra y ladrillo. Un recinto intenso, aurático, escondido. Un espacio sustraído al tiempo. Un aire encantado, denso, metafísico.

Algunos trazos

Tenía aversión por el protagonismo y las aglomeraciones (...) Hablaba sin alzar la voz y poseía un humor que rayaba en lo británico (...). Sus respuestas solían ser económicas pero precisas. No conocía el apuro, pues disfrutaba de todo lo que hacía.

Félix Leborgne
(Leborgne, 2005, p. 18)

Ernesto Leborgne Fossemale (Figura 1) nació el 29 de marzo de 1906 en el casco viejo de Montevideo,¹ pero vivió sus años más jóvenes en la casa-quinta que su abuelo bretón erigió en la calle Cavia (Figuras 2 y 3) –entonces República–: una villa de aire afrancesado que se demolió hacia 1960.² Asistió a la Escuela Brasil, al Liceo Rodó y al Instituto Alfredo Vásquez Acevedo, y en 1925 ingresó a la Facultad de Arquitectura –alojada entonces en el antiguo Hotel Nacional, muy cerca del puerto–. Allí cursó estudios bajo el influjo de *Monsieur Carré*, se acercó a Julio Vilamajó y tuvo ocasión de ver y oír a Le Corbusier, que visitó Montevideo en noviembre de 1929 (Figura 4). Dos años antes de titularse realizó con Rodolfo Ferreira y Juan María Barilari –compañeros de estudio– una casa de estilo neocolonial (1928),³ y más tarde, la clínica⁴ para sus hermanos Félix y Raúl Leborgne (1930) –reconocidos médicos del medio–.

En julio de 1931 se recibió junto a Roberto Beraldo y Carlos Gómez Gavazzo –con quien estudiaba a diario en el attillo de Cavia–, y de inmediato ingresó a la empresa constructora Gori & Molfino –situada en el Palacio Salvo–, donde trabajó durante treinta y siete años sin firmar un solo plano.

Tres años después conoció a Joaquín Torres García –quien volvió a Montevideo en abril de 1934–: un encuentro decisivo que alteró el curso de su vida. A partir de entonces se unió al círculo íntimo del pintor y entabló un vínculo estrecho con sus hijos y discípulos. Asistía a sus conferencias, visitaba con frecuencia el taller –que funcionó primero en la calle Abayubá 2763 y luego en el sótano del Ateneo, sobre la Plaza Cagancha– y conversaba con él durante larguísimas horas. A menudo se sumaban a estas rondas sus amigos Rafael Lorente Escudero, Alberto Muñoz del Campo y el ya citado Gómez Gavazzo.⁵

En 1937 contrajo matrimonio con María Elena Arocena –con quien tuvo cinco hijas⁶– y en 1940 proyectó su propia casa,⁷ lo que dio inicio a una hermosa saga que incluye las moradas de Augusto Torres⁸ y Mario Lorio (1964)⁹. A esto se agrega el proyecto para Gonzalo Fonseca (1957)¹⁰ –no consumado– y algunos trabajos menores, como la primera casa que hizo para Augusto unos años antes (1950)¹¹ y su intervención en la del propio Torres (1947), proyectada por Ramón Menchaca.¹²

Pero Leborgne era también un apasionado coleccionista de arte primitivo –entre objetos marinos y otras cosas–, cuyas piezas atesoraba sin pausa en el subsuelo de su casa. Es así que durante unos cuatro años trabajó junto a Francisco Matto en la instalación del Museo de Arte Precolombino, que se inauguró en septiembre de 1974 y perduró bajo su égida hasta 1978 –cuando cerró sus puertas por falta de sustento económico–.¹³ En esos años impulsó la restauración de los murales del hospital Saint Bois –que en 1974 se exhibieron al público y en 1978 se perdieron al incendiarse el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro–, en una nueva muestra de apego al repertorio torresiano.

De espíritu reservado, Leborgne no ejerció la docencia ni participó en actividades gremiales de ningún tipo. Evitaba las multitudes: se consagró a su familia, sus amigos y su trabajo. Viajaba muy poco, algo que no parecía interesarle mucho. Murió en Montevideo el 13 de agosto de 1986, y en el final lo acompañó un relieve en madera realizado por su amigo Matto.



Figura 2: Casa-quinta de la calle Cavia en 1911. Fuente: fotografía de Maximilien J. Leborgne, Archivo Leborgne Arocena.

Figura 3: Ernesto Leborgne (izq.) junto a sus hermanos Félix y Raúl en 1910. Fuente: fotografía de Maximilien J. Leborgne, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 4: Cena en homenaje a Mauricio Cravotto. Hotel del Prado, diciembre de 1930. De izquierda a derecha.: Ernesto Leborgne, Ramón Menchaca, Carlos Piñeyro, Julio Bauzá, Francisco Matto, Milton Puente, Américo Ricaldoni, Rafael Ruano, Leopoldo C. Agorio, Mauricio Cravotto, Joseph P. Carré, Julio Crespi, Juan C. Siri, Beltrán Arbeleche, Miguel À. Canale, Enrique Corti, José Iglesias, José Fraga, Juan M. Barilari, Leopoldo C. Artucio. Fuente: Archivo Leborgne Arocena.

Iniciación: vientos europeos

En ese momento yo era un gran admirador de Le Corbusier. Me causó mucha emoción verlo, oírlo dar sus conferencias, observar sus croquis. Aunque estuviera completamente equivocado con sus 'rascamares'.

Ernesto Leborgne
(Arana, Garabelli y Livni, 2016, p. 168)

Los años de formación de Leborgne estuvieron marcados por el célebre magisterio de Carré y su matriz racionalista –en línea con Jean L. Pascal, E. J. Gilbert y Jean N. L. Durand–, que recogía la tradición *Beaux Arts* pero también admitía la plena adscripción al ideario moderno.¹⁴ Según él mismo comenta, los profesores de entonces sugerían ante todo “consultar las Medallas”,¹⁵ lo que no aportaba nada sustantivo y solo confirmaba recetas ya ensayadas. En ese marco algo desalentador Leborgne tomó un curso de proyecto con Vilamajó, que por fin le reveló el alma de la arquitectura.¹⁶ A esto se agrega el contacto directo con su admirado Le Corbusier y el acceso a revistas extranjeras –*L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Wendingen*, *Moderne Bauformen*– que le permitieron apreciar el panorama europeo –en especial, sus versiones alemana y holandesa–.

Esto tiene su corolario en la clínica médica que –como se dijo– proyectó junto a Barilari y Ferreira, y que –según evocaba– fue visitada por Baltasar Brum luego de inaugurarse. De líneas limpidas y austeras, la obra exhibe cierto influjo holandés –con interiores de aliento neoplástico– y marca un primer mojón en su acotado trayecto. Instala un origen anómalo, el principio de algo que será otra cosa: una bella pieza que se inscribe a pleno en la cultura visual del momento, pero asoma en el itinerario de su autor como una rareza.

El volumen adopta algunas claves expresivas usuales en los años treinta: el recurso al buñado superficial, el emblemático “ojo de buey”, el revoque imitación y sus destellos de mica. Propone un orden plástico confiado a la pureza del plano, que aparece encuadrado por la delicada cornisa y otras piezas horizontales (Figura 5).

En el interior la luz flota serena y estable: un vano cenital cubre la sala de espera y tiñe el espacio diáfano, aéreo, elevado. Todo es preciso, neto, despojado: planos dominantes, aristas rotundas, vocación prismática. La escalera se impone a los ojos, y el piso monolítico –hecho *in situ*– induce la pausa o el tránsito entre la sala y los consultorios: promueve un trayecto marcado por paños negros, grises y rojos. Se define así una concisa propuesta que integra herrería, mobiliario y luminarias, en un cauto y medido elogio del ángulo recto (Figuras 6, 7 y 8).

Poco después, y en plena crisis económica, Leborgne hizo una casita de renta para un mozo del café Tupí Nambá –situada muy cerca del Hospital de Clínicas– e ingresó a la citada empresa constructora, donde cumplía una rutina que –afirma– solo le servía como aporte salarial y “lavado de cabeza”. Allí declaró que no firmaría proyecto alguno y que trabajaría como dibujante, dado que no estaba dispuesto a avalar con su nombre las preferencias de la clientela. Con ese trazo anónimo daba curso a las demandas que llegaban: “[...] me imponían ciertas condiciones, como techo de teja, por ejemplo. Yo les decía: ‘Si no me dan absoluta libertad no les hago nada. Pero si van a la empresa y me lo encargan allí, les hago cualquier cosa’”, comentaba (Arana y otros, 2016, p. 175).

Así, Leborgne pasó largas horas de su vida dedicado a un trabajo mecánico. Pero esta gris monotonía se vería compensada por el brío que el contacto con Torres iba a imprimir a sus días.



Figuras 5 y 6: Clínica Leborgne. Vista exterior y sala de espera, 1932. Fuente: fotografías de Gabriel J. Leborgne, Archivo Leborgne Arocena.



Figuras 7 y 8: Clínica Leborgne. Interiores, 1932. Fuente: fotografías de Gabriel J. Leborgne, Archivo Leborgne Arocena.

Inflexión: “la religión naciente”¹⁷

La enseñanza de Torres creo que fue lo que más influyó sobre mí. Olvidándome de todo lo que había aprendido, empecé de nuevo a construir modestamente sin tratar de imitar a nadie.

Ernesto Leborgne
(Arana y otros, 2016, p. 172)

Leborgne conoció a Torres García a instancias de Muñoz del Campo, que lo invitó a visitar la primera exposición del pintor montada en Uruguay tras su regreso: una muestra retrospectiva inaugurada el 5 de junio de 1934 en Amigos del Arte.¹⁸ Nunca antes había oído hablar de él, y llegó hasta allí sin mayores datos: su amigo apenas le comentó que se trataba de un reconocido artista uruguayo y le mencionó su trabajo mural en la diputación de Barcelona. En esa ocasión no logró vencer su timidez y acercarse al maestro, pero días después quedó impactado por un cuadro expuesto en la Escuela Taller de Artes Plásticas y decidió comprarlo. Entonces, visitó al pintor en su casa de la calle Isla de Flores –“fui hasta allí temblando”, evoca (Arana y otros, 2016, p. 172)– y adquirió así la primera obra que Torres vendió en Montevideo: una escena portuaria titulada *Carguero* y firmada en París en 1927.¹⁹ Esto dio inicio a un lazo fecundo que indujo la *conversión* de Leborgne: impuso un profundo giro a su modo de ver el arte y la arquitectura.

El arquitecto ingresó así a una suerte de cofradía. No tomaba clases con el pintor pero atendía sus correcciones y asistía a sus conferencias: lo *escuchaba*, absorbía su voz torrencial, devoraba su palabra hipnótica (Figura 9). A menudo recorrían juntos el puerto, al salir de la Facultad de Arquitectura. Torres lo recibía a solas y conversaba con él sin prisa, o le dedicaba eternos monólogos que Leborgne recibía con culpa: “tengo el remordimiento de haberle hecho perder horas y horas, dándome conferencia para mí solo”, comentaba (Arana y otros, 2016, p. 177).

El nuevo discípulo se integró así a un pequeño mundo que compartía con los hijos y los alumnos del artista –Horacio y Augusto Torres, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, José Gurvich y Francisco Matto, entre otros–, algunos arquitectos –como Juan A. Scasso– y escritores allegados –Esther de Cáceres y Paco Espinola, por ejemplo– (Figura 10). A este núcleo cercano se sumaron también José Luis “Pepe” Montes, Pablo Purriel y Fernando Mañé Garzón, entre otras figuras.

Poco a poco, Leborgne asumió un compromiso absoluto con la empresa del maestro. En 1935 vendió bonos para financiar la edición de *Estructura*, y en 1945 –en tiempos en que Torres estuvo enfermo– procuró que el Ministerio de Instrucción Pública adquiriera el cuadro *Paisaje* en \$600, aunque sin éxito (Leborgne, 2005, p. 20). Más tarde impulsó la restauración de los murales del hospital Saint Bois, como se dijo, y en 1982 publicó desde la Fundación Torres García²⁰ el registro de las obras destruidas en el incendio, cuya pérdida le causó un gran desconuelo. Pero esto fue apenas la piel de algo medular, muy hondo: la empatía espiritual que crecía entre arquitecto y artista, su coincidencia intelectual y afectiva, la adhesión común a esa nueva “religión naciente” –en palabras de Real de Azúa (1964)–.

El contacto fue perturbador: sumergió a Leborgne en ese credo laico y sin dios, afirmó su afán de verdad, renovó su innato silencio. Es este el núcleo del arte universal y eterno –*constructivo*, diría el maestro–, el reino del tiempo absoluto o disuelto –si vale la paradoja–,



Figura 9: Conferencia de Torres García en la Asociación de Arte Constructivo, c. 1936. En primera fila, de izquierda a derecha: Leborgne, s/d, Julián Álvarez Márquez y Héctor Ragni. Fuente: Archivo Cecilia de Torres.



Figura 10: Eduardo Díaz Yepes: Monumento a los caídos en el mar. De izquierda a derecha: s/d, Díaz Yepes, s/d, Alpuy y Sra., Leborgne, Olimpia Torres, Felipe Gil. Arriba: hijos de Yepes. Dedicatoria: "Para Leborgne con todo afecto. Montevideo, 1 de octubre 60. Yepes". Fuente: Archivo Leborgne Arocena.



Figura 11: Cecilia Leborgne en el jardín. Francisco Matto: estela en piedra normanda. Fuente: fotografía de Julio Navarro, Archivo Leborgne Arocena.



Figuras 12 y 13: Casa Leborgne. Camino y puerta de acceso. Fuente: fotografías de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.

el dominio de *la necesidad* –y no de la contingencia–: un encuadre de base platónica y pitagórica que afirma un orden *otro* –el de la idea– y se carga de ecos metafísicos. Aquí toda tensión aparente se conjura, toda falsa dicotomía se anula: la *construcción* realiza la ley, la cumple, y en ese acto liga lo singular con lo universal, lo moderno con lo clásico, lo uno con lo diverso. Aquí anida el ánimo del arquitecto-artesano, su marca profunda.

La música: elogio de la nobleza

A mi me gusta la piedra y me gusta el ladrillo,
pero me gusta que la piedra sea piedra y no que sea laja.
Y que el ladrillo sea ladrillo y no un revestimiento de plaqueta.

Ernesto Leborgne
(Arana y otros, 2016, p. 178)

Bajo este impacto Leborgne abandonó las primicias de entonces y emprendió un camino personal, solitario y único entre los arquitectos: definió así su espacio, su música, su recinto. Recogió la huella del pintor, la clave de su apostolado, el centro de su prédica: ajeno al vértigo de la vanguardia y su heroica belleza, eligió –como Torres– el hueso de lo eterno, el espesor del tiempo, el peso de la materia. Erigió otro aire y otros muros, suscribió otras reglas. Impuso el valor de la verdad absoluta, indecible, eidética. Descartó el ensayo vacío, “científico y anti-personal”, privado de espíritu (Torres García, 1934, pp. 77-80). Se apartó de la arquitectura sin alma que Torres repudiaba.

Propuso así una melodía perpetua, una serie de notas o ajustes sobre el mismo tema. Profirió un intenso manifiesto, una declaración de principios. Construyó una extraña alianza entre arte y arquitectura; definió una secuencia hecha de ladrillo, mármol y piedra; pero también de pájaros, de agua, de hojas secas.²¹ Levantó muros que brotaban de la tierra negra, muros de tierra. Y algo que remitía al cielo e invocaba el valor eterno de las ideas.

Aquí asoma el anhelo de verdad, su doble estatuto: de un lado la franqueza expresiva –material y estructural–, el rechazo a todo simulacro constructivo; del otro la intuición de un centro esencial que subyacía al velo fenoménico. Una verdad que latía de modo inmanente en el orden *construido*.

Esta experiencia se inicia en la casa que el autor hizo para sí mismo y culmina en las que proyectó para Augusto Torres y Mario Lorio. Vincula tres hogares, tres fuegos, tres obras maestras. Un hermoso juego de recurrencias.

El bosque encantado

Leborgne erigió su casa en tierras de la quinta familiar –que se repartieron entre los hermanos–: definió un predio cuadrado y acercó el edificio a una de las medianeras.²² El proyecto se inició en 1940, y la construcción fue ocupada a principios del año siguiente. Pero esto resultó apenas el embrión de una obra mayor, de largo aliento: la construcción morosa de un imperio infinito y secreto; la dilatada creación de un jardín sedimentario, hecho de tiempo

lento. Aquí se inició un proceso acumulativo de más de dos décadas, que fue dibujado de a poco y moldeó el periplo vital del arquitecto (Figura 11).

Este dominio es introvertido, como su dueño: el muro sobre la calle es un tajo, un filo, un límite opaco y neto; una ciega suma de ladrillos, puro ocultamiento. Tras la reja negra comienza el sendero adoquinado, rugoso, imperfecto; como esos cuadros de Torres donde la grilla cobra espesor y peso (Figuras 12 y 13).

La casa familiar tiene tres niveles –dos pisos principales y un subsuelo–; nace bajo tierra y culmina en la azotea, a cielo abierto (Figura 14). Como es habitual, el área social ocupa la planta baja y los dormitorios se agrupan en lo alto. Entretanto, el sótano alberga la enorme colección de arte primitivo –africano, precolombino– y otros objetos. A esto se agrega una vasta pinacoteca que incluye obras de Barradas, Figari, Torres y varios discípulos del maestro –Augusto y Horacio, Fonseca, Matto y Alpuy, entre otros– (Figuras 15 y 16).²³ La azotea es en cambio el lugar del sol, y el sitio donde cada 14 de julio el dueño de casa izaba las banderas de Uruguay y de Francia mientras todos entonaban *La Marsellesa*.²⁴

Aquí todo es ladrillo, piedra, granito. Aquí todo es áspero y rugoso, todo tiene el tinte gastado del tiempo. Los muros son potentes, compactos, macizos; exhiben el vigor del mampuesto. Juegan con el ladrillo, exhiben aparejos diversos. Y se abren apenas al afuera, al sonido del agua y la sombra de la arboleda.

Y es en este *afuera* interior donde el mensaje se despliega, es allí donde el enunciado cobra toda su fuerza. “El jardín fue una cosa casi de formación natural”, decía Leborgne en su modestia, y aludía al modo en que los robles plantados por el abuelo decaían o pervivían entre plantaciones nuevas (Arana y otros, 2016, p. 176). Pero en esta vieja tierra de infancia él infundió su ideario maduro, inoculó su sesgo: construyó un lugar *otro*, un itinerario pautado por la pausa, el giro y el movimiento; dibujó una trama signada por hitos que imponían su aura y destilaban silencio.

Esta secuencia se inició en 1941 con la fuente que él mismo diseñó e instaló al frente de la casa, cuyo bloque de granito –tomado de la Plaza Independencia– se volvió bebedero de pájaros (Figura 17). A este primer mojón le sucedió una larga serie que incluía obras de Alpuy, Matto, Fonseca, Yepes, Augusto y Horacio, piezas de demolición, cántaros, cuencos y vestigios clásicos –fustes, capiteles, ménsulas–, que Leborgne integró en su mirada larga y atenta (Figura 18). Todo esto ocurrió en un juego de adiciones y modificaciones que se cerró en los años sesenta.

La imagen completa de este encuadre –aunque siempre inconclusa– rodea y envuelve los rojizos muros de la casa. En ella se aprecia al frente un orden mórbido y abierto, de líneas blandas, y al fondo un tramo más cartesiano que crece desde el comedor a través de espacios intermedios. En este hilo tenue y delicado aparecen los huecos: pequeños claros en el bosque, sitios para *estar*, lumbres de recogimiento; una rica suma de jalones o episodios quietos (Figura 19).

Se define así una urdimbre plena de meandros, giros y acontecimientos. Una unidad *constructiva* que conjuga arte, arquitectura y naturaleza. Una rara simbiosis donde el tiempo muere o se hace –por fin– *tiempo*. Allí hay “un misterio que solo puede compararse a ciertos lugares de la antigüedad”, la hondura de “algo que se ha construido para siempre”, escribe Alpuy desde lejos (2005, p 116).

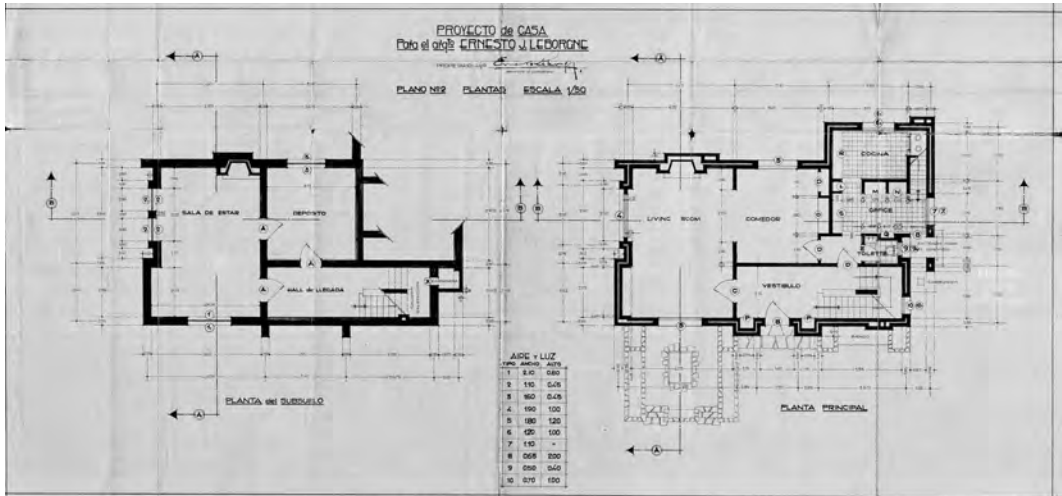


Figura 14: Casa Leborgne. Subsuelo y planta baja. Repositorio: Archivo IHA.



Figuras 15 y 16: Casa Leborgne. Sótano y comedor con mural de Francisco Matto. Fuente: fotografías de Julio Navarro, Archivo Leborgne Arocena.



Figuras 17 y 18: Casa Leborgne. Fuente en piedra de Ernesto Leborgne. Pez constructivo en hormigón de Horacio Torres. Fuente: fotografías de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 19: Casa Leborgne, jardín. 1. Puerta de acceso con reja constructiva. 2. J. Alpuj: mural en mosaico veneciano. 3. A. Torres: mural al fresco. 4. E. Díaz Yepes: Génesis. 5. E. Leborgne: relieve constructivo en piedra. 6. E. Leborgne: fuente y monumento en piedra. 7. A. Torres: mural en terracota. 8. H. Torres: pez constructivo en hormigón. 9. E. Leborgne: composición en piedra. 10. F. Matto: estela en piedra. 11. G. Fonseca: mural en piedra arenisca. 12. E. Leborgne: fuente. 13. E. Leborgne: obelisco en terracota. 14. E. Díaz Yepes: Monumento a los caídos en el mar, proyecto. 15. G. Fonseca: mural en azulejo, proyecto (ubicado bajo 13). 16. F. Matto: Homenaje a Lautréamont. 17. F. Matto: estela en cerámica (ubicado donde dice 15). Fuente: Núcleo Sol, 1964, 14.

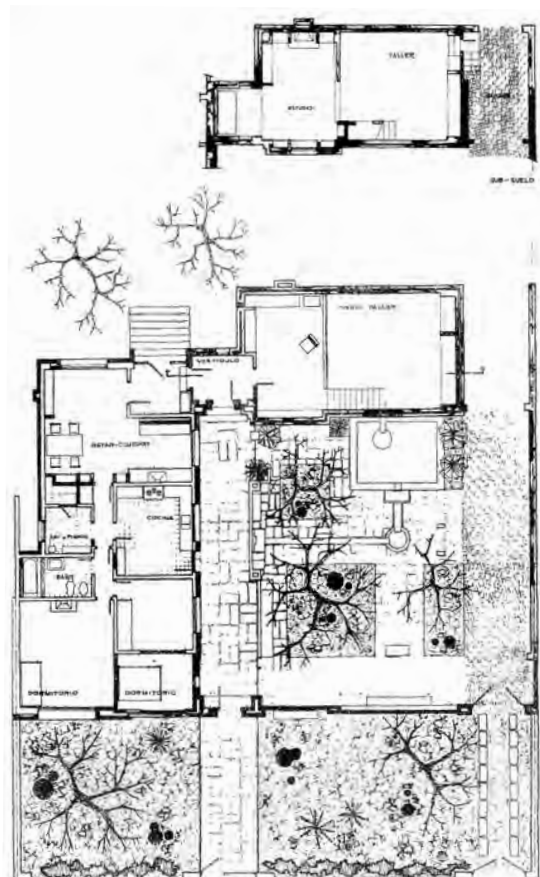


Figura 20: Casa Augusto Torres. Planta general. Fuente: (Núcleo Sol, 1963, p. 13.

El patio cautivo

En esos años el bosque mantuvo su curso diferido, sinuoso, imperfecto. Y Leborgne prosiguió su manifiesto: en 1964 reformó una vieja construcción²⁵ y proyectó la casa-taller de Augusto Torres y Elsa Andrada, situada en Punta Gorda.

Y esto es una confirmación: aquí el autor reanuda su música, afirma su voz, reitera las claves de un *hacer* fundado en obsesiones hondas. Construye para otros un mundo que es también el suyo, la morada de quienes compartían con él un mismo núcleo de ideas.

El proyecto se ordena en una sola planta –con un pequeño subsuelo– y se dispone en L de acuerdo a los contenidos programáticos: la casa ocupa la faja mayor, normal a la calle –la construcción que se reforma y se cubre de ladrillo–; el taller se erige *ex novo* en el ala menor y define la impronta expresiva del conjunto. Esto da origen al patio, al ombligo: un espacio abierto pero confinado, vinculado al azul pero ajeno al ruido del mundo (Figuras 20 y 21).

Este talante retraído o esquivo se vislumbra desde la acera. Tras el retiro frontal y su vegetación, se aprecia el corte lapidario: un muro de ladrillo ahuecado en la ventana del dormitorio, la pequeña campana y la puerta de acceso, jalonada por pilastras y perforada por una reja *constructiva*. Se define así el pesado telón del universo privado, el borde preciso de un enclave interior, que es también –como en la casa Leborgne– un pedazo de cielo (Figura 22).

Así, a partir del umbral crece de modo imprevisto un nuevo espacio abierto: a un lado el patio mudo y tranquilo; de frente la galería, que se apoya en la fachada interior de la casa y culmina en otra puerta.

La perspectiva es frontal, concluyente, inequívoca: una opción que, como el arte negro y el bizantino –que tanto ha mirado Leborgne–, anula el escorzo, prohíbe el sesgo, inhibe el riesgo de lo relativo. En ella rige la fuerza del eje, el vector que convierte el retiro en corredor y conduce al vestíbulo: una progresión lineal marcada también en el pavimento –granito, mármol blanco y luego oscuro, madera dura y otras variantes en el espacio interno– (Figuras 23 y 24).

El remate de esta línea recta es un nuevo ingreso, o el más genuino. Desde ese preludeo mínimo y umbrío se accede al entrepiso y después al taller de pintura: un espacio de doble altura, enterrado bajo la luz vertical y poblado de objetos –alberga los cuadros del artista y su colección arqueológica– (Figuras 25 y 26). En su cara exterior se apoya la fuente blanca entre cañas y papiros –algunos cipreses, más lejos–: el foco del patio estable y cautivo, donde el agua apenas murmura.

El resultado es una nueva síntesis *constructiva*. Un recinto donde lo arcaico respira al amparo de la arquitectura. Todo se inscribe en la unitaria envolvente de ladrillo –un muro de aparejo uniforme que en el taller se duplica– y discurre sobre una tierra que se vuelve verde, mármol, piedra, granito, madera oscura. En ese marco se impone un halo especial, el terco perfume de una idea.

La fuente soleada

Ese mismo aroma define el espacio vital del escultor, que Leborgne proyectó casi en paralelo. Una obra marcada también por la feliz comunión entre usuario y arquitecto, lo que permite ignorar las cómodas convenciones del contexto (Figura 27).



Figura 21: Augusto Torres en el patio de su casa. Fuente: fotografía de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 22: Casa Augusto Torres. Puerta principal. Fuente: fotografía de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 23: Casa Augusto Torres. Vista desde la calle. Fuente: fotografía de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 24: Casa Augusto Torres. Galería exterior. Fuente: fotografías, Panta Astiazarán, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 25: Casa Augusto Torres. Vista del taller, sector bajo el entresuelo. Fuente: fotografía de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 26: Casa Augusto Torres. Puerta de acceso al vestíbulo. Fuente: Fotografías, Panta Astiazarán, Archivo Leborgne Arocena.

La citada distinción se anuncia una vez más desde el afuera: tras el grueso murete de granito dispuesto sobre la acera, el plano extenso de ladrillo se retira unos metros y sugiere otro mundo, algo que asoma como un extraño indicio.

Lo primero es –de nuevo– el frente horizontal: un muro denso y opaco que se ahueca en el nicho de la campana y en las rejas *constructivas*. Por delante el césped, los adoquines, las losas de granito. Algunos cipreses altos, muy rígidos. Y el cilindro de la chimenea, que remite al diseñado para Fonseca y a los que Lorente instaló unos años antes en las casas Guerra y Chilabert de Bella Vista (Figura 28).

Tras esa primera línea, el espacio se despliega en una planta que registra varios sectores o crujiás: el patio frontal alineado a la biblioteca y al taller, con su fuente de fuste estriado y su mural de Josep Collell y Manuel Otero; el área lateral de garaje y servicios; la zona de dormitorios y el soleado núcleo de relación, que recibe la tibieza del norte y se expande hacia el espacio abierto (Figura 29). El vínculo con el jardín posterior aparece mediado por un juego de transiciones previas: el estar se vincula al patio cuadrado –con su estanque y su balaustrada–, y este se abre al piso adoquinado y al verde extenso (Figura 30).

En este juego rige una vez más el orden sin mácula de Leborgne, sus reglas; una implacable legalidad interna. De nuevo todo remite a la textura inmóvil de la materia; todo se ordena y conjuga de acuerdo a un código puro y duro que no admite falencias. En ese marco aparecen las piezas clásicas y eternas –balaustres, columnas, estatuas pequeñas– que colocan la obra al margen del tiempo o en su mismísimo centro (Figura 31).

Sin embargo, esta última pieza marca un leve sesgo en la secuencia: resulta menos monacal, más profana y luminosa que las obras previas. Esto se aprecia sobre todo en el núcleo social de la casa, y quizá el recurso del hormigón armado tenga en esto su efecto. En ella persiste empero la porfiada sombra de Torres, su apuesta: el obstinado reclamo de un arte inmune a la circunstancia y sus quimeras.

El eco: un recinto abierto

...el único aire que Ernesto respiraba. Ese aire es el aura con el que tu padre enriqueció a todos los que tuvimos el privilegio de conocerlo...

Roberto Sapriza
(Sapriza, 2005, p. 147)

La casa Lorio es el bello cierre del episodio que aquí se aborda, la nota final en esta música lenta. Leborgne fabricó su universo interior, pero no se replegó: procreó otros mundos, promovió otros nacimientos. Aun en su clausura, encendió o indujo algunos ensayos locales que dieron tono a los años sesenta. El giro temprano que imprimió a su obra –inaugurado en su casa propia– propició una mirada *otra* que se proyectó, y ofreció una lección de autonomía que inspiró a quienes condenaban la asepsia euclidiana del dogma moderno.

Esto resulta palmario en la breve cruzada del Núcleo Sol,²⁶ que cuestionó “esquemas abstractos consagrados” y reclamó el regreso al *locus*, el rescate de un sustrato propio y previo (Núcleo Sol, 1963, p. 19). Un discurso que adoptó la casa de la calle Trabajo como elevado emblema, dado que “se emparenta” con sus premisas y “da vida” a la generación

Figura 27: Mario Lorieto en su jardín. Fuente: fotografía de Testoni Studios, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 28: Casa Lorieto. Vista exterior. Fuente: Fotografía de Panta Astiazarán, Archivo Leborgne Arocena.

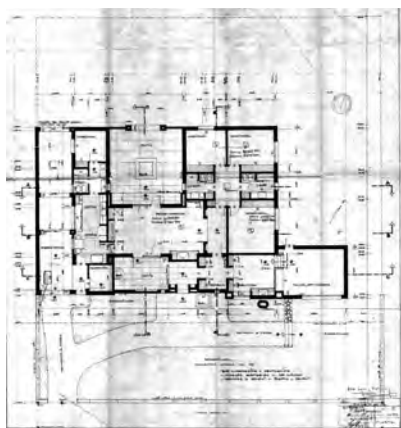


Figura 29: Casa Lorieto. Planta. Repositorio: Archivo IHA.



Figura 30: Casa Lorieto. Vista posterior. Fuente: Fotografía de Panta Astiazarán, Archivo Leborgne Arocena.



Figura 31: Casa Lorieto. Patio frontal. Fuente: Fotografía de Panta Astiazarán, Archivo Leborgne Arocena.

del sesenta (Núcleo Sol, 1964, p. 12). A esto se agrega la producción teórica y edilicia de Mario Payssé y Eladio Dieste –también muy cercanos a Torres–, la obra doméstica de Lorente Escudero en Bella Vista y la labor del Estudio 18, de fundación más tardía.

La década registra una versión periférica de la consabida crítica al canon moderno, el rechazo local a esa rebelión apagada y convertida en estilo. Pero lo hace al amparo de una extraña herencia: en ese cielo de ideas flota el aire de Ernesto Leborgne, su solitario vuelo.

NOTAS

- 1 Se trata de la primera casa del abuelo paterno –situada en la avenida 25 de Mayo–, en cuya planta baja funcionaba su tienda de ropa masculina (Leborgne, 2005, 17).
- 2 Maximilien Joseph Leborgne llegó a Montevideo en 1862. En 1902 construyó en Pocitos su villa de dos plantas, a la que en 1910 agregó un tercer piso para alojar a su hijo Félix –padre de Ernesto– y familia (Leborgne, 2005, 17).
- 3 Avenida Sarmiento 2584. Pocitos, Montevideo.
- 4 Héctor Gutiérrez Ruiz (ex Ibicuy) 1210. Centro, Montevideo.
- 5 Leborgne y Gómez Gavazzo se reunían todos los sábados de tarde en la confitería Conaprole del edificio Trouville, proyectado por De los Campos, Puente y Tournier en 1937 (Lorente, 2005, 74).
- 6 Elena, Ana, Graciana, Cecilia y Cristina.
- 7 Trabajo 2773. Pocitos, Montevideo. Permiso de Construcción n° 59444, sellado el 15 de noviembre de 1940. La casa fue ampliada en 1953 por el propio Leborgne junto a la empresa Gori & Molfino.
- 8 Reforma y ampliación. José Cúneo Perinetti (ex Itacurubí) n°1365. Punta Gorda, Montevideo. Permiso de Construcción 106412, fechado el 7 de agosto de 1964. Construcción: Gori & Molfino.
- 9 Casa y taller. Horacio Quiroga n° 6045. Carrasco, Montevideo. Permiso de Construcción n° 105608, aprobado el 4 de agosto de 1964. Construcción: Gori & Molfino.
- 10 Camino Tomkinson s/n°. Punta Yeguas, Montevideo.
- 11 Juan Bautista Alberdi (ex Manuel Pérez) 627. Carrasco, Montevideo. Hoy muy alterada.
- 12 Caramurú 5612. La casa de Torres fue construida por Gori & Molfino, según proyecto de Menchaca, y terminada por Leborgne dos años antes de la muerte del artista.
- 13 El museo ocupaba la cochera de la quinta Vilaró Rubio, situada en Mateo Vidal 3249. Veinte años después de su cierre, la colección se trasladó al Museo de Historia del Arte de la Intendencia de Montevideo.
- 14 Esto suele atribuirse a la impronta personal de Carré, aunque cabe anotar que su formación de base racional se anudó muy bien al discurso moderno y sus fundamentos.
- 15 Se referían a los premios de la École de Beaux Arts de París.
- 16 “[...] tuve ocasión, en una oportunidad, de tener a Vilamajó de profesor. Hice un proyecto con él. Y eso me abrió el campo; entendí lo que era la Arquitectura. Lo demás era casi una manualidad” (Arana, Garavelli y Livni, 2016, p. 168).
- 17 Expresión empleada por Carlos Real de Azúa en referencia al ideario de Torres García (Real de Azúa, 1964).
- 18 Torres llegó a Montevideo el 30 de abril de 1934. Lo acompañaban su esposa Manolita, sus cuatro hijos y el escultor español Eduardo Díaz Yepes. La muestra cubría lo producido entre 1898 y 1934 y se completaba con la conferencia “Camino de mi pintura”, dictada al día siguiente.
- 19 Leborgne pidió a Barradas la dirección del pintor, que entonces vivía en Isla de Flores 1715.
- 20 Esther de Cáceres presidía la fundación, Leborgne ocupaba la vicepresidencia.
- 21 “Leborgne se negaba a barrer el jardín; decía que la alfombra de hojas secas era mucho más valiosa que una alfombra persa” (conversación con Elena Leborgne, 4 de julio de 2018).
- 22 “Al parecer, adquiere primero una porción menor y ubica en ella su casa. Cuando la villa del abuelo es demolida, incorpora un sector adicional del predio y el jardín se ensancha. El terreno incluía un viejo molino y un lago habitado por patos” (conversación con familiares de Leborgne. Montevideo, 6 de setiembre de 2018).
- 23 Algunas de estas piezas se conservan en el Centro Pompidou y en Amigos del Centro de Arte Reina Sofía.
- 24 Conversación con Elena Leborgne, 27 de junio de 2018.
- 25 Esta construcción fue proyectada antes de 1947 por el arquitecto Daniel Méndez Schiaffino (Archivo IM).
- 26 Equipo integrado por Juan Gadea, Jorge González, Carlos Herrera, Jorge Hinze, Sergio Laxalde, Rafael Lorente Mourelle, Juan José Lussich y Adolfo Maslach, entre otros.

AGRADECIMIENTOS

A Elena Leborgne y Rafael Lorente, por su memoria encendida. A Rossana Tulic y Rubén Forni, por su hospitalidad. A Panta Astiazarán y Héctor Testoni, por darme acceso a estas bellas fotografías.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alpuy, J. (2005). Carta a Ernesto Leborgne. Nueva York, 4 de noviembre de 1964. En D. Caubarrère y R. Lorente (Eds.), *Ernesto Leborgne*. (p. 116). Montevideo, Uruguay: agua;m.
- Arana, M., Garabelli, L. y Livni, J. L. (2016). Entrevista a Ernesto Leborgne. Montevideo, 5 de enero de 1981. En M. Arana (Comp.), *Entrevistas. Edición Especial*. (pp. 162-183). Montevideo, Uruguay: IHA-FADU.
- Leborgne, F. (2005). Biografía. En D. Caubarrère y R. Lorente (Eds.), *Ernesto Leborgne*. (pp. 12-33). Montevideo, Uruguay: agua;m.
- Lorente, R. (2005). Arte y arquitectura. La obra del arquitecto Leborgne. En D. Caubarrère y R. Lorente (Eds.), *Ernesto Leborgne*. (pp. 68-107). Montevideo, Uruguay: agua;m.
- Mañé Garzón, F. (2009). Ernesto Leborgne: un ortodoxo. *Olvidos atraviesa el recuerdo*. (pp. 51-53). Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Plaza.
- Núcleo Sol (1963). Aquí nuestro diálogo. *Arquitectura*, 237, pp.14-18.
- ----- (1964). Una vivienda montevideana. *Revista de la Facultad de Arquitectura*, 5, pp.12-25.
- Real de Azúa, C. (1964). Joaquín Torres García (1874-1949). En C. Real de Azúa (Ed.), *Antología del ensayo contemporáneo*. (pp. 95-100). Montevideo, Uruguay: Udelar.
- Sapriza, R. (2005). Testimonio. En D. Caubarrère y R. Lorente, R. (Eds.), *Ernesto Leborgne*. (p. 147). Montevideo, Uruguay: agua;m.
- Sierra, J. (2018). *Ernesto Leborgne. Cuatro construcciones*. Tesis de grado inédita. IHA-FADU-UDELAR.
- Torres García, J. ([1934] 1944). Arquitectura funcionalista. *Universalismo Constructivo*. (pp. 77-80). Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón.

Laura Alemán

Arquitecta y Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República (FADU-UDELAR), Uruguay. Doctoranda en Arquitectura y Profesora Agregada del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA-FADU-UDELAR). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *Página blanca* (Trópico Sur, 2016), *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte* (Hum, 2012; Premio MEC de Literatura 2011), *Viento* (Estuario, 2008) y *Bajo clave. Notas sobre el espacio doméstico* (Nobuko, 2006; Premio MEC de Literatura 2008), entre otros escritos académicos y literarios.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República
Bulevar Artigas 1031
11200 - Montevideo, Uruguay

alemanlau@gmail.com