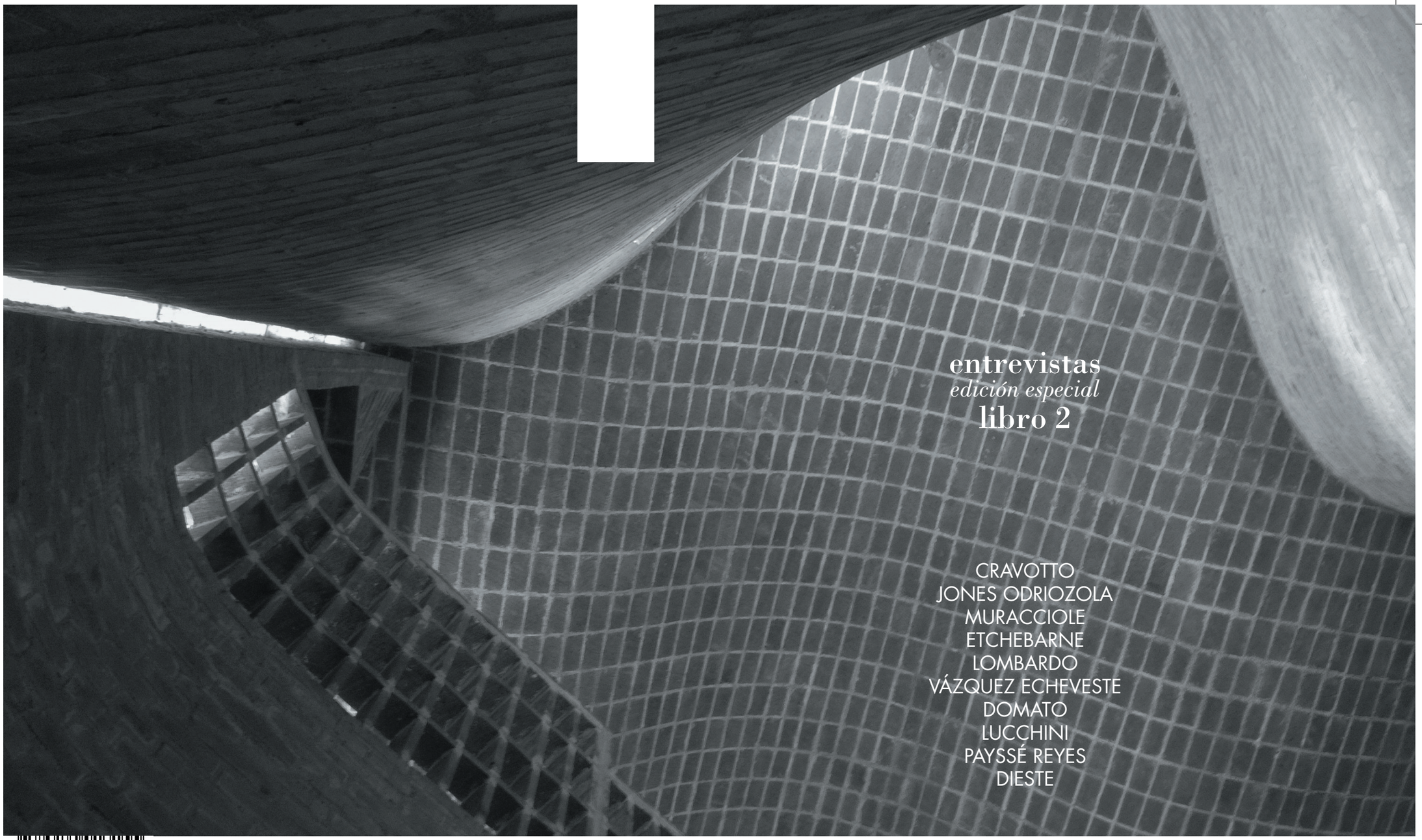
TAPA Entrevistas arquitectura L2.pdf 1 5/6/16 16:57



entrevistas
edición especial
libro 2

CRAVOTTO
JONES ODRIOZOLA
MURACCIOLE
ETCHEBARNE
LOMBARDO
VÁZQUEZ ECHEVESTE
DOMATO
LUCCHINI
PAYSSÉ REYES
DIESTE

9 789974 013155

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 1 5/6/16 16:06

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 2-3 5/6/16 16:06

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 4-5 5/6/16 16:06

DE PALABRAS Y VIENTO

Las entrevistas realizadas por Arana, Garabelli y Livni a importantes arquitectos uruguayos de prolífica actividad, en particular durante la primera mitad del siglo XX, son piezas relevantes y singulares entre los documentos que narran (e integran) la historia de la arquitectura nacional. Fueron publicadas entre 1986 y 1994 por la revista ***Arquitectura***, de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay[1]; y, aunque reconocidas, recordadas y a menudo citadas, no resultaba fácil hasta hoy acceder a su lectura. Un trabajo en conjunto de la Facultad de Arquitectura y la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, realizado en el marco de las celebraciones de sus respectivos centenarios, las vuelve a poner a nuestro alcance; cuidadosamente revisadas, corregidas y ampliadas, con la inclusión de fragmentos y entrevistas no publicados antes.

El carácter peculiar de este material estriba en que no abundan los registros de opiniones directas de los autores de nuestra arquitectura. Salvo notables excepciones, son pocos los que fueron entrevistados, o los que han legado por escrito recuerdos o reflexión arquitectónica. Su silenciosa producción fue registrada, interpretada y explicada con rigor y continuidad, sobre todo, aunque no exclusivamente, por docentes de nuestra facultad, dedicados al estudio de la historia de la arquitectura. El resultado de este esfuerzo sostenido ha sido la construcción de un acervo teórico y documental único en el país, exhaustivo y completo, en el que, sin embargo, no se ha buscado ni incorporado con sistemática regularidad la palabra de los autores.

El conjunto de entrevistas realizadas por Arana, Garabelli y Livni –ellos, a su vez, entrañables docentes y profesionales de la más alta calificación– demuestra la importancia de recoger con inteligencia las voces directas de los protagonistas. Lo pone de manifiesto el interés y la variedad de la información que aportan las conversaciones; que, además, resultan enormemente disfrutables, por lo que transmiten y comunican. Los diálogos, de tono natural y amable talante sugieren una reconstrucción del pasado más ambigua y evidentemente subjetiva que lo habitual. En estos dichos ***de los protagonistas*** (y no ***acerca de ellos***) se advierten énfasis y se recuperan matices que agregan verosimilitud a los relatos. La historia narrada se adivina incierta y azarosa; en definitiva más ***real***. La poco usual iniciativa –¡nunca podremos agradecerla lo suficiente!– que concretó estas entrevistas ha conseguido fijar en el tiempo y preservar íntegras las frágiles memorias, tan valiosas y, de otro modo, evanescentes, perecederas.

Las palabras las lleva el viento, se afirma a menudo. Aunque en ocasiones esto no es del todo cierto. Hay veces en que, en cambio, las palabras ***dan forma al tiempo***. Por más que la distancia las desdibuje, vuelva confusa su intención o borroso su origen, hay palabras que seguramente se prolongan en nosotros y que nosotros sin saberlo, mantenemos vivas y presentes. Si se las busca, es posible reconocerlas. Hay que saber mirar. Hay que querer buscar.

La presente publicación surge del interés confluente de dos instituciones, la Sociedad de Arquitectos y nuestra facultad, las cuales, desde roles diferentes, comparten su compromiso con la arquitectura, así como el afán de afianzar y ampliar los roles y las responsabilidades de los arquitectos. Debemos felicitar y agradecer a todos quienes la han hecho posible. El trabajo ha constituido una instancia de alto valor académico, tanto por su naturaleza como por el producto generado; y permitió un contacto enriquecedor entre quienes se ocuparon de estos asuntos en sus diversos momentos. Debemos reconocer, muy particularmente –y una vez más– a Mariano Arana, quien ha participado de modo decisivo en la nueva revisión, con toda su capacidad, ejemplar energía y la disposición de siempre. Seguramente él, como todos quienes intervinieron en el proceso, han vivido momentos intensos, hermosos y conmovedores al volver a escuchar aquellas lejanas voces; al repasarlas con cuidado y dedicación, para entregarnos sus palabras, ahora firmes, completas, accesibles y al resguardo de la ventisca.

Dr. Arq. Gustavo Scheps
Decano de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República

1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni publicaron sus ***Documentos para una Historia de la Arquitectura Nacional. Renovación, monumentalidad y urbanidad*** en la revista ***Arquitectura*** según la siguiente secuencia: Arq. Artucio en Nº 254 (1985) pp. 13-17; Arq. Scasso en Nº 255 (1986) pp. 23-27; Arq. Rius en Nº 256 (1986) pp. 40-43; Arq. Leborgne en Nº 257 (1988) pp. 103-109; Arq. Surraco en Nº 259 (1990) pp. 2-13; Arq. Muñoz del Campo en Nº 260 (1991) pp. 23-44; Arq. Aubriot en Nº 261 (1992) pp. 32-46; Arq. de los Campos en Nº 262 (1993) pp. 34-45; Arq. Arbeleche en Nº 263 (1994) pp. 36-42.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 6-7 5/6/16 16:06

EL ENCANTO DEL ENCUENTRO

La recopilación y publicación de las entrevistas realizadas por Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni es un documento necesario para la historiografía y un complemento imprescindible para entender el desarrollo de la arquitectura moderna del Uruguay.

La entrevista, como procedimiento, implica un momento de encuentro, que posee un encanto casi mágico, entre aquellos que interrogan con quienes responden desde sus historias propias. Los entrevistadores preguntan para deducir las ideas inmanentes en la arquitectura e interactúan para derivar hacia el acontecer conceptual del autor y su obra, mientras los entrevistados otorgan, en su carácter de protagonistas, la visión directa, original, natural y sin reinterpretaciones de la forma en la cual concibieron y materializaron su arquitectura. En particular, estas entrevistas se convierten, por estas circunstancias, en un documento que aclara e ilumina el desarrollo de los acontecimientos en un momento donde los protagonistas tenían la necesaria perspectiva temporal para analizar su accionar desde la teoría y/o la praxis.

Desde el contenido de estos diálogos los protagonistas de nuestra arquitectura expresan sus convicciones y sus visiones personales. Nos sitúan en un espacio y en un tiempo. Al hablarnos de su arquitectura nos hablan del momento histórico pero, además, trazan el devenir de nuestra arquitectura y nos muestran la senda que marca el derrotero de nuestro presente y futuro. Al escuchar nuestro pasado entendemos nuestro presente para proyectarnos al futuro.

El primer conjunto de entrevistas ha sido publicado en forma parcial y fraccionada en varios números de ***Arquitectura***, la revista centenaria de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, que ha documentado y registrado el devenir de la disciplina en nuestro país. Estos textos han sido citados sistemática y reiteradamente por investigadores y académicos demostrando la relevancia del material publicado.

La aparición compendiada, revisada y ampliada de este material reeditado junto al segundo volumen de entrevistas inéditas configura un testimonio angular para la comprensión y análisis de nuestra arquitectura moderna. Este emprendimiento ha sido gestionado, promovido y materializado a partir de la conjunción de la Facultad de Arquitectura con la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

La idea de esta publicación se concibe en 2014, a partir de las propuestas de la Comisión de los Cien Años de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay y, finalmente, se termina concretando en la celebración de los cien años de nuestra facultad. La profesión y la academia, que se desarrollan conjuntamente, muestran que pueden conjugar esfuerzos y generar sinergias para promover proyectos y seguir construyendo en sintonía.

Debemos reconocer y agradecer a todos aquellos que han hecho posible esta publicación. En especial, manifestamos nuestro reconocimiento a Mariano Arana, quien ha sido un actor clave para que se publicaran estos dos tomos.

Desde la Sociedad de Arquitectos del Uruguay saludamos este emprendimiento que constituye en sí mismo un homenaje a la historia y a los protagonistas de la arquitectura moderna.

Dr. Arq. Juan Articardi
Presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 8-9 5/6/16 16:06

HABLAN LOS PROTAGONISTAS

MARIANO ARANA

A partir de 1971 me cupo asumir la responsabilidad del dictado del curso de Introducción a la Historia de la Arquitectura, destinado a los estudiantes recién ingresados a la Facultad de Arquitectura. El núcleo inicial del equipo docente se completó con el arquitecto Lorenzo Garabelli (1932-2007) y el arquitecto José Luis Livni (1943-1996). El objetivo del curso era brindar un panorama de las transformaciones registradas desde fines del siglo XVIII a nivel internacional en el campo de la arquitectura y el urbanismo.

Desde un comienzo, fue nuestro firme propósito vincular los acontecimientos e ideas desarrolladas en la órbita mundial con las realizaciones y los sustentos vertebradores –teóricos, tecnológicos, utilitarios y culturales– surgidos en el ámbito nacional. Tal propósito no solo se llevó a cabo mediante la utilización en clase de ejemplos locales relacionados con el curso, sino también, con visitas guiadas a obras significativas, ofreciendo a los alumnos repartidos con las referencias pertinentes de cada una de ellas.

Por otra parte, el equipo fichó la colección completa de la revista ***Arquitectura*** publicada por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, a partir de su fundación, en 1914.

Por cierto, éramos conscientes de los trabajos confluyentes que el Instituto de Historia de la Arquitectura, a impulso de su director –el arquitecto Aurelio Lucchini– materializó a través de monografías e investigaciones referidas a la realidad nacional.

En consonancia con los objetivos explicitados tomamos la decisión de entrevistar a algunos de los arquitectos de relevante actuación en las décadas de 1920, 1930 y 1940, profesionales que se constituyeron en verdaderos protagonistas de la modernización arquitectónica en el país. Al respecto, son necesarias algunas precisiones.

Dos de las entrevistas –las correspondientes al arquitecto Mario Payssé y al ingeniero Eladio Dieste– resultaron una excepción a lo señalado, en la medida en que lo medular de sus respectivos legados se desarrolló con posterioridad a 1950.

No se incluyeron en la presente publicación los reportajes a los arquitectos Carlos Gómez Gavazzo y Rafael Lorente Escudero, por haberse negado ambos a su grabación, por lo que se perdió el atractivo derivado de un diálogo fluido y enriquecido por el cotejo de opiniones.

Lamentablemente, el registro de la entrevista con el arquitecto Jorge Caprario se ha extraviado, por lo que no resultó posible incluir en el libro la conversación con él mantenida.

A pesar de no ser arquitectos, entendí de interés incluir los reportajes mantenidos con el distinguido botánico profesor Atilio Lombardo y el ingeniero Eladio Dieste, por haber trabajado ambos en temas de innegable afinidad con muchos de los aspectos aquí considerados.

Dado que en las entrevistas realizadas surgió reiteradamente la figura del arquitecto Mauricio Cravotto –más allá de la relevancia de sus proyectos y realizaciones– como un profesor de alta jerarquía, consideramos de interés solicitar a su hijo, el arquitecto Antonio Cravotto, la información que estuviese a su alcance acerca de la trayectoria de su padre, por entonces ya fallecido. En el mismo sentido, el encuentro con el arquitecto Guillermo Jones Odriozola se centró en la personalidad del arquitecto Julio Vilamajó, maestro de quien fue colaborador y entusiasta alumno.

Debo consignar que nos resultó algo desconcertante y hasta conmovedor comprobar que varios de los entrevistados se sintieron intimidados y francamente sorprendidos porque su labor fuese reconocida y admirada, décadas después, como de trascendente significación.

Deseo expresar un reconocimiento muy especial a la señora Silvia Bonino de Garabelli, por haber proporcionado generosamente copias de numerosas entrevistas que durante años se dieron por perdidas.

Finalmente, no puedo soslayar el rendir un emocionado homenaje a los invalorables colaboradores y entrañables amigos Lorenzo Garabelli y José Luis Livni, por la entrega y la responsabilidad con la que asumieron la tarea; tarea, para nosotros, apasionante. Sin ellos no hubiera sido viable la concreción del proyecto.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 10-11 5/6/16 16:06

PULSACIÓN
UN HILO DE VOCES RECOBRADAS

LAURA ALEMÁN

Se reúnen aquí por primera vez las conversaciones que Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni mantuvieron con grandes arquitectos uruguayos en el curso de los años setenta: una serie que recoge la voz plural de quienes dieron forma al Uruguay moderno durante gran parte del siglo pasado.

Esto incluye una primera secuencia publicada en entregas de ***Arquitectura*** durante los años ochenta, y un cuerpo adicional que permanecía inédito hasta el momento[2]. Se define así el espesor de estas páginas, con un criterio que preserva el talante de la primera serie y le suma la segunda bajo una lupa nueva: las entrevistas ya difundidas mantienen su versión inicial –nutrida por comentarios de los autores y algunos datos biográficos–, las otras reciben el aporte actual de varios investigadores en la materia[3]. Una distinción menor que ordena el conjunto sin disolver el pulso que lo atraviesa: el latido de la oralidad, el temblor de la palabra inquieta, lo que brota en la gastada cinta o resuena en el viejo pliego amarillento. Por debajo corre intacto el hondo móvil que anima esta empresa: difundir un material precioso que recrea el mayor fulgor de la arquitectura uruguaya.

El libro recoge diecinueve diálogos dispuestos en dos volúmenes que se ordenan de acuerdo a la edad de los involucrados –nacidos entre 1889 y 1917–. Se construye así una trama de papel, un tejido de tiempo. En esta malla se enlazan las voces de Alberto Muñoz del Campo, Juan A. Scasso, Juan A. Rius, Carlos A. Surraco, Beltrán Arbeleche, Octavio de los Campos, Juan A. Aubriot, Leopoldo C. Artucio, Ernesto Leborgne, Juan M. Muracciole, Julio Etchebarne, Atilio Lombardo, Francisco Vázquez Echeveste, José H. Domato, Aurelio Lucchini, Mario Payssé Reyes y Eladio Dieste. A esto se agrega el dilatado eco de Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó, que asoma en los relatos de Antonio Cravotto y Guillermo Jones Odriozola. Y se suman notables vacíos, ausencias que importan, poderosos huecos: las voces de Román Fresnedo Siri, Jorge Caprario, Rafael Lorente Escudero y Carlos Gómez Gavazzo se omiten aquí por motivos diversos[4].

En su ilación, todo esto irradia el tinte de años fulgurantes: un tiempo pleno de audacia, disfrute y trabajo. Los entrevistados –que egresan entre 1915 y 1943[5]– evocan el brillo de una era radiante: un ciclo que se inicia con el primer empuje moderno y se cierra cuando este alcanza su madurez plena. En este cielo rige la sombra de Carré –padre de padres, autoridad moral y académica– y también la de Cravotto y Vilamajó, sus herederos directos. Pero poco a poco todos ingresan en esta misma trama: todos se vuelven docentes, alumnos, colegas o amigos de los otros implicados.

Este tejido es puro acercamiento: un atajo que permite estar junto a los que hablan, respirar su aire, reír con su risa, adivinar sus escondidos gestos. Compartir sus dudas y obsesiones; descubrir a quiénes enseñaron y de quiénes aprendieron, entender cómo llegaron a ser lo que fueron. Y también, repasar su obra en detalle y desde adentro, con su perfume de orgullo, frustración y éxito. Se intercalan así la elocuencia de Payssé, el laconismo de Leborgne, la amarga ironía de Domato. Y la delicadeza de Dieste, y el cáustico humor de Surraco; y el dulce recato de Muñoz del Campo.

Pero esto no ocurre de un modo lineal ni ordenado: los diálogos se miran, se cruzan, se espejan. Esta rica urdimbre anuda y entreteje hombres, hechos e idearios; anuncia lo omitido, dibuja lo enunciado. Y exhibe algunos nudos relucientes, pequeños destellos de la palabra.

Aires cotidianos

El tono es fresco y distendido, propio de la anécdota. Quienes hablan se permiten la risa y el sarcasmo, abundan en detalles nimios, se abandonan al sabor del cuento. En su relato se abren y se ramifican, y de pronto vuelven a su centro. No procuran respetar un orden, al margen del que inducen las palabras. Miran lejos con pupilas lúcidas y atentas, o con ojos blandos y entornados. Evocan con pasión, celebran y sufren su pasado. Vuelven a trazar dibujos inventados.

El brillo de lo nuevo

Pero esta evocación no es vana nostalgia sino un compromiso terco: las palabras nacen del apego al cambio, al movimiento. Los entrevistados se saben claves de una notable inflexión, ejes de un giro inmediato: están cruzando una frontera, inaugurando algo. Forman parte de un gran nacimiento, de un parto que aún no ha sido asimilado. Y aun así emprenden su cruzada: porque entre ellos "no hay ningún enemigo de lo nuevo", como afirma Muñoz del Campo.

Admiración y afecto

Y sorprende aquí el sitio asignado al colega, la tibia mirada tendida hacia el otro: un mirar pleno de afecto y respeto, con alguna huella de rencores viejos. El tono es de visible aprecio hacia pares y maestros: los implicados no ahorran en esto elogios

2. Las entrevistas que se agregan fueron procesadas a partir de las viejas cintas facilitadas por Silvia Bonino de Garabelli. Su edición se hizo en el Instituto de Historia de la Arquitectura (FARQ-UdelaR) y contó con la participación directa de Mariano Arana.
3. Los textos que preceden las entrevistas han sido elaborados por integrantes del Instituto de Historia de la Arquitectura.
4. La grabación de Caprario se extravía, Fresnedo muere en esos años –como Fernández Lapeyrade, cuya entrevista también queda pendiente–, Lorente Escudero y Gómez Gavazzo se niegan a ser registrados.
5. Incluyo aquí también a Eladio Dieste, egresado de la Facultad de Ingeniería.

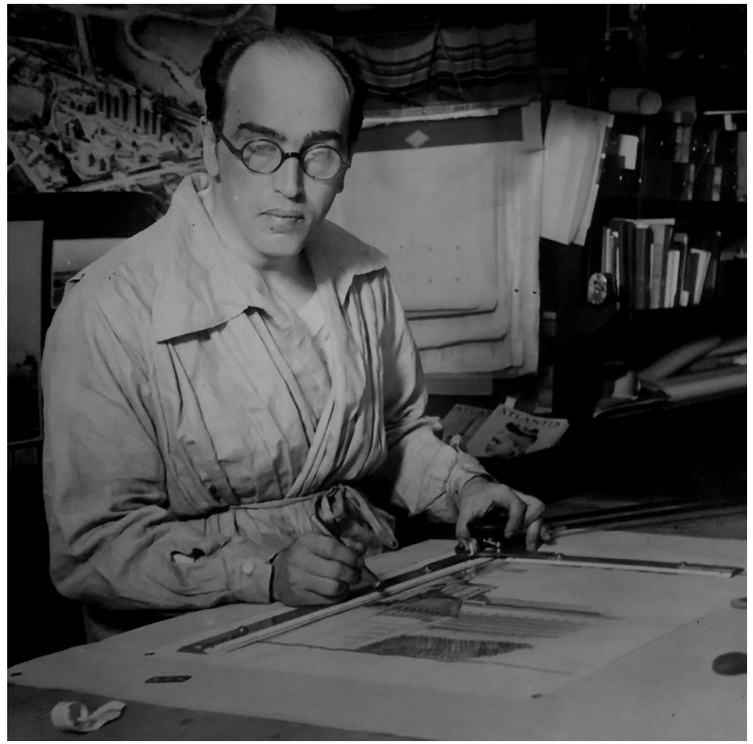
Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 12-13 5/6/16 16:06

ni reconocimientos. Brilla así la admiración, la estima, el mutuo apego: una alianza que rescata a los casi olvidados o reafirma el peso del consenso. Un tono que deriva en ilusión: crea la ficción de un mundo ajeno a las bajezas de la competencia.

Sangre, sudor y lágrimas

Todo esto discurre bajo un tenue velo de modestia. El elogio del otro se anuda a un tono autocrítico que elude toda complacencia. En medio del orgullo ante sus mejores obras, muchos prefieren olvidar las otras y confiesan el duro esfuerzo que les costó hacer las primeras. Saben que son apenas un pobre grano de arena, parte un colectivo que los supera y eleva. Porque "solamente Dios […] puede resolver todo por sí mismo", advierte Aubriot con firmeza, y lo divino es aquí metáfora de autosuficiencia. "Pero nosotros no somos Dios, somos de la tierra y tenemos que sudar todos juntos", agrega.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 14-15 5/6/16 16:06



Mauricio Cravotto en su estudio. Archivo MC.

MAURICIO CRAVOTTO (1893-1962)

CARLOS BALDOIRA

Mauricio Cravotto nació en Montevideo el 26 de setiembre de 1893. En 1912 ingresó a la Facultad de Matemáticas, donde cursó la carrera de Arquitectura con una trayectoria estudiantil brillante: obtuvo el mejor promedio de calificación en la historia de la facultad hasta ese momento, lo que le valió la Medalla de Oro, además del Premio Estímulo y dos misiones de estudio. Ganador del primer Gran Premio de la facultad, obtuvo una beca para un viaje estudios en el extranjero, a la que sumó la beca diplomática, que se adjudicaba al graduado de mayor promedio de toda la universidad. Durante el viaje de estudio (1918-1921) visitó Estados Unidos y Europa, a la que volvería en otras ocasiones.

Se desempeñó como adjunto del profesor Carré, dando inicio a una intensa y destacada carrera docente que se prolongó por treinta años y abarcó las cátedras de Composición Decorativa, Proyectos de Arquitectura, Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista y el curso de Grandes Composiciones (Premio Carré). Fue fundador, en 1936, del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, cuya dirección ejerció.

Su producción arquitectónica más importante tuvo lugar en la década de 1920 y primeros años de la de 1930, destacándose edificios como el pabellón uruguayo para la Exposición Internacional de Sevilla de 1929, el Montevideo Rowing Club (1923), el Edificio Frugoni (1927), el Rambla Hotel (1931), su vivienda propia (1933) y el Palacio Municipal de Montevideo (concursado en 1924 y en 1929), cuya construcción acompañó como director de obra hasta su muerte en el año 1962.

Sus aportes más relevantes fueron en el campo del urbanismo, donde fue un referente dentro y fuera de fronteras. Profesor titular de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista desde 1925, acompañó la docencia y la investigación con una intensa actividad profesional. De su labor como urbanista se destacan el anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo (1930), la propuesta de Parkway Atlántico (1932-1936), los proyectos del Centro Cívico del Palacio Municipal y eje El Paralelo (1932-1940), el estudio de la confluencia de las avenidas Agraciada y 18 de Julio (1937), el anteproyecto del Plan Regulador de Mendoza (1941), el

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 16-17 5/6/16 16:06

proyecto de urbanización El Reposo del Pinar (1947), los proyectos de centro cívico y campo de golf de Portezuelo (1948) y urbanización de Punta Ballena (1949) y el pre-plan para la ciudad de Mercedes (1960). El pensamiento urbanístico de Cravotto aparece condensado en su propuesta para un sistema de organización territorial, La Aldea Feliz.

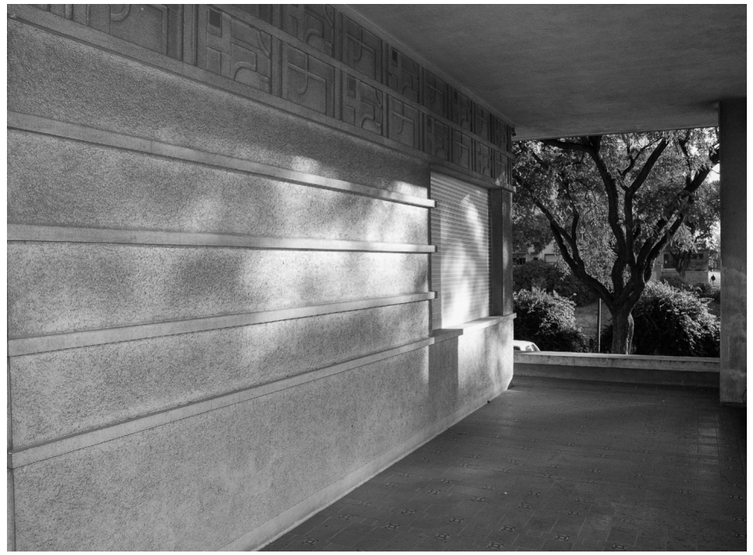
Mantuvo vínculos con destacados arquitectos y urbanistas del exterior. Fue alumno del arquitecto León Jaussely de la Escuela de Bellas Artes de París; mantuvo un intenso contacto personal y epistolar con Karl Brunner y Alberto Sartoris, quien solía citarlo en sus libros. En Argentina realizó cursillos de urbanismo en Rosario y Buenos Aires, estrechando vínculos con urbanistas como Carlos María Della Paolera o Fermín Beretervide –con quien elaboró, en 1941, el Plan de Mendoza–, así como con los miembros del Cirpac argentino. En 1937 dictó en Río de Janeiro una conferencia y expuso trabajos de alumnos de la Facultad de Arquitectura, vinculándose con arquitectos como Galvão y Morales De los Ríos y con el Instituto de Arquitectos del Brasil, y en 1948 dictó un curso de urbanismo en el Instituto de Bellas Artes de Porto Alegre. Arquitectos de varios países –como los brasileños Eduardo Paiva y Luiz Arthur Ubatuba Da Farías– viajaban a Montevideo para estudiar con Mauricio Cravotto, considerado entonces uno de los urbanistas más destacados de la región.

Rambla Hotel. Arq. M. Cravotto, 1931-1935. Foto: Verónica Solana. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 18-19 5/6/16 16:06

Edificio Frugoni. Arq. M. Cravotto, 1927. Foto: Tano Marcovecchio. SMA.

Vivienda Cravotto. Arq. M. Cravotto, 1932-1933. Foto: Verónica Solana. SMA.



Vivienda Cravotto. Arq. M. Cravotto, 1932-1933. Foto: Tano Marcovecchio. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 20-21 5/6/16 16:06

Entrevista a Antonio Cravotto (1925-2000)
7 de octubre de 1980

–Cravotto, en general tratamos de comenzar este tipo de entrevistas, entrevistando directamente a las personas actuantes. En este caso obviamente es imposible, de manera que te queríamos consultar si tú recordás las fechas en que tu padre se inició en la facultad y su fecha de egreso.

–Mauricio Cravotto nació en Montevideo el 26 de setiembre de 1893. Cursó sus estudios primarios en la escuela de Aurelia Viera y luego hizo Secundaria en lo que se llamaba antes la Sección Secundaria de la Universidad; ingresó en la Facultad de Arquitectura en 1912 y egresó en 1917. Su título tiene fecha de 1918. En la facultad, realizó sus primeras etapas de estudio con Horacio Acosta y Lara –que fue profesor de arquitectura en esa época– y creo que la parte decorativa con Cándido Lerena Joanicó. Finalmente, los cursos superiores con Carré, por supuesto, que ya era profesor desde 1908. Eso sería la trayectoria en cuanto a términos cronológicos y a los principales profesores que tuvo. No sé si otros profesores como Jacobo Vázquez Varela tuvieron que ver con sus trabajos; de todos modos figuran en las publicaciones de la Sociedad de Arquitectos, de los Salones de Arquitectura, en muchas de ellas. Gran parte de esos trabajos están conservados aquí en el archivo, de manera que en cierto modo son accesibles, incluyendo los trabajos superiores y el Gran Premio.

–¿Lo del Gran Premio lo hizo inmediatamente después de recibido?

–Sí, después de recibido; en 1918 hizo el concurso del Gran Premio. Fue en razón de haber ganado el Gran Premio y de haber ganado lo que se llamaba la beca diplomática de la universidad, que se daba al graduado de mayor puntaje del año, que él obtuvo, uniendo esas dos becas, la posibilidad de hacer un recorrido no solamente amplio sino bastante prolongado fuera del país. Ese recorrido empezó saliendo de Buenos Aires, pasando a Chile, y luego haciendo un viaje en barco tocando muchos puertos del Pacífico y a través del canal de Panamá, hasta Nueva Orleans. Hay que recordar que en esa época todavía estaba en guerra Europa y por lo tanto es muy probable que la selección del recorrido haya sido influida por esa razón.

En Estados Unidos el recorrido básico que hizo mi padre del punto de vista geográfico, fue pasar de Nueva Orleans a Nueva York y, de Nueva York, iniciar un viaje de este a oeste en automóvil, junto con dos uruguayos hacendados de Florida que eran amigos de él, hasta llegar hasta San Francisco. Y el regreso por el mismo medio, más por el norte, pasando por la zona de los grandes lagos, hasta Nueva York de vuelta, donde, finalmente, después de haber terminado la guerra, embarca para Europa.

En Europa, en el año 1919 llega a Londres y después de una estadía en Inglaterra –cuyo detalle no tengo por lo menos presente, habría que buscar si hay documentos al respecto– básicamente se produce el contacto con la parte de la cultura latina. Mi padre llega, recorre España, hace un recorrido muy amplio por España, inclusive por razones de salud, porque no se había recuperado de la famosa epidemia de gripe de Nueva York, y es evidente que el clima en Inglaterra no era muy favorable para ese tipo de recuperación. De España pasa a Francia, donde tiene una estadía bastante prolongada en París y donde realiza creo que el único estudio sistemático de toda su beca, y que fue fundamentalmente –aparte de algunos proyectos en la escuela de Bellas Artes– asistir a cursos de urbanismo de Léon Jaussely, lo que le sirvió de base para luego organizar el curso aquí en Montevideo, en el año 1922. Creo que no corresponde ahora entrar en detalle sobre la figura de Jaussely, que inclusive después vino al Uruguay a dar conferencias, pero es evidente que eso fue el inicio de toda su vocación docente en el aspecto fundamental de los problemas urbanos. Había algún antecedente en este aspecto que era el interés que demostró –por las fotografías que tomó en Estados Unidos y algunos apuntes– por los Civic Centers que se estaban estableciendo en las ciudades norteamericanas alrededor de los municipios, y en las capitales de Estado, alrededor de los parlamentos estaduales, que significó todo una etapa del urbanismo norteamericano, por supuesto de tipo formal.

Además de la estadía en París, hay que citar luego el viaje, fundamental para él, por Italia, que es un reencuentro con las fuentes de la cultura familiar e inclusive con áreas de proveniencia de la familia, que le otorgaron no un cambio pero sí una reorientación en su pensamiento. Evidentemente desde su regreso a Montevideo y luego completado con otros viajes, siempre hubo una cada vez mayor aproximación a la cultura italiana, y un lento despegarse de la influencia francesa, que evidentemente era la que a través de la universidad y a través de la enseñanza, Carré le había infundido en su etapa de formación inicial. Su regreso fue, creo, por el año 20-21 a Montevideo, es decir, no creo que haya llegado a cuatro años su ausencia del país. Y fue justamente apenas regresado y justamente en función de las fundamentaciones del Gran Premio, que accedió a la docencia en la facultad, actividad que fue permanente hasta su retiro en el año, creo, que 1952.

–Antes de enfocar y centrarnos en la actividad propiamente profesional y docente, me interesaba hacer algunas preguntas, en todo caso sobre la valoración que él podía haber hecho de algunos de sus docentes. En realidad, posiblemente en aquel momento las personas que incidían en tanto docentes en la formación era un puñado de gente; tú ya señalabas dos,

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 22-23 5/6/16 16:06

tres personas fundamentalmente. El caso concreto de Carré, que debe haber tenido contacto con él digamos en los primeros años, posiblemente no se habían cumplido todavía los diez primeros años de permanencia en Montevideo de Carré. ¿Él lo valoraba de una manera especial? ¿Consideraba que era una persona fundamental en la formación arquitectónica del momento? ¿Y para su propia formación personal?

–Sí, yo tengo recuerdo de muchos episodios, e inclusive hay escritos de mi padre sobre Carré, que señalan la apreciación altamente positiva de Carré como docente. Es decir, mi padre distinguía con bastante claridad las limitaciones que tenía Carré como creador o como arquitecto proyectista, y su aparentemente altísima capacidad de docencia, sobre todo –lo que fue quizás fundamental para la orientación posterior de la facultad– su capacidad de dejar en libertad la creatividad de sus alumnos, el haber evitado la imposición de las reglas académicas como un manto de plomo sobre sus alumnos, cosa que por ejemplo sucedió creo que en Buenos Aires con René Karman. Mi padre, además, fue adjunto de Carré, es decir, cuando volvió, además de acceder a la docencia directa en la cátedra que se llamaba en aquella época de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista, que estuvo vacante hasta que él regresó –porque nadie la pudo o la quiso ocupar– habiendo sido creada con el plan de estudios en el año 1915 en que se separó la Facultad de Arquitectura de la Facultad de Matemáticas. Mi padre fue adjunto de Carré por muchos años, en todos los cursos de arquitectura que daba Carré y creo que en Decorativa también. Y por bastante tiempo siguió… Lo sustituyó cuando Carré hizo su único viaje a Europa, por el año 28.

–¿No habrá sido durante la Exposición del 25 de Artes Decorativas?

–No, porque fue en esa época que mi padre hizo un segundo viaje a Europa, justamente en el año 25. De manera que no podía haber sido en esa época. Y fue justamente, la diferencia que él señalaba entre la enseñanza de Carré y la de los demás profesores, la que se manifestó integrando el famoso pequeño grupo de arquitectos jóvenes que le dieron una nueva orientación a la enseñanza de la facultad. Ese grupo actuó inclusive en lo que dio lugar al alejamiento de Vázquez Varela y de Acosta y Lara. Ese grupo, de cierto modo, no sé si por una cuestión de simple respeto a la capacidad docente pero nunca se planteó una oposición o una necesidad del alejamiento de Carré, todo lo contrario; hicieron hasta una especie de cuestión de que Carré seguía siendo y debía seguir siendo el maestro superior de arquitectura. Yo puedo dar como ejemplo de la capacidad de Carré la de orientar a un estudiante –aun en términos arquitectónicos que aparentemente no podía compartir– en lo que fue el Gran Premio que en el año 1931 hizo Carlos Gómez Gavazzo, donde Carré

actuó con las correcciones verbales que era lo que le permitía el reglamento, en un proyecto que no tenía nada que ver con los cánones de la École des Beaux Arts. Y en cambio, el Gran Premio hecho por mi padre, digamos, 12 años antes, todavía en ese sentido, en la composición general sigue todavía las orientaciones Beaux Arts. Me consta que, por ejemplo, ya él intentó en sus proyectos de 4º y de 5º año, que están enrollados y que habría que desenrollar con cuidado, por lo menos –no tanto en las estructuras de la composición pero sí en el diseño de los edificios–, algunos experimentos de tipo formal que salían de los cánones de Beaux Arts. En ese sentido, también Carré lo permitió, con ciertas observaciones, generalmente más bien de tipo humorístico que eran muy de la personalidad de Carré, de cierto modo por lo menos, obligar al estudiante a definirse realmente, a no hacer las cosas por simple capricho sino cuando había una convicción. Creo que con esto he contestado, quizás hasta con cierto exceso, la pregunta, ¿no?

6. Se trata del arquitecto Fernando Pou Cardoso.

–¿Y respecto al grupo, supongo que también reducido, de compañeros de él? En fin, ¿hubo gente que siguió la carrera junto con él, en un trayecto de 5-6 años? ¿Tú te acordás de qué personas actuaron en forma más comunitaria, en estudios conjuntos?

–Bueno, no sé exactamente cuáles eran los modos de estudiar de esa época, aparte de que la propia presencia de Carré ya había traído la tradición del atelier de Beaux Arts y del trabajo en conjunto, y creo que hay algunas fotografías… Mi padre tuvo un problema de salud en cierto momento, al principio de su carrera y quedó un poco desfasado con respecto a sus compañeros originales, y también semi-desfasado con respecto a la generación siguiente. No hay que olvidar que en ese momento la carrera se hacía de forma bastante regular y dentro de los plazos de los planes, no había esa extensión que se produjo después, no prevista, de la carrera. Él tuvo un contacto muy estrecho y afinidad grande con Agorio, que era un hombre de alto nivel cultural, aunque nunca tuvo actividad, o gran actividad como arquitecto, tuvo alguna sí asociado con Cardoso[6], no sé si ustedes conocen alguna obra… Una larga y buena amistad con Gonzalo Vázquez Barrière; por supuesto una buena amistad y estima, aun con las discrepancias que siempre tuvo, con Vilamajó, que no obstaban justamente esa estima. El otro día le mostraba a los estudiantes que vinieron a visitar esta casa el libro de los sonetos de Miguel Ángel, editado en Buenos Aires, que Vilamajó le regaló un día a mi padre porque sí, simplemente porque asoció la obra con su cultura italiana, y que evidentemente es un testimonio de sentimientos y de auténtica relación que no tiene mucho que ver con las rivalidades estudiantiles que se producían en los talleres. El grupo estaba integrado también por otros estudiantes de la época; yo no puedo exactamente saber, porque hay diferencia de algunos años en algunos de ellos, ¿no? Es

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 24-25 5/6/16 16:06

evidente que Rius y Amargós eran posteriores, en algunos años, por más que tuvieron luego un contacto al tener el estudio en el mismo local, juntos, entre los años 21 y 30. Pero en la facultad no fue así. También era buena y fue muy importante para mi padre la amistad con Carlos Figari, el hijo del pintor, que luego falleció tan prematuramente. No puedo apreciar, en la época de estudiante, cuál fue la relación con Juan Antonio Scasso. De esa época también, por lo menos me consta una amistad personal con Horacio Azzarini, que fue también socio de Scasso, y temo quizás olvidar a alguno…

–Pero tenemos por lo menos una estructura de nombres…

–Evidentemente algunos se dedicaron a la docencia y otros no… Me olvidaba de alguien muy importante, Surraco. Con Surraco tenía una gran amistad y había también una gran estima.

–Entre esa gente ahora recordé, tú me nombrás a Surraco, recordé ahora, a Armas, ¿podría haber tenido también un vínculo?

–Sí, eran amigos pero no había afinidad intelectual. Y también con Isola, quizás eran más amigos con Isola.

–Perdón, pensé en Isola, dije Armas y pensé en Isola, por el hecho de que estaban asociados.

–Sí, creo. Ahora no recuerdo bien la situación generacional de ambos, lo mismo que también tenía, por la misma tarea docente, una buena amistad con Ruano, Rafael Ruano, que en la facultad quizás representó por más tiempo que ninguno la orientación de Beaux Arts, porque Ruano hizo Beaux Arts.

–¿Estuvo en la escuela?

–Sí, sí. Ruano, no sé si hizo el curso completo, pero por lo menos hizo algo más que algunos proyectos sueltos, que fue lo que hizo mi padre allí en el taller de Jaussely.

–Lo que podría ser interesante es que nos hicieras referencia, si tú recordás, ¿a qué personalidades en materia de creación arquitectónica, a qué personalidades se refería más tu padre? ¿Qué creadores, qué arquitectos le interesaron más, en cuanto estudiante, dentro y fuera de Europa?

–No me es fácil contestar. Evidentemente los testimonios que yo tengo ya son de un período muy posterior a su época de formación. Evidentemente hay una diferencia muy grande entre el período previo y el posterior al viaje, es decir, no solamente por el hecho en sí de haber salido del medio y haber tenido contacto directo con las cosas sino porque eso coincide exactamente con un cambio fundamental en

el propio movimiento arquitectónico; hay una coincidencia que refuerza esa cosa que en el fondo nos pasa a todos: que una vez terminado el proceso de formación primero y puestos en contacto con las realidades arquitectónicas de otros medios, uno cambia la óptica de las cosas. De manera que, en términos generales, si bien no tengo precisión al respecto, me animo a decir que evidentemente el período de formación estaba muy definido y muy influenciado por la actividad de Beaux Arts, sobre todo porque la facultad recibía regularmente, y recibió por mucho tiempo después, los llamados ***Concursos de Arquitectura***, una publicación de los proyectos de la escuela de Bellas Artes. Me consta eso porque yo lo llegué a ver y a vivir, se manejaba entre los estudiantes como la referencia más inmediata y común para los propios trabajos en facultad, cuando no se llegaba directamente a copiar, ¿verdad? En realidad, recién cuando cambiaron los tiempos, y la facultad se orientó o por lo menos se abrió a las corrientes de la arquitectura renovadora, recién entonces empezó a influir una bibliografía más amplia y, sobre todo, empezó la bibliografía de la Europa Central. Aparte de las revistas fundamentales de esa época puedo mencionar ***L'Architecture Vivante***. No quiere decir que no hubiera otras, es decir que la influencia de Beaux Arts fuera única. Yo, por ejemplo, recuerdo –y podría ubicar aquí en la biblioteca– una colección de revistas alemanas de entre el año 8 y el año 14 que pertenecieron a Horacio Acosta y Lara y que él le regaló a mi padre en algún momento, porque como él no entendía alemán y suponía que mi padre entendía –lo cual no era tampoco muy cierto, pero un poco más entendía–, que le pudieran interesar; una revista de esa arquitectura alemana de la preguerra, donde había algunas anticipaciones, pero básicamente era arquitectura guillermina. Y que de algún modo también se tenía en cuenta por más que después en la práctica profesional, creo que por suerte, no era aplicada. Es curiosa una cosa, a mí siempre me llamó la atención que no aparecía por ejemplo –en los trabajos de facultad de mi padre en ninguno de ellos– influencia formal del ***art nouveau***. A pesar de que, un cierto tiempo antes, en la propia arquitectura que se hacía en el país, apareció la influencia.

–No en la propia arquitectura que él realizó.

–No en la realizada por él, en la realizada por arquitectos de principios de siglo.

–Entre ellos Acosta y Lara mismo…

–Acosta y Lara mismo. Al parecer da la sensación –no tengo la seguridad, pero sí una impresión, creo que bastante fundada–, que el ***art nouveau*** era algo que se dejaba para después, que la enseñanza parecería que tenía que ser sobre cánones más clásicos y más académicos, y que no había, o no hubo, el coraje de

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 26-27 5/6/16 16:06

introducirlo como alternativa o posibilidad en la formación de los estudiantes. Creo que estaba demasiado arraigado todavía el concepto de que la arquitectura se empezaba por órdenes y, por ejemplo, me acuerdo perfectamente que los primeros trabajos de arquitectura, 1º, 2º, 3er año con Acosta y Lara, eran así: fachadas de órdenes de arquitectura; se llegaba, a lo más, al clásico francés. Recién después de recibido, se animaba o podía entrar en esos cauces más libres y menos reconocidos.

–De todas maneras me parece detectar en algunos trabajos, tanto de Rius, como algunas cosas en que llegó a trabajar en conjunto con tu padre, aquella obra de la calle Juan Benito Blanco casi Jaime Zudáñez, frente al hotel Ermitage. Me parece vislumbrar en ella una influencia de veta alemana y muy claramente vinculada a lo que podría ser la personalidad de un hombre como Van de Velde. ¿Se podría pensar o tenés referencias si un hombre como Van de Velde, tempranamente fue valorado por ellos?

–Sí. Todo ese movimiento fue tomado por ellos pero después de graduados. No fue una influencia en la época de estudiante. Es posible que al final, sobre todo en Amargós, más que en Rius, en el final de su carrera pudiera haber habido alguna influencia; no te olvides que Amargós luego fue a trabajar al estudio de Peter Behrens. Evidentemente había un mayor, un creciente interés por la arquitectura alemana y sobre todo por la arquitectura que empezaba a ser renovadora. De manera que eso es claro, la influencia, y sobre todo la influencia a través del movimiento vienés, de la Secesión Vienesa, no directamente por parte de Van de Velde. Por más que, por ejemplo, yo recuerdo que aquí en la biblioteca hay alguna publicación sobre Van de Velde de hace muchos años; quiere decir que por lo menos del punto de vista bibliográfico estaba, ¿no? Lo mismo que también apareció la influencia de Wright, por supuesto, no hay que dejar de lado, y bastante tempranamente también. Puesto que en la biblioteca que ellos tuvieron en común, Rius, Amargós y mi padre… Digamos, no es que tuvieran una biblioteca común, sino que no repetían, es decir, lo que compraba uno, no lo compraba el otro; hacían una política para ampliar las posibilidades de bibliografía, de coordinar sus compras de libros y revistas. Por ejemplo, no sé en qué fecha habrá llegado a Montevideo pero yo tengo la edición alemana original de ***Wasmuth*** de la obra de Wright, de sus dibujos, que es de alta calidad.

–Sí, sí, ¿1910 era?

–No sé si eso vino en ese año. Probablemente fue comprado después. El contacto con la labor de Wright de esa generación fue a través de la bibliografía alemana.

En otro libro que tengo ahí figuran, inclusive, dibujos de Wright a color. Y luego un arquitecto que sí influyó mucho, quizás no en el aspecto formal, era Erich Mendelsohn. Apreciado por todo el grupo de uruguayos. Poelzig también.

–¿Él estuvo en Alemania durante el primer viaje?

–No. Estuvo sí en el año 25 en Viena, junto con Rius. Sé que ellos se encontraron en Viena y estuvieron en Viena, al mismo tiempo ahí se encontraron con Amargós que venía de Berlín. Porque Amargós viajó a Europa. No sé si se gradúa por el año 21-22, y viaja a Europa y se quedó allí hasta el año 25-26, no tengo exactamente la fecha. Mi padre visitó Alemania recién en 1938, cuando ya el movimiento de la arquitectura alemana había sido liquidado. Quiere decir que toda su relación con la arquitectura alemana fue a través de la bibliografía de los años 20 y, sobre todo, por la suscripción de las revistas tan importantes como los cuadernos de ***Wasmuth*** y ***Die Form***, la revista del Werkbund donde se publicaban las cosas más importantes de arquitectura. Y las compras de libros, por ejemplo todos los libros del Bauhaus, que llegaron acá los primeros en la edición original.

–Quiere decir entonces que las revistas fundamentales que se manejaban eran, aparte de aquellas de *L'Architecture Vivante* y *Die Form*, ¿alguna otra alemana?

–***Wasmuth***.

–*Wasmuth*, *Bau Binder*; había otra que citaba mucho Lucchini, *Baumeister*, que es de las revistas alemanas más antiguas de arquitectura. Tú me decías hace poco que tu padre no dominaba totalmente el idioma alemán, ¿no? ¿Llegaba de todos modos a poder leer parte de los artículos y trabajos?

–Sí, él leyó y tomó cursos de alemán inclusive, justamente motivado por la necesidad de acceder a la bibliografía alemana, sobre todo a la parte de urbanismo. En ese aspecto que no tocamos hasta ahora, lo que más le interesó fue toda la obra teórica y práctica del urbanista hamburgués Fritz Schumacher, que creó todo un sistema de parques.

–Me interesaría, Cravotto, si es factible reconstruirlo en alguna medida –cosa que no es fácil, pienso, simplemente por recuerdos y contactos y conversaciones que hayas tenido muchos años después de que las cosas se hayan producido–, tener una idea del proceso paulatino y tan temprano con que se pliega precisamente este grupo, y particularmente tu

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 28-29 5/6/16 16:06

padre, a las corrientes renovadoras. Porque ese plegarse a esas corrientes es casi un acto pionero dentro del país, probablemente de los primeros que se producen por entonces, de pronto conjuntamente con aquel de Surraco, ¿no? Que se está elaborando también hacia los años 25 en algunas de sus obras iniciales. Por no considerar aquellas que elabora Surraco con Topolansky, donde parece que la influencia es más directamente vinculada con Van de Velde, y algunos resabios de las corrientes del *art déco*.

–Bueno, es como tú dices, no es fácil, ¿verdad? Digamos, sobre todo, llegar a decidir cuál cúmulo de información que a uno le habrá quedado de eso, lo que pueden ser los motivos auténticos y profundos. Creo –estoy improvisando un poco– que en realidad se conjugaron varios aspectos. Me da la impresión de que lo fundamental fue, de cierto modo, un juego bastante curioso, todavía de una fuerte dependencia de carácter cultural respecto a Europa, y el afán de acompasarse a lo que Europa proponía como nuevo y último, justamente en un momento en que evidentemente se manifestaba un cambio radical; es decir, la esperanza de un mundo nuevo que evidentemente se despertó al final de la Primera Guerra Mundial y la terminación de esa guerra, la posibilidad de crear algo que fuera distinto y nuevo, de cierto modo se transmitió acá. Todo lo que venía de Europa tenía una sensación de novedad, de aire fresco… Yo creo que ese comentario escrito en la primera hoja de ***Vers une Architecture*** en el año 24 por Mauricio Cravotto es evidente, "***Voici le livre du mâle moderne***", el libro de un hombre moderno, con justamente las referencias a Tony Garnier, y todo ese prolegómeno. Entonces pienso que todo ese grupo, de cierto modo, se embarcó no con un punto de vista si se quiere nacional, sino asociándose a algo que aparentemente significaba un cambio de carácter más universal. Y evidentemente también se daban cuenta de que, no sé si en términos muy conscientes o racionales, de que todo lo que fue el período anterior e inclusive la propia formación de ellos, era algo que pertenecía al pasado.

Aparte otra cosa que parece que influyó mucho fue la introducción de las nuevas técnicas. En la formación de ellos, por ejemplo, todavía la tecnología básica puede verse en la carpeta de construcción de mi padre, que era todo en una estructura metálica tradicional. Las nuevas técnicas del hormigón armado, la influencia de la tecnología alemana, traída acá por las compañías de construcción alemanas, que empezaron a actuar, un poco más tarde fueron las que provocaron ese cambio también. Y por supuesto la actitud personal y la capacidad que tuvo –pienso, fuera de serie– esa generación, como generación. Si uno piensa en lo pequeño que era ese grupo y lo que fue capaz de desencadenar y de producir, en un período tan corto, es bastante asombroso.

–Una figura que en este momento se me escapó para consultarle, ¿era conocido o tuvo relaciones de amistad, o de pronto actuó como compañero con un hombre como Alberto Muñoz del Campo?

–Sí. Es decir, Alberto Muñoz creo que era un poco anterior; fue un hombre que participó poco, creo yo, en el aspecto universitario.

–Sí, muy poco. Prácticamente se vinculó a la facultad después de los años 50 con el decanato de Lucchini.

–Eran muy amigos. Era muy amigo de mi padre, tenían una muy buena amistad. Pero no sabría ubicarlo en esa primera época. Ahora, tengo una referencia interesante, sin embargo, de que en ese primer período, el que tuvo hasta fracasos profesionales por haberse embarcado en líneas arquitectónicas muy avanzadas fue Faget, que luego convirtió su indudable capacidad de arquitecto a un formalismo, diríamos, neoclásico.

–Dentro de lo que podrían ser los primeros intentos de introducción de una arquitectura renovadora en Uruguay, ¿tú recordás haber oído comentarios de tu padre acerca de qué es lo que él más apreciaba dentro de las obras o dentro de los equipos que actuaban por entonces? Digamos, fines de los años 20, principios de los años 30.

–Bueno, ya es un poco más posterior, ¿no? Estoy pensando en un poco antes todavía, y creo que fundamentalmente la obra que apreciaba más de ese período era la obra de Surraco. Fue un período un poco difícil, ¿no? Pero, por lo menos a mí me resulta difícil de precisar lo que pueden aparecer como obras importantes. También podría ir por el lado de lo otro, de que había todavía una serie de arquitectos que actuaban en términos que no les resultaban aceptables. Y por ejemplo toda la obra de Boix de esa época, mismo…

–¿La obra de Emilio Boix?

–No, no, de Elzeario Boix, que trabajó mucho en materia de vivienda…

–Claro, sí.

–Digamos, sí en la zona de Pocitos, todavía con un repertorio neoclásico. Quizás también porque mi padre fue dibujante del estudio de Boix siendo estudiante, ¿no? y conocía los procedimientos y el modo de trabajar. Había un rechazo también muy claro a la obra de Bello y Reborati.

–¿Los consideraban como meros especuladores?

–Por un lado… No tanto por ese aspecto, sino porque simplemente tomaban un

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 30-31 5/6/16 16:06

repertorio de origen italiano que no era la veta o el período de la cultura italiana que a mi padre le atraía, que era, por supuesto, toda la arquitectura italiana que puede ser ya definida como consagrada. Desde el románico hasta el barroco, aunque la aceptación del barroco fue una cosa más tardía. El primer movimiento moderno no tuvo demasiada afinidad con él. Era más fácil captar la arquitectura de Palladio o de Brunelleschi que la de Borromini.

–Y en lo que se refiere ya a las realizaciones o realizadores ajenos al país, ¿qué figuras recordás tú que más le importaban a esa generación o el caso concreto de tu padre?

–Bueno, en un primer período, yo diría que fue fuerte la influencia de Le Corbusier. No sé por ejemplo si ustedes tienen presente la terraza de esta casa frente a la calle Sarmiento[7], que es una réplica de una terraza de Le Corbusier con su alero y sus pilares y demás, por más que la casa globalmente no tiene una influencia formal de Le Corbusier, sino más bien una versión si se quiere latina, de algunos aspectos de la obra de Wright, que yo diría que fue el otro polo de una afortunada constelación; porque si no hubiera habido más bien una tendencia más imitativa, que en los mejores arquitectos de esa generación no se dio, con seguridad. Porque en realidad si uno va a las obras fundamentales de cualquiera de ellos, no hay una reproducción servil de determinados maestros, aunque se pueden notar influencias por supuesto. Yo reitero la importancia que tenía la figura de Mendelsohn. Yo diría que Gropius menos, y Mies van der Rohe menos, por más que eran conocidos, por supuesto. En todo ese período, en cambio y exceptuando la figura de Wright, la arquitectura norteamericana no tuvo influencia. Y en el caso de mi padre, por ejemplo, el rechazo que sintió por la sociedad norteamericana y por la cultura norteamericana después de haber estado un tiempo bastante largo en Estados Unidos, de cierto modo lo hacía hasta desconfiar de todo lo que viniera de allí. Probablemente en términos algo injustos sentía rechazo también por algunos maestros que indudablemente había tenido Estados Unidos excepto por Wright, cuya apreciación se debía un poco en que Wright era una especie de opositor a lo que era la cultura común norteamericana.

7. Vivienda Cravotto. Avda. Sarmiento Nº 2360, Montevideo. Arq. Mauricio Cravotto, 1933.

–¿Gente como Adolf Loos por ejemplo, era apreciado?

–No me animo a decir si realmente se llegaba a captar en esa generación y en ese período la importancia que pudo tener Loos; tampoco estoy en condiciones ahora de asegurar en qué momento tuvieron acceso a la obra de Loos. Por ejemplo, en lo que me es personal, yo recuerdo que el primero que publicó un escrito de Loos no sé si fue una traducción que hicieron García Esteban y Pserhof, me

parece… Claro que en las revistas de esa época, aparecen cosas de Loos. Pero no sé cómo fueron recogidas. En las revistas ***Wasmuth*** tanto como ***Die Form***, revistas de los años 20 y 30, evidentemente aparecía. También se conoció algo y se manejó, por lo menos del punto de vista de la bibliografía, del primer movimiento soviético, pero creo más bien como una curiosidad. Yo recuerdo que mi padre hacía referencias al pabellón soviético en la exposición del 25. Y justamente hacía una observación empírica: que tenía una escalera oblicua y que toda la gente tendía a subir perpendicularmente a los escalones; entonces, cuando llegaba al primer descanso tenía que correrse para volver a tomar los escalones perpendicularmente y se producía un curioso movimiento, y evidentemente allí había una crítica, si se quiere, al exceso de formalismo que indudablemente tenía ese movimiento. La influencia de la exposición del 25 no fue muy grande pero se refleja sobre todo en algunos aspectos de la decoración de la época, en el período ese inmediato, pero luego desapareció.

En cambio, las fuentes de las cuales mi padre extrajo toda su teorización y toda su docencia en materia de arquitectura paisajista son muy poco concretas; y creo que son más bien el producto de una elaboración personal a partir de la captación de lo que pudo ser tomado de su viaje, ¿no? Excepto lo que pueden ser los aspectos urbanísticos, la referencia a la introducción del verde público en las ciudades, donde evidentemente la influencia alemana y de Schumacher es clara. Pero, por ejemplo, todo lo que puede ser una parte del curso que se refería al manejo del espacio y al manejo de los aspectos formales del arte del paisaje no tengo ninguna referencia concreta. Sí se usaban algunos libros teóricos de Vacherot sobre parques y jardines, que está ahí, y el de Gromort. Y no sé hasta dónde transmitió Carré también, pero en términos puramente orales. Porque el libro y la teoría fundamental que se usó en la facultad en la época sigue siendo el libro de Guadet.

–¿Tú recordás si tu padre tiene escritos relacionados con los temas que dominaba, materias que dictaba en la facultad?

–Sí. El curso de urbanismo está totalmente escrito.

–¿Y corregido…?

–Corregido y titulado…

–¿Por él?

–No. La titulación parcial la hizo García Esteban, a pedido y con la supervisión de mi padre. Fue un curso que se desarrolló del año 22 al 52, es decir, a lo largo de 30 años, y que por supuesto sufrió la evolución que tuvo todo ese período

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 32-33 5/6/16 16:06

de arquitectura y el urbanismo. Creo que quedan algunas versiones anteriores, pero fundamentalmente el programa que creo que fue del año 40 y poco, el último programa, que incluía además el programa de Paisajista, y todo el curso, desde el punto de vista teórico está redactado. Junto con una cantidad de otras cosas que estaban siendo preparadas para una publicación que nunca se concretó. Aparte de eso, bueno, una cantidad de textos de conferencias, artículos escritos, y lo que pueden ser las redacciones de presentación de dos trabajos de los más importantes de urbanismo que hizo mi padre, que son el proyecto del Plan Regulador de Montevideo[8] y el de Mendoza[9]. Allí aparece la serie de conceptos de carácter general o teóricos que de alguna forma definen lo que podría ser una posición, no sé hasta dónde una teoría, pero si, seguramente una doctrina.

–¿Podríamos hablar de la obra efectuada tanto en materia edilicia como en materia de planeamiento realizada por tu padre? En fin, de pronto convendría que tú marcaras lo que consideres son jalones importantes desde los inicios en adelante, incluyendo ocasionalmente los colaboradores que pudieran haber actuado con él.

–Hay una obra, yo diría paralela a la actuación docente. Y esa obra se refiere a dos aspectos, uno puede ser el ejercicio privado y normal de la profesión, y lo otro es la participación en concursos que fueron en cierto momento una actividad fundamental, ¿verdad? Yo diría que la primera actuación profesional que pudiera mencionar así, del punto de vista del ejercicio privado, curiosamente se realiza todavía en 1920 en París, que es un anteproyecto para el London París[10], en una ubicación que es la que actualmente tiene el Palacio Salvo. Estaba en ese momento en París el creador del negocio, el señor Casteres, Oscar Casteres, que justamente estaba tomando –no sé si ya había fundado la tienda o estaba por fundarla–, pero está justamente en París tomando la información de las grandes tiendas de París: en Bom Marché, la galería Lafayette, etcétera. Entonces, entre otras cosas, propuso la realización, por lo menos el estudio de un anteproyecto, por supuesto que eso quedó en nada porque creo que Casteres murió, creo que en París mismo, y luego el London París evolucionó por su cuenta y en otra ubicación… Y, apenas llegado de Europa, aparece un concurso, en colaboración con Rius, de la Colonia de Convalecientes[11], donde obtuvo una mención. La cadena de concursos se puede pasar muy rápidamente, ¿no? Concurso privado del Palacio Salvo[12], el del edificio de la Aduana[13] en colaboración con Rius y Amargós, luego, el primer premio, que es el concurso privado del Rowing Club, año 23[14], que presentó solo; y luego el mismo año, el primer concurso del Palacio Municipal[15], donde el primer premio fue declarado desierto y mi padre obtuvo el segundo premio, que tiene la condicionante de usar los cimientos existentes del palacio de

8. Plan Regulador de Montevideo. Arq. M. Cravotto; Arqs. O. de los Campos, H. Tournier, A. Ricaldoni y E. M. Puente, Ing. S. Michelini (colaboradores), 1930.
9. Plan Regulador de Mendoza. Arqs. F. Bereterbide, A. B. Blanco, M. Cravotto y J. A. Scasso, 1941.
10. Proyecto para el London París. Pza. Independencia, Avda. 18 de Julio y Andes, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1920. No realizado.
11. Concurso Colonia de Convalecientes. Mención. Arqs. M. Cravotto, R. Amargós y J. A. Rius, 1921.
12. Concurso Palacio Salvo. Recompensa. Avda.18 de Julio esq. Andes, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1922.
13. Concurso Aduana. Mención. Rbla 25 de Agosto, Montevideo. Arqs. M. Cravotto, R. Amargós y J. A. Rius, 1923.
14. Montevideo Rowing Club. Río Branco Nº 1771, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1925-1928. Alterado.
15. Concurso Palacio Municipal de Montevideo. 1er premio. Avda. 18 de Julio, Ejido, Soriano, Santiago de Chile, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1930 (concurso), 1936-62 (construcción). Inconcluso. Muy alterado.
16. Concurso vivienda rural. 2º premio. Arq. M. Cravotto, 1926.
17. Pabellón uruguayo en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Arq. M. Cravotto, 1927. Modificado.

gobierno que estaban allí. Luego sigue un concurso de vivienda rural del año 26[16], un segundo premio, creo que el primero era de Muñoz del Campo, está publicado en la revista ***Arquitectura***. Luego el primer y el tercer premio del pabellón de Uruguay en Sevilla[17] en el 27, edificio que todavía está construido, que existe todavía. Luego, el edificio para el Club Neptuno[18], un tercer premio. El primero y segundo grado del Hospital de Clínicas[19].

–¿En el 29?

–En el 28. El primer grado, el segundo grado fue en el 29. Después, el segundo grado del Club Neptuno y del Banco República[20], de la sucursal Cordón, que no se hizo. Luego en el 29 también la sucursal General Flores del Banco República que tuvo el segundo premio, el primero fue el de Vilamajó. Luego el primer grado del Palacio Municipal, y el segundo grado entre el 29 y 30 del Palacio Municipal. O sea que entre el 27 y el 30 hay allí más que una docena de concursos porque…

–… el Palacio Municipal, el Clínicas…

–Y en el 32 salió el Banco de Seguros[21]. Y estos Banco República que no eran tampoco… Y al mismo tiempo, en el 26-27, un edificio de apartamentos en la calle Uruguay, el Frugoni[22]…

–Existente todavía.

–El 27-28 la casa del doctor Pucci[23] y una reforma para el doctor Pittaluga, el 29 el edificio de la granja del doctor Nogueira en Pando[24], después, en el 29-30 la fábrica de cigarrillos Barrera[25]. Y justamente en el 30, en agosto, al mismo tiempo que se entrega el Palacio Municipal, los primeros esbozos del Rambla Hotel[26], junto con el Plan Regulador. Y manteniendo la actividad docente, por supuesto; tenía dos cátedras, la de Urbanismo y la de Proyectos de Arquitectura de 1º a 3º.

–La verdad que era una actividad…

–Ahora, a partir del año 32 empieza la crisis, desaparecen los concursos, por eso el último es el del Banco de Seguros[27], cuyo primer premio fue desierto y el segundo lo sacó Rius, después un concurso de la Liga Agraria, Agraciada, año 36, un primer premio compartido con Gómez Gavazzo. El de la Facultad de Arquitectura del año 38[28], el Palacio de Justicia del año 38 también, coincidiendo con lo que fue el tercer viaje a Europa.

–Que lo hizo ¿en qué año?

–38. Los concursos se terminaron de entregar habiendo ya iniciado el viaje,

18. Concurso Club Neptuno. 3er premio. Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1928.
19. Concurso Hospital de Clínicas. 2º premio. Arq. M. Cravotto, 1928.
20. Concurso Banco de la República, Agencia Gral. Flores. 2° premio. Avda. Gral Flores, Concepción Arenal, Marcelino Sosa. Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1929.
21. Concurso Banco de Seguros del Estado. 3er premio. Mercedes, Avda. del Libertador, Uruguay, Río Negro. Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1922.
22. Edificio para la firma Frugoni. Uruguay Nº 934, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1927.
23. Vivienda y laboratorio Pucci. Avda. Luis A. de Herrera Nº 2980, Montevideo. Arq. M. Cravotto. Alterada.
24. Vivienda Nogueira. Rincón de Pando, Canelones. Arq. M. Cravotto, 1928.
25. Fábrica de cigarrillos Barrera. Uruguay Nº 1529, Montevideo. Arq. M. Cravotto. Modificado.
26. Hotel Rambla. Rbla. República del Perú esq. L. Bollo, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1931.
27. Concurso Banco de Seguros del Estado. 3er premio. Mercedes, Avda. del Libertador, Uruguay, Río Negro, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1932.
28. Concurso Facultad de Arquitectura. 3er premio. J. Herrera y Reissig esq. Sarmiento, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1938.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 34-35 5/6/16 16:06

quedó el equipo aquí trabajando. Y luego no más concursos, porque a partir del 35 la absorción total de la actividad tanto de concursos, como casi toda la actividad privada quedó anulada por las obras del Palacio Municipal. O sea, a partir del 35 los primeros planos definitivos por partes, prácticamente hasta el año 62. Claro que se intercalan el Plan Regulador de Mendoza, por supuesto, cursos en otros lados, en Buenos Aires, en Porto Alegre. Y finalmente en el año 51 el cuarto viaje a Europa.

–Tú ya señalaste hacia el 30 el plan de Montevideo, ¿no es cierto? Presentado junto a una serie de colegas…

–Exactamente. Era un equipo de algunos ya recibidos, y otros todavía no recibidos… Estaban de los Campos, Puente y Tournier; lógicamente Ricaldoni, el ingeniero Michelini. Ahora, entre los no recibidos creo recordar estaban Artucio… Había otros arquitectos, creo que Domato, otro excelente arquitecto de la segunda generación de la arquitectura renovadora. Y no estoy seguro, el arquitecto Defey, que fue un colaborador importante de mi padre en el Palacio Municipal. Junto con el arquitecto Vargas, que también colaboró mucho con mi padre en el Rambla Hotel primero y también después en el Palacio Municipal. Eso yo diría que sería el grupo principal de colaboradores que tuvo en esa época, en un régimen un poco distinto de lo que puede ser el actual, más en el régimen de "negro" o de dibujante por horas, como se acostumbraba en aquella época que trabajaran los estudiantes de arquitectura. En los primeros… En el primer período profesional la parte de los concursos y las asociaciones un poco circunstanciales, los primeros concursos con Rius y Amargós, no puedo precisar los colaboradores o los ayudantes que tuvo, aunque creo saber en realidad que en algún concurso tuvo la colaboración de Arbeleche, que fue uno de los primeros alumnos de la cátedra libre del año 21 de mi padre… De Sciuto también, que fue socio de Artucio en la primera actuación profesional que tuvieron. Y luego, tanto en el Palacio Municipal como en el concurso de la Facultad de Arquitectura, Antonio Pietropinto, y en un período posterior, fundamentalmente Rubén Dufau junto con Luis Mazzini y algún estudiante más de la época. El último que colaboró con mi padre, alumno de él, ya en el período que yo también intervenía, fue Monestier, que lo ayudó en un trabajo que después no se concretó que era un estudio para la instalación de un liceo modelo ahí en la zona donde actualmente es Pinamar, que era de la propiedad del doctor Nogueira, para el cual mi padre hizo un primer proyecto que luego no se realizó porque Nogueira vendió a los Colombino toda la propiedad y los Colombino pidieron la colaboración de Fresnedo, que había sido siempre el arquitecto de ellos. De manera que, quizás con alguna omisión que no podría ahora levantar porque no recuerdo, creo que ese sería el panorama de los colaboradores del estudio. Hubo una asociación concreta, que se dio dos veces nomás, con Juan

Scasso. Una, para el Plan Regulador de Mendoza, junto con dos arquitectos argentinos, uno muy importante para Argentina que es Fermín Bereterbide, un hombre fundamental en el movimiento arquitectónico argentino, tanto del punto de vista teórico como de algunas realizaciones, porque es el autor de ese edificio, el barrio obrero, en Buenos Aires. El otro, de muy secundaria actuación y que luego inclusive fue capaz de desnaturalizar el propio proyecto del Plan Regulador de Mendoza, que es el arquitecto Alberto Blanco. Y luego, la otra colaboración con Scasso junto con Raúl Lerena Acevedo, que era de otra generación un poco posterior a mi padre –y muy poco afín tanto arquitectónica como personalmente– fue en una etapa de regularización de Punta Ballena. A posterioridad del alejamiento de Bonet, la compañía de Punta Ballena los contrató para hacer algunas etapas más, pero que no pasaron de iniciación porque luego la crisis político-económica y turística de Argentina con respecto al Uruguay detuvo todo[29].

29. Proyecto de Urbanización de la península de Punta Ballena. Arqs .M. Cravotto, R. Lerena Acevedo y J. A. Scasso, 1949. No realizado.

–¿49-50?

–Sí, por ahí. Ahora, de ahí, de esa etapa queda una cosa que para mí es muy importante, tanto del punto de vista de proyecto como de los propios criterios empleados, que fue un trabajo personal de mi padre con un plan para la península de Punta Ballena; eso no lo había manejado Bonet, no había entrado en esa área, quizás porque la propia compañía no se había interesado o no se lo había propuesto. Y habiendo una fragmentación catastral y distintos propietarios lo que se había intentado ahí era hacer un proyecto unitario que fuera de cierto modo aceptado por todos en un plan de conjunto. Ese planteo fue liquidado en buena parte por el proyecto de cruce de la carretera hecho por el Ministerio de Obras Públicas y promovido por Lorenzo Batlle Pacheco, que fue el primer atentado contra ese recinto natural, pero que naturalmente no llegó ni por lejos a la actual barbarie que se ha hecho en ese lugar.

–¿De eso se conserva documentación?

–Yo conservo la foto de una maqueta. Lo importante era que ahí mi padre esbozó un primer criterio de política urbana, que no tuvo ocasión de desarrollar; que era definir una estructura básica, y luego no acometer en términos a priori o previos un loteo, sino definir el loteo en función y en términos de áreas, y darle forma a la medida de las necesidades que se iban planteando, caso por caso. Es decir, él definía un área global, limitada por las conexiones fundamentales, la estructura viaria fundamental, que además estaba muy ligada a la topografía; luego esa área se iba a dividir en un numero N de solares de un promedio de tanto, pero sin predeterminar su forma, sino que la forma del solar, sus límites, iban a ser

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 36-37 5/6/16 16:06

establecidos en la medida que se iba ejecutando. Una forma de volver a producir, no digo un total espontaneísmo, pero sí una adecuación que en una topografía como esa era posible únicamente en esos términos, de ir acomodando, a partir de lo preexistente, cada nueva realización en términos inclusive de área y de forma. Bueno, eso quedó allí, pero pienso que fue una de las últimas actuaciones.

–¿Eso fue en los años 50?
–Ya fue en los 50, sí.

–Desconocía totalmente la existencia…
–Hay un croquis allí donde se ve la vista aérea que podría ser hasta la tipología arquitectónica… Inclusive con molinos de viento en las cumbres, como modo de captar la energía eólica de esa época; coincidió eso con la presencia de un ingeniero italiano que estuvo haciendo estudios de energía eólica en la Facultad de Ingeniería, para bombear el agua que se requería para todo lo que pudiera ser riego y limpieza de toda esa zona, que no disponía de agua en ese momento. Así que en el proyecto estaban incluidos unos cuatro o cinco molinos de viento. Y ahí el único Quijote era mi padre…

–Cravotto, ¿y en lo referente a la tarea de tu padre en el Instituto de Urbanismo?
–Bueno, en el año 36 se fundó el Instituto de Urbanismo. En realidad creo que fue el primer instituto que tuvo la facultad. Mi padre fue el primer director que tuvo ese instituto, un cargo que estaba asociado en ese momento a la cátedra. En el plantel inicial creo que estaban, como subdirector, el adjunto de la cátedra que era Scasso, y no recuerdo si en ese momento, o un tiempo después entró Gómez Gavazzo al instituto. Tuvo un período de actuación también Mario Payssé. Fundamentalmente el instituto, que naturalmente gozó de la crónica y consabida falta de rubros específicos para funcionar, tuvo que limitarse a una labor, en primer lugar, de recopilación, que se manifiesta en los primeros números de una revista que se publicó con bastante irregularidad a lo largo de los años, yo diría, del 37 al 50 y pico. Y donde se hicieron algunos trabajos, aunque no se llegó a definir un programa de investigación, porque estaba más bien dirigido al apoyo de los cursos. La orientación que podía tener en ese período el instituto estaría más que nada, dirigida a la posibilidad de formular determinados tipos de propuestas de carácter general sobre problemas urbanos, y a la realización de algunos trabajos de consulta, que fueron las primeras tareas de relación con el medio que hizo la facultad. Creo que la intención, que no se logró justamente por la falta de rubros, era desarrollar algún

tipo de trabajo, de los cuales hubo antecedentes en algunos cursos excepcionales, más que nada por el alumnado que los integró y que señaló unos jalones bastante importantes, tanto en la docencia como en la formulación de lo que fue la doctrina de la cátedra. Por ejemplo, me refiero a trabajos de distintas épocas hechos por estudiantes en el curso, como fue toda la organización del área portuaria de Montevideo, o sea con una aplicación concreta, cosa que era una excepción en esa época en que los proyectos eran totalmente abstractos. O, por ejemplo, el trabajo de estudiantes que significó proponer una ciudad industrial en el área de Rincón del Bonete, cuando se hizo la primera propuesta de represa. Creo que fue por los años 30, y que fue publicado posteriormente. Creo que una maqueta de ese trabajo está todavía integrando la decoración de las paredes del instituto. Del mismo modo, se hizo también una versión, eso ya con un poquito más de lirismo, de cómo podría haberse organizado el área de Villa del Cerro de Montevideo, si no hubiera tenido ese trazado.

–Al menos contradictorio…
–Sí, exactamente, del que tenía, o el que tiene… Ese tipo de trabajo –como también el estudio regional de todo el departamento de Rocha, que se hizo también como un trabajo de estudiantes–, ese tipo de trabajo era lo que se pretendía hacer en el instituto, más de lo que pudiera ser una investigación del tipo teórico. En ese sentido, luego, el cambio de dirección significó un cambio también bastante grande en la orientación de la política del instituto. De todos modos, permitió organizar en forma bastante eficiente ese curso complejo, teórico-práctico, que era el curso de Urbanismo, que duró hasta el cambio de plan de estudios del año 52. En un curso que duraba un año y medio, después de un semestre teórico se hacía un año de curso práctico, abarcando tanto el aspecto de urbanismo como de la arquitectura paisajística. Aparte de esa tarea de asesoramiento y de los trabajos que se publicaron, uno sobre Ciudad Vieja y otro sobre la propuesta de Montevideo de mi padre, no recuerdo que haya habido otros; porque prácticamente el instituto no tenía ni siquiera personal. De todos modos, es de destacar que fue el primer instituto que tuvo la facultad.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 38-39 5/6/16 16:06

JULIO VILAMAJÓ (1894-1948)

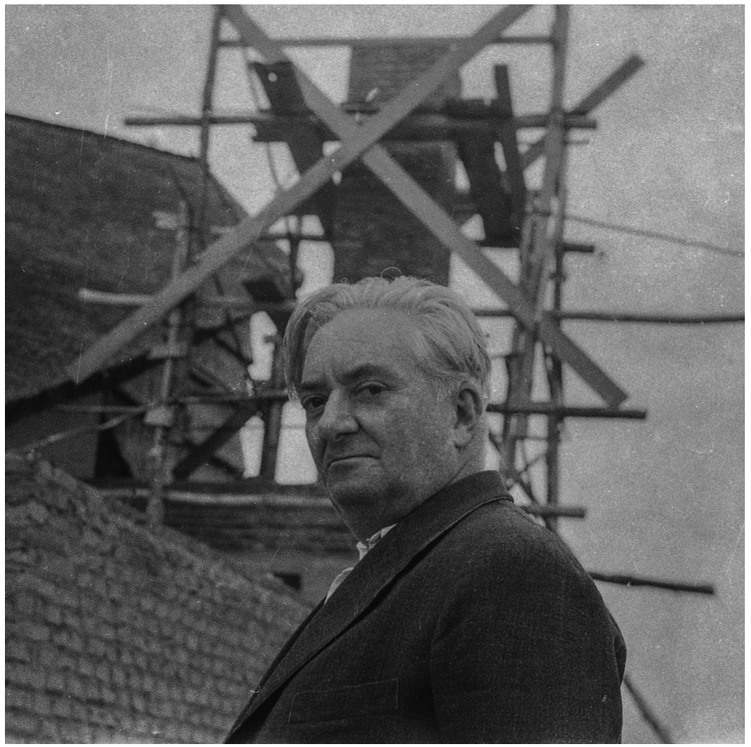
LILIANA CARMONA

La figura ineludible de Julio Vilamajó surge en estas entrevistas a través del relato de Guillermo Jones Odriozola, quien fuera su aprendiz, colaborador y amigo entrañable. Llegó a él a través de su padre, Alfredo Jones Brown, quien supervisó las obras de Vilamajó para el Banco República y en cuyo taller de proyectos de arquitectura se inició en la docencia en 1917. Jones nos acerca al ser humano, a través del tiempo compartido en el trabajo apasionado y en las charlas de trasnoche sobre su estadía en Europa.

Vilamajó llegó a Europa como becario del Gran Premio de Arquitectura ganado en 1920, luego de cursar sus estudios en la facultad (1911-1915) bajo la impronta del profesor Carré, egresado de L'École des Beaux Arts de París. Su enseñanza de la composición le aportó un instrumental con base histórica que pautó toda su obra, en una época de tránsito del eclecticismo historicista hacia la arquitectura moderna. El viaje (1921-1924) fue una experiencia trascendente que incentivó su interés por los temas urbanos, el diseño de jardines, la arquitectura clásica y la hispana, considerando a esta última apropiada a nuestra cultura.

En su actividad profesional se distinguen tres períodos. En el primero, que abarcó hasta la década de 1920, se mantuvo fiel a las composiciones académicas en los edificios públicos diseñados para concursos. Antes del viaje se asoció con Horacio Azzarini (1916-1920) y construyó sus primeras viviendas con un lenguaje ecléctico que asimila elementos renacentistas y vernáculos. De retorno al país realizó las residencias emblemáticas de esta etapa, en su mayoría asociado con Genaro Pucciarelli y Pedro Carve (1926-1929), que con excelente factura revelan la influencia hispano-árabe sin abandonar pautas y elementos de extracción clásica. En ellas exploró la vinculación entre espacios interiores y exteriores, el uso de materiales con cualidades plásticas y la policromía.

El segundo período abarcó la década de 1930 y se identificó con un cambio de escala y expresivo. Asociado con Carve (1931-1939) realizó edificios en altura para comercios, oficinas y viviendas. En otros programas desarrolló la estética del hormigón, fusionando



Julio Vilamajó en Villa Serrana. Archivo IHA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 40-41 5/6/16 16:06

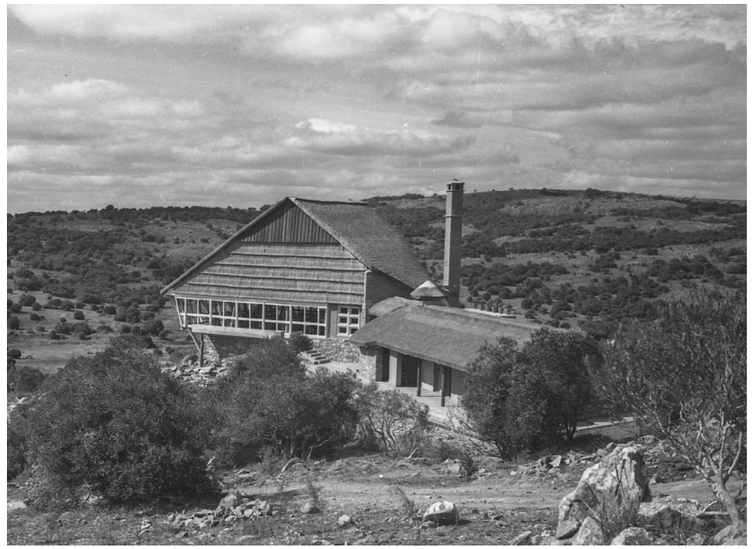
forma y estructura en espacialidades modernas. Las referencias históricas disminuyeron y los elementos ornamentales se restringieron a piezas de cerámica, bronce o monolítico, ordenadas en tramas como en el plateresco español. Sus obras revelan, al decir de Lucchini, "un espíritu contemporáneo manejando todo el acervo de un rico fondo cultural histórico"[30]. Experimentó con la prefabricación en la producción seriada de viviendas y en revestimientos con fines expresivos. Negó la posibilidad de optar entre lo utilitario y lo ornamental, y recurrió en varias obras al escultor Antonio Pena para satisfacer la necesidad estética, que consideró una función humana.

En el tercer período, década de 1940, se centró en temas urbanísticos. Sus ensayos teóricos fueron construyendo una doctrina que sustentaba sus planes y asesoramientos. Rechazó la ciudad unitaria y atribuyó al barrio el valor de organizador urbano por su identidad y acervo de costumbres. Recorriendo el país en 1940, desarrolló el concepto de autenticidad de la arquitectura, cuyo sentido cultural radicaba en el uso de materiales regionales naturales o provenientes de la industria local. Definió una metodología de análisis de la caracterización regional que consideraba: historia, clima, topografía, vegetación, paisaje, panoramas, materiales, técnicas y formas de la tradición. El planeamiento requería una observación subjetiva y sensorial del escenario natural para armonizarlo con las necesidades del uso humano.

La obra de Vilamajó ha tenido proyección internacional y está en gran parte protegida por su valor patrimonial. Arquitecto, docente, ensayista, dibujante y orfebre, vivió creyendo que "crear es la única diversión sólida"[31].

30. Lucchini, Aurelio (1970) ***Julio Vilamajó. Su arquitectura***. Montevideo, IHA, FARQ-UdelaR; p. 182.
31. Jones Odriozola, Guillermo (1949) "Arquitecto Julio Vilamajó". ***Arquitectura*** Nº 220. Montevideo, SAU, junio de 1949; p. 77.

Ventorrillo de la Buena Vista, Villa Serrana. Arq. J. Vilamajó, c. 1947. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.



Ventorrillo de la Buena Vista, Villa Serrana. Arq. J. Vilamajó, c. 1947. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 42-43 5/6/16 16:06

Facultad de Ingeniería. Arq. J. Vilamajó, 1936-1953. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.

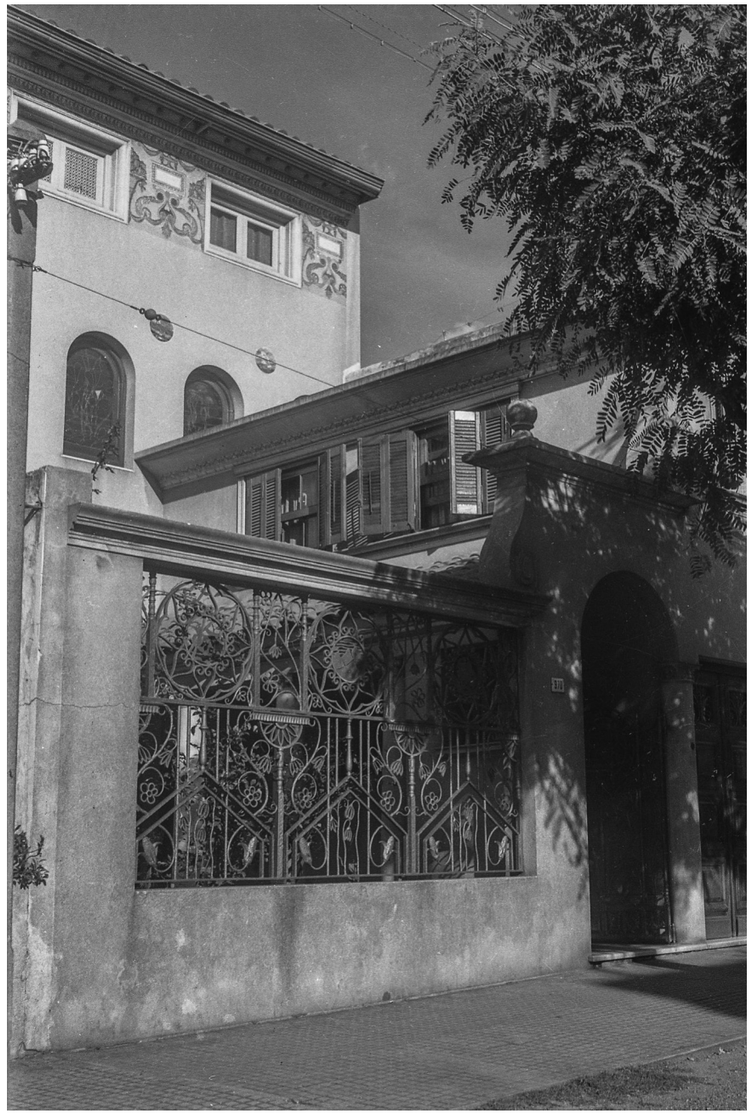
Facultad de Ingeniería. Arq. J. Vilamajó, 1936-1953. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.

Vivienda Vilamajó. Arq. J. Vilamajó, 1930-1931. Foto: Andrea Sellanes. SMA.

Vivienda Vilamajó. Arq. J. Vilamajó, 1930-1931. Foto: Andrea Sellanes. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 44-45 5/6/16 16:06

BROU, Agencia Gral. Flores. Arq. J. Vilamajó, 1929-1935. Foto: Julio Pereira. SMA.



Vivienda Yriart. Arq. J. Vilamajó, G. Pucciarelli y P. Carve, 1927. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 46-47 5/6/16 16:06

Entrevista a Guillermo Jones Odriozola (1913-1994)
16 de marzo de 1979

Previamente a la formalización de la entrevista Jones relató:

–Yo iba a participar en el trabajo con Harrison y un grupo de personas en el proyecto de Naciones Unidas. En aquella época yo estaba en Baltimore y te quiero destacar una cosa que hizo don Vila. Yo todavía estaba ciego pero estaba terminando mi período de unión al Hospital John Hopkins y al viejo Woods, mi médico, quien me había dado permiso para retornar al Uruguay. Entonces don Julio me escribió una carta en la que me decía: "Usted se queda en los Estados Unidos. Van usted y toda su gente a Nueva York. Todos los gastos corren por mi cuenta –como siempre el mismo hombre maravilloso, ¿no?– y usted me ayuda". Pero yo me di cuenta de que yo no estaba en condiciones de ayudar y que me iba a quedar allí para significarle a él un peso más. Hay una anécdota muy linda en relación a la misma ocasión, con Pepe Trinchín, gran queridísimo amigo de don Julio. Don Julio compró unos discos para aprender un poco de inglés, así como nosotros aprendimos después un poco de farsi cuando estábamos en Afganistán. Y entonces escucha los discos aquellos para aprender cómo se decía ***good morning*** o ***good bye***, o lo que fuera. Con Trinchín, todos los días se juntaban y entonces Trinchín, al final, cuando don Julio sale para Estados Unidos, me dice: "Dime, Guillermo, ¿sabes lo único que aprendió a decir Julio en inglés? ***Shhh shhh shhh shhh***: el ruido de la púa en el disco". [Risas]

–Jones, le quería preguntar sobre su vinculación con el arquitecto Julio Vilamajó. Su vinculación fue como alumno, primero, supongo, y luego incluso en algunas actividades relacionadas con su profesión, ¿no es cierto?

–En los años 1930 y 1931 yo hice Preparatorios de Arquitectura y, entonces, ya en 1er año le pedí a mi padre que le pidiera a don Julio que yo quería ir a "negrear" a su estudio. No sé si todavía se dice "negrear".

–Sí, cómo no. Quiere decir que entonces usted ya sabía de la presencia de Vilamajó. ¿Era conocido de la casa?

–Era amigo de mi padre. Pero, fundamentalmente, yo sabía de Vilamajó a través de las cosas que veía en la calle, de Vilamajó. Porque cuando yo iba en el ómnibus y veía un letrero, o a veces veía una obra y no veía un letrero y me bajaba, resultaba que era de Vilamajó. Como me pasó con unas casas que él había

proyectado para Pedro Carve en la calle 26 de Marzo[32]. Me bajé de un ómnibus en el que había subido recién, porque vi algo para allá adentro, y fui y me metí. Y allí me encontré con Pedro Carve, con quien después yo tendría una lindísima relación. Entonces fíjate que en esos momentos, yo alumno de Preparatorios de Arquitectura, mi padre arquitecto jefe de la sección técnica del Banco República; en ese momento Vilamajó estaba dirigiendo la obra de General Flores[33], y mi padre iba con él poco menos que todos los días a ver cómo marchaban las obras. Entonces, yo por un lado le oía a mi padre; por otro lado yo veía cosas en la calle; y por otro lado escuchaba porque tenía oídos –en Preparatorios, ya que aún no iba a la facultad–, yo oía la conversación de los muchachos y alguna vez a don José Gimeno, que era un espléndido profesor nuestro, le oía mencionar a Vilamajó. Entonces un día le pedí a mi padre que le pidiera a Vilamajó si yo podía ir a "negrear" a su estudio. Entonces, nunca me voy a olvidar, era un sábado de tarde, era invierno, hacía frío y llovía un poco; de esos sábados que muchos muchachos se van al cine o que a otros les da por jugar al billar o cosas por el estilo, por lo menos en aquella época. Ahora no sé si irán a bailar lo del ***Saturday Night***, o lo del ***Fever***, o lo del ***Grease***, porque tengo un nieto que tiene 6 años y lo baila maravillosamente bien –según dicen los que han visto esa película–, yo no porque no las he visto. Entonces ese sábado de tarde llegué al estudio de Yi y Mercedes, en esa preciosísima casa, proyectada por don Julio Vilamajó.

–La casa Pérsico[34]…

–Entonces golpeé abajo; en la puerta aquella amplia, grande, toda de cristal; y de arriba se asomó alguien y me dijo: "Pase". Entré, era Carve el que me había hecho pasar. Entonces le dije: "Mire, soy Fulano de Tal. Mi padre me dijo que podía venir acá". Estaba Carve y había un señor allí mayor que yo no conocía. Por lo menos me parecía que era mayor, pero resulta que era don Julio Vilamajó. Tenía más o menos la misma edad que Carve pero tenía más canas que él, eso era todo. Entonces cuando dije quién era me recibieron como si yo ya fuera de la comandita, me convidaron con un coñac. Eran como las seis de la tarde. Tenían una botella de coñac a la cual le dieron buen fin esa misma tarde, porque hacía frío afuera, aunque adentro hacía calor. Y ya me pusieron a hacer algo que me acuerdo lo que fue. Me pusieron a que dibujara unos afiches que pensaban hacer de la casa Fontana, allí en Constituyente, pero cuando la casa Fontana[35] estaba pensada para hacerse con todos sus pisos de apartamentos arriba, etcétera.

–¿Usted conoce…?

–¡Tú conoces…! No nos vamos a tratar de usted.

32. Viviendas Carve. 26 de Marzo Nº 1022-1024, Montevideo. Arqs. J. Vilamajó y P. Carve, 1930. En anotaciones, Aurelio Lucchini señala lo siguiente: "Según declaración de la señora Mercedes P. de Vilamajó, el arquitecto Vilamajó no fue el autor del proyecto sino que lo fue el propietario, señor Carve, quien era socio del arquitecto Vilamajó".
33. Banco de la República Oriental del Uruguay, Agencia Gral. Flores. Gral. Flores esq. Concepción Arenal, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1929 (concurso).
34. Vivienda Pérsico. Mercedes 1256 esq. Yi, Montevideo. Arqs. J. Vilamajó, G. Pucciarelli y P. Carve, 1926.
35. Vivienda Emilio Fontana. Constituyente Nº 1502 esq. Vázquez, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1931. Hoy Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 48-49 5/6/16 16:06

–Bueno, ¿conoces si el proyecto de la casa Fontana ha salido publicado en algún lado? Se parecería, supongo yo por algunos elementos comunes y por los años en que fue realizado, a La Madrileña, me imagino.

–O sea la casa Musante[36].

–La casa Musante, exactamente.

–Así como de Gaudí se diría la casa Milá, de don Julio está la casa Musante, que después la horrorizaron haciéndole esa porquería encima sin vergüenza y sin moral. Bueh…, más vale callarse si no esto no puede seguir, che. Esa fue mi entrada de esa tarde en el estudio de Vilamajó. Bueno, ya te digo eso era allá por el año 1930. En esa época el que estaba constantemente yendo allí todos los días, estudiante de arquitectura –y un gran estudiante, de gran calidad– era Ricardín Fernández, que tú lo habrás conocido, que falleció hace cuatro o cinco años…

36. Vivienda Musante (Tienda La Madrileña). 18 de Julio esq. Río Negro, Montevideo. Arqs. J. Vilamajó y P. Carve, 1931.

–Fernández Lapeyrade.

–Exactamente, Ricardito Fernández.

–Teníamos una entrevista pendiente con él, que no llegamos a elaborar, porque nos interesaron mucho varias de sus obras, algunas viviendas colectivas.

–Ves, en lo de él también había una influencia grande de Vilamajó.

–Sí, claro.

–Después de que yo entré en el estudio de don Vila, y que ya tuve un poquito de cancha allí adentro, le pedí a don Vila para que Mario Payssé pudiera también ir a mosquear. Antes de entrar en facultad nosotros ya estábamos dentro del estudio.

–Siguieron en el estudio incluso en años de la facultad después…

–Pero claro, continuamente. Y más, cuando se termina la sociedad con Carve, o sea el estudio de Yi y Mercedes, por el año 1936. En ese momento, don Julio es invitado por Raúl Previtali a proyectar los campus para Educación Física de todo el país. ¿Cuál era el ayudante que don Julio tenía? ¡Era yo! [Risas] Y entonces, viene un momento en que viene una entrega en la cual la Comisión Nacional de Educación Física quiere presentar dos tipos de trabajos: los centros de barrio, que los había encargado a don Juan Scasso, y los campus que los había encargado a don Julio Vilamajó. Entonces, bajo la dirección de don Julio –que lo hacía maravillosamente– colaboró conmigo en el asunto de los campus Alfredo Altamirano, que tú lo tienes que haber conocido.

–Seguro, cómo no.

–El gordo macanudo, estupendo, y tipo bien como fue, ¿no? En esa época Vilamajó tenía el estudio en el Edificio Centenario, una de las obras más lindas de Octavio de los Campos, Hipólito Tournier y Milton Puente.

–Seguro, justamente de 1930.

–Exacto. Bueno, entonces allí teníamos el estudio. Y fíjate qué otra cosa se hace en ese momento así fundamental en la vida de Vilamajó: los dibujos animados. ¿Tú has sabido algo de los dibujos animados?

–Sí, supe de ellos pero nunca vi ninguno.

–Nunca viste uno. ¿Nunca viste a Morrillo pintando?

–Vi, simplemente, los dibujitos, unas reproducciones.

–Yo te decía que don Julio era un tipo del Renacimiento. Primero había vivido en el Siglo de Oro de Pericles, pero luego afinó todos sus conocimientos cuando pasó por el Renacimiento y vino luego a depositarse en este raro Uruguay de los 1930. ¡Colosos, colosos, colosos! Y entonces, don Julio tenía que procurar en el arte pequeño lo que él no podía hacer en la arquitectura. En una carta que me escribió allá, al Norte, cuando yo estaba ciego, me decía esto: “Feliz del creador musical que no necesita del dinero del propietario para ver su obra realizada. Feliz del pintor que lo que necesita subsidiar es su comida pero su obra la ve hecha en su tela y en sus colores”.

37. Miguel Ángel Restuccia fue presidente del Club Nacional de Fútbol (1968-1979).

–Y más todavía que el músico, que de pronto necesita de la orquesta pero no puede pagarla.

–Claro. El músico necesita de la orquesta. Pero te voy a decir una cosa: Beethoven no necesitaba de la orquesta porque Beethoven era sordo, y sin embargo él la disfrutaba.

–Es cierto.

–Y entonces, don Julio dedicaba su tiempo a hacer aguafuertes.

–Maravillosamente bien hechos.

–Entonces empieza a dibujar joyas. ¿Quién se las construye? Dante Dellachá, un joyero que vive por acá, supongo que todavía vive, porque yo siempre he mantenido un contacto con él, en calle Maldonado casi Andes. Dellachá, casi como Pedro Dellacha, el entrenador de Nacional, pero aquel manejaba proyectos de Vilamajó, y este otro señor maneja cosas de Restuccia[37] que son tan distintas. Don

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 50-51 5/6/16 16:06

Julio en ese momento llegó a interesarse por los dibujos animados y descubrió que para que un movimiento sea visto en expresión continua por el ojo humano tiene que figurar por lo menos en 16 posiciones en un segundo. Si el ojo humano ve menos posiciones por segundo, el movimiento es entrecortado; si ve más, se aumenta la rapidez del movimiento. Entonces don Julio decidió hacer una pequeña peliculita de prueba para la que inventó un personaje: Morrillo, que era un pintor de paredes, no de óleos importantes como Murillo, sino de paredes. Entonces [risas] don Julio me ponía a mí contra la pared y me decía: "Haga el movimiento de la brocha del pintor", y con el cronómetro de tomarle el tiempo a los caballos de carrera, me tomaba el tiempo que yo demoraba en hacer 10 veces el movimiento del pintor con el brazo para pintar de una punta a la otra. Entonces, lo dividía después por 10. Eran, suponte tú, cuatro segundos que había que multiplicarlos por 16. Entonces había que hacer 64 dibujos que llegaran desde esta punta hasta la otra. Pero además los 64 dibujos los podías aumentar y producías el ***ralentisseur***, o si no disminuir y producías el movimiento rápido. Y de ahí venía la sincronización con la música. Entonces un día, don Julio inventa [risas] un banco que parecía un banco de aquellos que tenían los antiguos colchoneros para abrir los colchones que en una punta tenía dos elementitos verticales donde insertábamos un marquito de madera que llevaba dentro el calco que usan los carpinteros, que es un calco amarillo medio encerado, porque ese calco no se deforma. Y entonces, allí teníamos que dibujar por estática gráfica –la cosa no era tan sencilla como parecía– el movimiento del pintor. Porque el movimiento del pintor, que era un movimiento complejo, se dividía en movimientos simples. Los movimientos simples tenían distintas rótulas o centros de movimiento: el codo, la muñeca. Y entonces, la mano por ejemplo hacía este movimiento en todo este espacio, entonces tú tenías que dividir ese movimiento en todos esos ciclos. Lo mismo el antebrazo, y lo mismo el brazo, hasta que al final llegábamos a la precisión de todo eso. Entonces, con una maquinita Siemmens que tenía don Julio y en la que se sacaba foto por foto, una maquinita de filmar películas pero que además podía sacar foto por foto, yo no sé qué cantidad de cientos de fotos le sacamos al Morrillo que ya habíamos dibujado espléndidamente bien con Altamirano –yo no sé si Mario Payssé no estaba también en eso–, pero, en fin, éramos dos o tres que estábamos allí al pie del cañón. Bueno, entonces como acá no había talleres donde se pudiera revelar la película, don Julio se lo lleva al ingeniero Giorgi que estaba al frente de la Rione[38]. La Rione los enviaba con las películas que filmaba de sus distintas cosas a Buenos Aires, se revelaban en Buenos Aires y venían a Montevideo. Llegaban a Montevideo y don Julio los procuraba y los traía pero hasta ahora no había hecho ninguno. Entonces un día, como te digo, teníamos el estudio allí en Ituzaingó y 25 de Mayo; iba a salir y se encuentra con Pombito.

38. Se refiere a la Represa Hidroeléctrica del Río Negro. Rincón del Bonete, Tacuarembó. Vilamajó proyectó la casa de comando y sala de máquinas en 1939.

Pombito, el arquitecto Pombo. Porque había dos Pombos, uno grande y uno chico: el uno era casi una vez y media más grande que el otro. Pero este otro, el chiquito, era el que jugando de puntero derecho en Central le había mostrado la pelota al negro Domingos Antônio da Guia en el año 1933, cuando Nacional tenía un equipo fabuloso, fabuloso. Don Julio encuentra a Pombito en el momento que salía. Y don Julio era un hombre al que no le gustaba estar solo, jamás le gustaba estar solo. Entonces dice: "Pombito, ¿qué hace?" Tenía un escritorito también allí, Pombito. "Venía a mi escritorio". "No –dice Vilamajó–, acompáñeme hasta la Rione. Voy hasta la Rione". La Rione tenía sus oficinas en la Plaza Zabala. Entonces don Julio va con Pombito, y cuando llegan allá al edificio le dice: "Pombito, espéreme acá que yo subo y bajo enseguida". Don Julio subió, demoró allá media hora, tres cuartos de hora, Pombito allá abajo esperando. Y cuando salió Vilamajó, salió con la película. Pero salió preocupado, preocupado, terriblemente preocupado. Y venía como cuando él se preocupaba, que empujaba los labios muy juntitos, él los empujaba para adelante. Y pasó al lado de Pombito. Y lo vio y le dijo: "Adiós, Pombito. ¿Qué hacés por acá?". Y siguió. [Risas] Siguió como si en ese momento no supiera absolutamente nada de la vida de Pombito. Nada: cero, cero, cero. Era un sábado de tarde, yo estaba trabajando, porque teníamos que resolver un montón de problemas respecto a la película. Y entonces, don Julio llega al estudio y me dice: "Jones, vamos a proyectar la película". Y había comprado una proyectora de la cual hay la siguiente historia. Un día don Julio llega a su casa, allá en Domingo Cullen y Bulevar Artigas[39], y Merceditas sale a abrirle la puerta y don Julio le dice todo entusiasmado: "Merceditas, Merceditas, no sabes lo que acabo de comprar." Y Merceditas, que temía cada una de esas compras brillantes de don Julio ya pensó en algo y dijo: "¿Qué compraste, Julio?" "Compré una proyectora Kodak porque tenemos que proyectar a Morrillo". Y entonces, Merceditas lo miró y le dijo: "Y, dime una cosa… Y aquella proyectora Kodak que tienes en el estudio allá arriba, ¿qué vas a hacer con ella?". [Risas]

–Ya había comprado otra. Ahh…

–Había comprado otra y no se había acordado. Bueno, don Julio llega al estudio en 25 de Mayo e Ituzaingó con su película. Entonces me dice: "Jones, Jones, enseguida, a correr las cortinas, que no entre nada de luz". Entonces yo ya tenía experiencia en proyectar, de modo que era el perfecto proyectista de cine. Ponemos la peliculita en la proyectora, salen unas cosas con luces y demás, y de pronto aparece un sujeto moviéndose en forma regular, armónica y ordenada. Y entonces, de pronto –porque habíamos filmado con distintas frecuencias de velocidad–, después empieza con un ***ralentisseur***, después empieza con mayor velocidad. Hizo todas

39. Vivienda Vilamajó. Domingo Cullen Nº 895 esq. Sarmiento, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1930.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 52-53 5/6/16 16:06

las cosas que habíamos querido que hiciera. Entonces, don Julio y yo nos abrazábamos y bailábamos en el medio de la oficina. [Risas]

–¡Qué notable!

–Bueno, eso fue el principio de las cosas.

–Así que entonces hubo una larga vinculación desde temprano, desde Preparatorios, y luego siguió con la actividad profesional.

–Claro, nosotros siendo alumnos de Facultad de Arquitectura, cuando había un concurso no perdíamos ocasión de ir a colaborar allá. Estábamos Ricardín Fernández, Mario Payssé, Alberto Alonso –que falleció hace unos años–.

[Se corta la grabación.]

–Me gustaría saber sobre todo algunas cosas. Es decir, por los conocimientos que uno tiene verbales de un hombre como Vilamajó, uno ya descarta… Porque además la obra está visible por más que está muy deteriorada, desgraciadamente demasiado. No hay una obra entera. De momento no hay ninguna salvo, pienso, la de Rincón. Esa maravilla del Edificio Juncal[40], ¿no es cierto?

–Y las que pasó don Vila para hacer eso. ¿Lo sabes?

–No. ¿Qué pasó?

–Don Vila y Araújo, el propietario. Bueno, porque a don Julio se le ocurrió hacer el revestimiento de placas monolíticas de Debernardis. Cuando ya la construcción estaba por la mitad, hubo que modificar ciertas cosas. Pero él se encontró tan entusiasmado con las posibilidades que eso podía ofrecer…

–Sí, la verdad que a la vista está.

–¡Peeero, viejo! Hizo una cosa maravillosa, ¿no? ¡Maravillosa! Entonces, Debernardis se comprometió a proporcionar todas las plaquetas. Porque don Julio tuvo que inventar un sistema especial para colgar esas plaquetas porque esas plaquetas no están pegadas a la fachada, sino que están colgadas de elementos horizontales de hormigón en los cuales se afirman como con garras. Entonces empezaron a trabajar y el mármol se conseguía de tal cantera de Maldonado. Pero de pronto, a la cantera esa se le terminó la escalla esa de mármol. Y entonces la obra estuvo parada un año, dos años, tres años…

40. Edificio Juncal. Juncal Nº 1414, Montevideo. Arqs. J. Vilamajó y P. Carve, 1936-1939.

–Nooo…

–Y don Álvaro Araújo me venía y me decía: "Jones, por favor, véalo a Vilamajó. Dígale que la siga con cualquier otro mármol pero que me la termine. Yo estoy perdiendo ahí una cantidad de pesos. La gente me dice que esa obra no se va a terminar nunca". ¿Y sabes lo que yo le decía? "Mire, don Álvaro, no se olvide: las catedrales demoraron cien años". Entonces salía más enloquecido de lo que entraba cuando yo le decía esas cosas. Y ahí fue cuando empezó la casa Dodero[41]. Y además hizo otra casa de la que se habla muy poco –ha salido, sin embargo, en alguna revista de arquitectura– de la casa de Milia. Milia[42], aquel entrenador de caballos de carrera. ¿Tú conoces algo de esa casa?

–¿Es la casa que está en la calle Besares?

–Creo que sí.

–La que está hecha con elementos prefabricados. Sí, la fui a ver y a fotografiar especialmente porque me resulta una cosa notable de proporción y cómo se mantiene esa casa.

–Es una joya esa casa.

–Por lo menos cómo se mantenía hasta hace algún año, porque yo hace mucho que no paso por allí.

–Es una joya.

–Realmente, muy buena. Yo me quedé muy impresionado.

–Y esa era la obra de Vilamajó. Siempre eran así las obras de Vilamajó. Cuando se hizo el proyecto para la Facultad de Ingeniería[43], que yo en aquella época me había recibido de arquitecto, espera un poco. No, yo me recibí de arquitecto el 23 de octubre de 1937, sí, 1937. ¡Y estamos en el 79! Voy a cumplir 42 años de arquitecto, ¿te das cuenta qué disparate? Y no sé nada… Mario Payssé y yo nos recibimos juntos, el mismo día.

–Y se estaban elaborando los anteproyectos para la Facultad de Ingeniería. Se estaban aún elaborando los anteproyectos. Porque anteproyectos hubo por lo menos cuatro.

–Pero tú no sabes una anécdota muy linda de uno de ellos que fue la siguiente. Porque se hizo un primer anteproyecto que a don Julio le gustaba mucho, y don Julio siempre decía lo siguiente: "Cuando usted vaya a hacer un trabajo arquitectónico, primero téngalo bien resuelto en su mente, no vaya a resolverlo sobre el papel,

41. Vivienda Nicolás Dodero. Br. Artigas Nº 116, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1939.
42. Vivienda Francisco Milia. Besares Nº 3541, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1937.
43. Facultad de Ingeniería. J. Herrera y Reissig Nº 565, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1936- 1945.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 54-55 5/6/16 16:06

resuélvalo bien primero en su mente. ¿Por qué? Porque su mente puede trabajar mucho más ágilmente que la carbonilla, que el lápiz, que lo que sea. Usted cambia y ve las cosas en el espacio mucho más… –Claro, lo podía hacer él ¿no?– Usted puede hacer las cosas mucho más fácilmente en su mente y después póngase a dibujar". Entonces también te decía esto: "Cuando usted lo tenga completamente dibujado, es cuando se da cuenta de cómo es que tiene que hacerlo. Y cuando está construido, recién es cuando en realidad se da cuenta cómo tiene que hacerlo." Bueno, y así fue que se hizo el primer anteproyecto y don Julio dijo: "Tenemos que cambiar todo, completamente". Y lo cambiamos todo, completamente. Y vino el segundo anteproyecto. Entonces después del segundo anteproyecto, don Julio dijo "Tenemos que cambiarlo". Y vino el tercer anteproyecto. El tercer anteproyecto fue aquel de la curva enorme, para el cual don Julio le hizo hacer a Dellachá, al joyero, una maquinaria especial que parecía un trencito de esos de los chiquilines, que van ferrocarriles y pasan por encima de puentes y todo eso, para poder él con su lápiz y su tinta trazar todas las cosas en la forma como a él se le ocurriera. Y, bueno, después de hacer el tercero y teniendo ya… Estábamos trabajando, me acuerdo, un domingo de mañana allá en la casa de don Vila, en la calle Cullen, y de pronto llega el ingeniero Giorgi. Yo estaba trabajando en la mesa de dibujo y de pronto Giorgi le dice: "Che Julio, pero, este es el definitivo, ¿verdad?" Entonces don Julio me miró a mí y le dijo: "Sí, sí, sí, sí. Es el definitivo". Después hubo un cuarto. [Risas] Y pasó el tiempo, siguió desarrollándose el anteproyecto ese. Yo me fui a Europa y, al regreso, me encontré con que, con la colaboración de Pedrito Viña y de Roberto Tiscornia, había terminado el último anteproyecto y estaban terminando los planos definitivos. Y entonces don Julio me llevó aparte y me dijo: "¿Sabe una cosa, Jones? El tercer anteproyecto era mejor". [Risas] Pero ya no había tiempo de corregir.

–Con todo me permito dudarlo. En función de la obra terminada.
–No. Porque si don Julio lo decía…

–Sí, por algo sería.
–Por algo lo decía. Sí.

–Me importa mucho, Jones, saber qué tipo de cosas valoraba Vilamajó en lo que se refiere a sus propios contemporáneos. Por ejemplo, ¿qué autores, qué arquitectos, concretamente? ¿Qué obras? ¿Qué revistas o qué publicaciones, si es que él hacía frecuente mención a lo que estaba pasando en el mundo?
–El Quijote.

–El Quijote… [Risas] Pero, yo digo en materia de arquitectura.
–Bueno, es que El Quijote sigue siendo en cualquier materia.

–Por lo menos sigue siendo contemporáneo en todo momento. Pero, ¿él hacía referencia a arquitectos de su momento?
–A Walter Gropius.

–A Walter Gropius, sí… En cambio no así a un hombre como Le Corbusier… Estoy seguro, ¿no?
–Lo respetaba.

–¿Sí?
–Lo respetaba. Y además estimaba mucho a los franceses, especialmente al viejito Perret.

–Claro, es que se nota mucho la influencia de Perret, pienso, aunque una influencia de Perret muy superada en su propia obra.
–Sí, claro.

–A mi modo de ver…
–Ahora, una cosa que a mí siempre me extrañó: que yo recuerde don Julio Vilamajó nunca nos habló de Gaudí.

–Bueno, es que en esos años…
–Sí, en esos años todavía no se había descubierto a Gaudí.

–Era muy poco conocido, muy poco divulgado.
–No, si el que lo descubrió fue Le Corbusier…

–Sí, prácticamente…
–No, prácticamente no. ¿Tú sabes cómo fue que lo descubrió?

–No…
–Le Corbusier pasaba una vez en un ferrocarril que iba a Barcelona. Y antes de llegar a Barcelona, el ferrocarril paró en una estación X. Y desde el ferrocarril, el viejo vio una casa, y se echó para afuera del ferrocarril y perdió el ferrocarril. Pero había encontrado la senda de Gaudí. Y ahí fue cuando Le Corbusier inicia el estudio de Gaudí para el mundo civilizado. ¿Tú sabes cómo murió Gaudí?

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 56-57 5/6/16 16:06

–Sí, pisado por un tranvía, ¿no? Por allá por el año 1926.

–¿Sabes por qué? Porque Gaudí, él vivía un poco dentro de la Sagrada Familia, dentro de la iglesia. Tenía allí su estudio, tenía su dormitorio, tenía las enormes maquetas que él hacía.

–La celda conventual, pobre…

–Sí, y de cuando en cuando, salía a caminar por todas las infinitas callejuelas que dan sobre la Sagrada Familia. Yo he andado caminando por todo eso también. Y entonces, él iba mirando la iglesia, a ver cómo quedaba desde aquí, cómo quedaba desde allá; y se lo llevaron por delante y lo mataron. Lo mató un tranvía y ¿tú sabes que lo tuvieron como tres días en la morgue y no sabían quién era? Aquel viejito de barba cuadrada, austera, fabulosa, ¿eh? Increíble. Para mí, el antepasado arquitectónico más cercano a don Julio Vilamajó. Y don Julio Vilamajó no lo conocía: ahí está la cosa importante. Ambos fueron personas que se habían visto atraídas, emocionadas, convulsionadas, por el material. Tú me preguntas qué le interesaba a don Julio y yo te digo que los franceses; don Julio era muy francés en sus cosas, nunca le oí hablar de arquitectos españoles.

44. En el concurso del Banco de Seguros obtuvo una mención.

–Qué curioso, siendo tan admirador de España, ¿no?

–Sí, sí, sí. Solía hablar de arquitectos españoles viejos, solía contarnos cosas. Pero de Francia nos contaba… Mira, siempre me acuerdo de una cosa fabulosa que es esta. Estábamos estudiando, es decir, el que estudiaba era él y nosotros "negreábamos" en su estudio, proyectos, yo no recuerdo si era el concurso del Banco de Seguros[44] o el concurso de la Ancap. Pero llegaban ya las 12 de la noche, trabajábamos hasta las dos, las tres de la mañana, estábamos todos cansados, y entonces don Julio de pronto se acordaba de algo que le había pasado en la Place Dauphine, en París, detrás de Notre Dame, donde había un pequeño restorancito que se llamaba Chez Monsieur et Madame Paul, no sé si tú conociste ese restorán.

–No.

–Yo lo conocí por casualidad y después me di cuenta de que era el restorancito de los cuentos de don Vila. Bueno, y entonces don Julio empezaba a contarnos de París desde la plaza Dauphine. Y entonces nosotros teníamos todos aquellos calcos en los que habíamos estado seriamente trabajando en las últimas cinco horas; entonces de pronto don Julio agarraba un lápiz y sobre uno de aquellos calcos empezaba a croquizar, y la plaza Dauphine, y la plaza Dauphine, y Chez Monsieur et Madame Paul, y Notre Dame, y la plaza delante de Notre Dame, y cómo venía el Sena, y cómo estaba del monumento a Enrique IV, y cómo venía después la unión

con la ribera derecha del Sena, y Saint Germain, y los Jardines del Luxemburgo, y la Sorbona, *y* L'Étoile, y, y, y el Louvre, y la Grande Armée, y Champs Élysées; entonces te estaba dibujando París encima de aquellos calcos. Pero, de la siguiente manera: a don Julio la mina del lápiz se le terminaba. Cuando se le terminaba la mina del lápiz, Mario Payssé de un lado o yo del otro lado, teníamos siempre un lápiz listo para que don Julio siguiera. Entonces regresábamos a las dos, las tres de la mañana. Siempre me acuerdo que mi madre una mañana, cuando yo tenía que levantarme para ir a facultad, me dijo: "Si tú sigues viniendo a esas horas de la noche no te dejo ir más al estudio de Vilamajó". [Risas]

–Ahora, don Julio, ¿qué admiraba más?

–El Quijote. Te estoy diciendo bien, admiraba el alma de España.

–Sí, notoriamente, sí…

–¿Tú no conoces nada de cuando don Julio llega a España y está recorriendo España y un día va a Granada, y en Granada estaban él y un rumano escultor? Y entonces, don Julio, con aquel don que tenía en sus manos de dibujar, empieza a dibujar a los gitanos y a sus burros; y empieza a descubrir la forma cómo los gitanos tusaban a los burros, porque los tusan de una manera muy particular. Cómo tusaban, cómo hacían esto, cómo hacían lo otro, etcétera, etcétera. Entonces los gitanos se empiezan a declarar sus amigos. Y don Julio vivía en una pensión donde los que vivían eran todos artistas y todas bailarinas. Entonces don Julio nos contaba esto: "Para mí la vida en Granada empezaba allá por las siete de la tarde. A las siete de la tarde estábamos recién levantados, fresquitos y ya preparados para salir". Y don Julio jamás había sido, ni nunca lo fue después, jugador por plata y ni jugador, te diría yo. Entonces él salía con sus amigos, que eran los escultores, los artistas de esas pensiones, de bohemios de Granada, se iban a escuchar a las cantaoras de cuplés y de cincuenta mil cosas más en aquellos patios floridos donde el perfume de las rosas, como no hay viento, se queda estático trayéndote todo su néctar fabuloso. Y de pronto don Julio se armaba por allí una jugada de cartas, o una jugada de ruleta, o de yo no sé qué sería, pero don Julio empezaba a apostar y don Julio empezaba a ganar. Y así se empezó a llenar de oro. Ahora, como don Julio no estaba acostumbrado a tener oros, así, y en esa forma, así "mal habidos", diría él mismo, ¿qué hizo? ¡En primer lugar becó al escultor rumano para mandarlo a estudiar en París!

–¡Ah!

–Pero claro, viejo. ¡Si tenía plata de más! Y entonces me decía: "Nosotros seguíamos en esas juergas hasta las tres, las cuatro, las cinco de la mañana. Y

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 58-59 5/6/16 16:06

cuando la aurora comenzaba a despuntar sobre todos aquellos cerros que rodean a Granada y aquel valle inmenso que se extiende, entonces nosotros salíamos en carrozas" –las bailarinas, las cupletistas, los artistas– que recorrían todo Granada e iban sorbiendo un poco del agua de cada una de las fuentes, y además se iban bañando un poco en cada una de aquellas fuentes, y terminaban yéndose a dormir a la pensión. Y don Julio me decía: "Nunca vi Granada con luz de sol. Siempre la vi en la mitad de las tinieblas, desde las siete de la noche hasta las cinco, las seis de la mañana". Nunca la había visto con sol. [Risas]

–¡Qué extraordinario!

–Entonces, nos contaba todo eso y así hacíamos los concursos. Los hacía él, nosotros le ayudábamos. Él estaba muy bien informado de toda la arquitectura, muy bien informado. Había una revista que él recibía, ***L'Architecture d'Aujourd'hui***, creo que era lo único. A veces solía ver un poco la ***Architectural Forum***, pero nada más que cosas así.

45. Centro de Almaceneros Minoristas. 18 de Julio Nº 1701-1707 esq. Magallanes, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1929.

46. Tienda Zubirí. 18 de Julio Nº 1223-1227, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1930.

–Y, una pregunta que me parece importante para entender alguna cosa posible tanto de la obra de él como de otros arquitectos uruguayos por los años 30. ¿A él le interesaba una revista como aquella otra que se llegó a recibir, según tengo entendido, en Montevideo, como la *Wendingen*, la holandesa?

–Que yo sepa nunca la vio. Porque yo no la recuerdo.

–Porque me llama la atención un edificio tan particular como aquel que lo vuelca plenamente a la arquitectura renovadora, un poco tardíamente, digamos, frente a otros arquitectos, que fue por ejemplo el edificio aquel, muy buen edificio a escala urbana como es el de la plaza Artola…

–Ah, ya te iba a decir, el edificio del Centro de Almaceneros Minoristas[45]. Sí, precioso. Allí donde estaba el Cine París.

–En el interior del Cine París yo veo referencias a ciertas cosas que se estaban haciendo en Francia en aquellos años y a otras que el expresionismo alemán había desarrollado, sobre todo en materia de luz, que está maravillosamente manejada y que reiteró en el edificio para la tienda Zubirí[46]. Cuánta visión aquellas vidrieras que eran una maravilla, una elaboración extraordinaria.

–Una hermosura.

–Y entonces, en fin, me interesaba saber si eso él lo comentaba.

–No, él nunca…

–Quiere decir que no era un hombre de hablar mucho de arquitectos. Él si mencionaba, mencionaba pocos…

–No, él siempre hablaba de arquitectura.

–Y dentro de arquitectura contemporánea, ¿apreciaba alguna obra en especial o en general no hablaba tampoco?

–A él le gustaba mucho Gropius.

–¿Y alguna obra en particular?

Sí, yo recuerdo que don Julio habla de una obra de Gropius y cita cosas. Cómo Gropius en un proyecto intenta mostrar dos partes del mismo proyecto: en uno la técnica depurada y el uso de la tecnología para resolver todos los problemas de la casa, y al mismo tiempo está usando todos los recursos de la naturaleza para que esa tecnología no destruya el valor humano.

–Ta. Perfecto.

–Él lo respetaba muchísimo a Gropius, lo entendía muchísimo a Gropius. Lo respetaba a Le Corbusier. A él le interesaba mucho la solución de los arquitectos ingleses que, por ejemplo, cuando ellos estudian sus planes de remodelación de ciudades no pretenden –mirá que te estoy citando palabras casi textuales de don Julio– colocar sus grandes edificios como postres, ahí, colocados al final de una avenida o dirigiendo una parada militar –a pesar de que la palabra militar no me guste– sino que ellos están organizando los espacios para valorar más al ser humano, y darle a la naturaleza todos los elementos para que la naturaleza acoja y recoja al ser humano y lo haga sentirse mejor en escala.

–Está perfecto. Es muy importante eso.

–Creo que sí. Te voy a decir más, por ejemplo, el Palacio de Chaillot, en frente de la Torre Eiffel, yo me acuerdo que él ponderó las soluciones que allí se habían encontrado.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 60-61 5/6/16 16:06

JUAN MARÍA MURACCIOLE (1899-1994)

SANTIAGO MEDERO

Muracciole ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1919 y obtuvo el título en 1924. Algunos de sus proyectos como estudiante fueron publicados en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos[47], lo que denota su buena actuación en el taller. Durante este lapso de aprendizaje conoció a Miguel Ángel Gori Salvo, quien luego fue su socio durante muchos años. Gori Salvo y Muracciole no solamente fue un estudio de arquitectura sino también una importante empresa constructora. Entre sus proyectos más destacados se encuentran el edificio para María Salvo (avenida Agraciada y Félix Olmedo, esquina Buschental, 1939-1942)[48], el edificio sobre la calle Minas, entre la avenida 18 de Julio y Colonia (c. 1945) y los bloques de apartamentos en la avenida Suárez casi 19 de Abril (finalizados hacia 1954).

La sociedad con Gori Salvo le permitió a Muracciole no solo un buen pasar sino también la posibilidad de realizar arquitectura de calidad[49]. Sin embargo a mediados de la década de 1950 decidió abandonar la empresa y, luego de dedicarse un tiempo a la profesión liberal en forma individual (de esta época es, por ejemplo, el edificio situado en la avenida 18 de Julio y Zelmar Michelini)[50], abandonó completamente su estudio para dedicarse al tema que entonces lo apasionaba: la prefabricación industrial aplicada a la arquitectura. En 1948 había viajado a Europa para estudiar nuevos sistemas constructivos y fue entonces, según afirma en la propia entrevista, que comenzó a interesarse por la problemática.

En 1957, a raíz de un concurso licitación promovido por el Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE), Muracciole creó el sistema constructivo de prefabricación integral en hormigón armado premoldeado y pretensado M47 (llamado así por su módulo de 47 centímetros)[51]. Las primeras experiencias con el sistema se realizaron en viviendas individuales[52], pero luego se construyeron grandes conjuntos habitacionales, especialmente bajo el marco de la Ley de Vivienda de 1968. Estos fueron realizados por

47. ***Arquitectura*** N° 43. Montevideo, SAU, mayo de 1921; p. 59. ***Arquitectura*** N° 76. Montevideo, SAU, marzo de 1924; p. 52. ***Arquitectura*** N° 77. Montevideo, SAU, abril de 1924; p. 75.

48. El edificio ganó el 2º premio en el concurso de arquitectura realizada organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en 1942. ***Arquitectura*** N° 207. Montevideo, SAU, 1942. ***Arquitectura*** N° 212. Montevideo, SAU, diciembre de 1944; pp. 94-95.

49. Incluso Ramón González Almeida, el inconformista crítico del semanario ***Marcha***, llegó a decir que la dupla de Muracciole y Gori era "una firma de profesionales que ha sabido vivir y evolucionar su arquitectura de acuerdo a los requerimientos de nuestra época". ***Marcha*** N° 756. Montevideo, 18 de marzo de 1955; p. 11.

Juan M. Muracciole (derecha). Archivo JMM.

50. Leopoldo Artucio fecha este edificio en 1949. Sin embargo, en ese momento Muracciole mantenía aún su sociedad con Gori Salvo. Artucio, L., ***Montevideo y la arquitectura moderna***. Montevideo, Nuestra Tierra Nº 5, 1969; pp. 47-48.

51. Sobre el sistema M47 ver Muracciole, Juan M. ***Sistema M 47***. Montevideo, La Academia, 1977; ***Revista de la Facultad de Arquitectura*** N° 3. Montevideo, setiembre de 1961; Revista ***CEDA*** N° 34. Montevideo, 1973; ***SUMMA*** N° 69. Buenos Aires, 1973.

52. Muracciole, Juan M. "Prefabricado". ***Revista Técnica de la Construcción*** Nº 6. Montevideo, mayo de 1989.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 62-63 5/6/16 16:06

Cobluma SA, la empresa que Muracciole fundó a comienzos de la década de 1960 y que llegó a contar con dos plantas de prefabricación, la primera en el barrio Capurro y la segunda, posterior, ubicada en Melilla y Lecocq[53].

Las obras más destacadas de este período fueron el Complejo Millán (Millán y Lecocq, de 1.216 viviendas realizadas entre 1972 y finales de la década) y el Verdisol (Melilla y Lecocq, de 650 viviendas, realizado en los años ochenta)[54]. Ambos complejos contaban con servicios como escuela, policlínica, biblioteca, locales comerciales, etcétera, resueltos con el mismo sistema constructivo y algunos de ellos donados por Cobluma.

53. Esta segunda planta fue realizada con motivo de la construcción del Complejo Millán.

54. Este complejo fue ocupado en forma irregular y no se pudo culminar la totalidad de las obras.

Edificio Salvo. Arqs. M. Gori Salvo y J. Muracciole, 1939-1942. Foto: Jorge Sierra. IHA.

Edificio Salvo. Arqs. M. Gori Salvo y J. Muracciole, 1939-1942. Foto: Silvia Montero. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 64-65 5/6/16 16:06

Edificio en Joaquín Suárez Nº 3621. Arq. J. Muracciole, c. 1954. Foto: Nacho Correa. SMA

Edificio en Joaquín Suárez Nº 3621. Arq. J. Muracciole, c. 1954. Foto: Nacho Correa. SMA

Entrevista
Sin fecha documentada

–Arquitecto Muracciole, la primera consulta que le queríamos formular es la siguiente: ¿usted recuerda los años de ingreso y egreso de la Facultad de Arquitectura?

–Sí. En 1918 o 1919, no estoy muy seguro, y salí en el 1924[55].

–Y los compañeros de curso de aquel momento eran reducidos en número ¿no es cierto?

–Sí. Era un grupo de ocho a diez que seguían los años normales. Había más estudiantes que venían atrasados, como ocurre siempre ¿no? Pero en cada semestre los que continuaban normalmente eran unos ocho a diez muchachos.

–Y ¿recuerda alguno de sus compañeros con los que usted estudiara de forma más permanente?

–Sí. Está Gori Salvo con quien llegamos a ser socios, Caselli, D'Agosto, una estudiante Beya Cayo, Gianussi, Rodríguez Estevan, Pérez Larrañaga y Bianchi[56].

–Y dentro del cuerpo de profesores de la facultad, ¿cuáles son las personas que a su juicio se destacaban y que le aportaron para su propia formación?

–Bueno, en facultad habría que agruparlos; yo los agruparía en tres aspectos: técnico-arquitectónico, administrativo y cultural. El docente por excelencia, yo creo que ha sido lo más importante que debe de haber pasado en facultad y me atrevo a dar una opinión así, ***monsieur*** Carré. Creo que fue en mi época el más importante, a pesar de que había docentes muy calificados. Administrativamente y como orientación de la facultad, Horacio Acosta y Lara, que le imprimió orden, le imprimió un sentido muy racional con los semestres, que creo que se mantienen hasta el día de hoy.Y después, desde el punto de vista, vamos a decir, cultural, para mí otro gran personaje fue Agorio, don Leopoldo Carlos Agorio, por quien tengo un gran respeto y admiración como hombre, como docente y como inspirador de la parte cultural. Mire que tengo gran respeto por todos los demás profesores y los podría nombrar a todos.

–Lo que importa es señalar las personas que uno considera tuvieron mayor incidencia en la propia formación.

¿Usted tuvo oportunidad de hacer algunos viajes?

–Los viajes que se hacían en aquella época eran ir a Buenos Aires. En realidad

55. Según datos de la Bedelía de la Facultad de Arquitectura, Juan Muracciole ingresó el 15 de marzo de 1919.

56. Héctor Caselli, Arnaldo D'Agosto, María Beya Cayo, Roberto Rodríguez Estevan, Francisco Pérez Larrañaga y presumiblemente Roberto Bianchi.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 66-67 5/6/16 16:06

eran paseos, porque allá en Buenos Aires, en la Facultad de Arquitectura era ridículo lo que hacían. Incluso no existía prácticamente la Facultad de Arquitectura puesto que estaba unida a la Facultad de Ingeniería, que tenía un peso mayor que la de arquitectura. Y yo creo que la trayectoria de los arquitectos allá no ha sido tan feliz como acá, ¿no? Quizás debido un poco a eso.

–Bueno, mire Muracciole, yo le adelanto que su opinión la compartió hacia 1930 Le Corbusier, que justamente señalaba la diferencia entre Montevideo y Buenos Aires. ¿Y en qué señalaría usted esa diferencia? ¿En qué la vería? ¿En el modo de proyectar? ¿En la forma en que se incluía o no se incluía la parte técnica?

–Porque le faltaban los elementos que yo ya mencioné. Le faltaba la independencia que tuvo la Facultad de Arquitectura, habiendo sido Acosta y Lara quien la facilitó. Le faltó el elemento fundamental que era el gran creador, el gran inspirador de la arquitectura que era ***monsieur*** Carré. Era un hombre muy liberal a pesar de su formación Beaux Arts, pero era un hombre que admitía cualquier opinión, admitiendo incluso en los años siguientes la arquitectura moderna. No encasillaba al estudiante en ninguna tendencia, en ningún concepto. Era amplio, absolutamente amplio. Y también personalidades como Agorio, que sustentaban la dignificación de la profesión y el ideal del arquitecto. Tenía además una cultura muy sólida. Esos son elementos básicos para mí. Y eso es lo que tuvo felizmente nuestra facultad. Después aparecieron hombres como Cravotto, que hay que mencionarlo ya que fue el que introdujo la preocupación sobre el urbanismo. El estudio del urbanismo es un aspecto fundamental de nuestra profesión.

–¿Usted llegó a conocer a Cravotto como profesor, estando en facultad?

–Sí, fue ayudante de ***monsieur*** Carré. Ahí, cuando regresó de la beca –él fue becado–, formó un taller aparte, donde iban algunos muchachos. Yo no iba a las clases de él, porque ***monsieur*** Carré daba un curso de Decorativa que coincidía con sus clases.

–¿Usted recuerda si ya antes de 1924, existiendo ese espíritu liberal de *monsieur* Carré, llegó a conocer algunas propuestas en los cursos de la facultad que tendieran hacia una arquitectura distinta a la historicista, buscando una renovación?

–Mire, el espíritu de ***monsieur*** Carré era precisamente abrir las puertas a eso. Yo recuerdo por ejemplo, que se hacían temas que eran un poco fantasía, temas enormes. Pero además, hacíamos unos concursos de 24 o 48 horas donde se ponían

temas muy concretos como por ejemplo un circo, o en Decorativa, una confitería; y se trataban con el concepto moderno de la vida moderna, sin el prejuicio de utilizar formas de la arquitectura clásica; cada estudiante se largaba a hacer lo que quería y lo que pensaba. Y tenía la orientación de ***monsieur*** Carré en cuanto a composición, ¿entiende? Pero no lo encasillaba, por lo que aparecían cosas completamente distintas.

–Bueno eso es muy importante y debe efectivamente haber caracterizado a la facultad de Montevideo de forma muy distinta a la de Buenos Aires.

–Usted imagínese que, en esa época, Vilamajó era ayudante en el taller de Jones Brown. Y, a pesar de que en esa época hizo unas cosas con algunas reminiscencias clásicas, Vilamajó fue capaz de proyectar la Facultad de Ingeniería[57]. Los que se manejaban con los modelos clásicos lo hacían por un preconcepto, porque nuestra sociedad y nuestro medio siempre fueron un poco reacios a las cosas nuevas en la arquitectura, y algunos profesionales se manejaban siguiendo las ideas de los clientes. Yo contra eso he luchado muchísimo. Imagínense que yo salí el 25 de la facultad, y me decían "¿Qué? ¿No le ponés cornisa?"… Porque el no ponerle cornisa ya significaba liberarse de lo que era la arquitectura clásica; entonces ya era realmente libre lo que uno podía hacer.

57. Facultad de Ingeniería. J. Herrera y Reissig Nº 565, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1936-1945.
58. Se trata de Adesio Lombardo, del club Stockolmo.

–Bueno, yo le había preguntado por los posibles viajes. Fuera de los viajes cercanos, ¿tuvo oportunidad de acceder a otros ambientes europeos o estadounidenses en el correr de su actividad como profesional?

–Mire, como profesional, realmente yo recién en el año 1948 hice un viaje, pero vamos a explicar más bien cómo fue el viaje. Hice un viaje en carácter más bien de expansión, de descanso y también para ver algo. En la facultad, el decano, que era Ricaldoni, se enteró. El secretario Cardoso, una excelente persona que me decía "el inglesito", me dice: "Mirá, a vos te vamos a conseguir un pasaporte oficial". "Dejate de jorobar", le dije yo. "No, no, un pasaporte oficial porque te abre las puertas de todas las ciudades". Pero con el pasaporte oficial la facultad me encomendó algunos estudios. Yo siempre tuve la preocupación por la arquitectura sensible a las necesidades fundamentales, a las más urgentes, a la gente necesitada; y siempre tuve problemas económicos. Aún cuando tuve una empresa, tenía clientes que eran gente que aspiraba a tener su casa pero que no tenían medios. Entonces yo tuve oportunidad –lo digo con mucha satisfacción– de hacerle una casa en el año 1934 a un funcionario bancario con el préstamo bancario, de 4.000 pesos. Y aun en el año 1933, creo, un guardián del Prado, Lombardo, el abuelo de aquel basquetbolista[58], con 3.200 pesos que le dio el banco hicimos la casa. De modo que para mí era una gran preocupación el problema de la

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 68-69 5/6/16 16:06

arquitectura relacionada con el tema constructivo y el tema económico sobre todo. No es posible a esa gente hacerle una casa si los medios no alcanzan. Entonces la facultad, partiendo un poco de esa preocupación mía, me encomendó el estudio de nuevos sistemas constructivos. Y la verdad es que yo llegue allá y me vinculé enseguida con el Ministerio de Urbanismo en el 1948, en Francia. Se estaba haciendo en las proximidades de París, en Noisy-le-Sec, un centro experimental con sistemas constructivos de distintos países, pero con materiales más bien de posguerra; trabajaban con aluminio y mismo con hormigón. Y entonces ahí me puse más cerca de lo que ha sido mi gran preocupación, la parte de prefabricación. Ya se empezaba algo de prefabricación allá.

–¿Usted tuvo experiencias anteriores en los aspectos de la prefabricación, anteriores a ese contacto con Francia o con Europa de 1948?

–No, solo lo que era normal acá, y trasladado allá me encontré que también estaban realizando cosas similares: escaleras, marcos de ventanas...

–¿Pero hasta entonces usted no había previsto esa posibilidad?

–No.

–¿Para usted ese viaje fue muy importante?

–Ese viaje para mí fue muy importante. Porque incluso vi una cosa que fue muy importante. En ese momento se estaba creando, o se pensaba crear, un organismo oficial que reunía a los arquitectos, a los constructores, a los industriales o subcontratistas y a los obreros. Era una especie de conjunto que se formaba para hacer un estudio de laboratorio. Muy interesante, pero yo después no seguí de muy cerca todo esto. Había unas publicaciones que ellos mandaban de todo cuanto se hacía en prefabricación.

El ministerio me trató muy bien y dispusieron de un arquitecto para acompañarme. Fuimos a la ciudad de Orleans donde se estaba haciendo un gran conjunto habitacional donde también se hacían elementos –aunque muy pocos– prefabricados, de hormigón. Se hacían los marcos de ventanas de hormigón y escaleras. Después, entre otras cosas, me impresionó mucho que en esos conjuntos se dispusiera de una usina central para la calefaccionar los apartamentos y todo el barrio.

–Retornando a la etapa de su formación en la facultad, ¿qué arquitectos contemporáneos extranjeros más le impresionaban? ¿Qué arquitectos, qué tendencias, qué obras consideraba usted las más interesantes durante la formación de estudiante?

–Mire, durante la formación de estudiantes, vamos a ser sinceros, la información que llegaba a través, incluso, de los docentes era muy unilateral, muy

orientada hacia los franceses. Y todavía, ojo, los franceses, los clásicos de las medallas de Beaux Arts[59]. La biblioteca estaba llena y era un poco la comida de cada día ir a consultar "las medallas". ¿Ustedes conocen esas medallas, no? Le Corbusier, desde luego, no se conocía prácticamente por entonces. Existía, pero… yo no puedo decir que a través de los profesores. Todo lo que yo sé de Le Corbusier es porque lo buscaba, lo leía y ha trascendido. Lo mismo podría decir de Wright.

–¿La figura de Wright no era conocida en los años de su formación?

–Bueno, no trascendía.

–¿Y figuras como la de Peter Behrens tampoco, en Alemania?

–No, no.

–Y otros arquitectos digamos europeos, por ejemplo, Josef Hoffmann, ¿tampoco se manejaban?

–No. Seguro había nombres como los hermanos Perret; esos sí, quizás porque siendo franceses eran un poco impulsados por ***monsieur*** Carré.

–¿Y la figura de Tony Garnier se manejaba o no?

–Bueno, también. Algo de Tony Garnier también. Había un profesor que conviene recordarlo, don Juan Giuria, profesor de Historia, que nos mantenía informados. También es justo decir que teníamos información de cosas nuestras.

–Bueno, eso es muy importante. Justamente la siguiente pregunta que le quería hacer era: ¿estaban informados de obras y de arquitectos inquietos del momento? Entonces, ¿qué obras y qué arquitectos le interesaban entre esos años previos a 1925 en el Uruguay?

–Había otro arquitecto francés, no puedo acordarme del nombre ahora….

–¿Actuante en Montevideo? ¿Puede ser Gardelle?

–Gardelle. Entre los arquitectos uruguayos que actuaban en esa época, yo creo que es muy respetable lo que hizo don Jacobo Vázquez Varela, también Acosta y Lara, y para mí uno que tiene una gran vigencia todavía es… Murió hace unos años…

–¿Puede ser Muñoz del Campo?

–Bueno, Muñoz del Campo no; anterior a Muñoz del Campo. Fue ayudante en la facultad, ayudante de Acosta y Lara, yo lo tuve de ayudante en Acosta y Lara[60].

59. Se trata de los trabajos premiados en la Escuela de Bellas Artes de París.

60. Se trata del arquitecto Raúl Lerena Acevedo

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 70-71 5/6/16 16:06

–¿Qué tipo de obras?

–Hizo, mire, una obra muy… ustedes la tienen que conocer, el Banco de la República sucursal Aguada… en la calle Rondeau y Valparaíso[61]. Es un clásico muy estilizado, tratado con una personalidad extraordinaria como hacía todas las cosas este arquitecto que fue bueno, que hizo el Banco República también con el italiano Veltroni. Qué cosa no acordarme el nombre de este… Herrera no era… Es una lástima porque me falla un poco la memoria, no me acuerdo del nombre ese y es muy importante, créame. Este hombre fue muy importante porque estando en la Dirección de Arquitectura del ministerio renovó totalmente las escuelas. Renovó totalmente las escuelas. Hizo de la escuela una cosa alegre, grandes ventanales. No solo el aspecto plástico exterior sino también en la parte funcional… Yo creo que llevó a los salones a unas medidas muy normales, con ventanales bien orientados.

61. Banco de la República Oriental del Uruguay, Agencia Aguada. Rondeau esq. Valparaíso, Montevideo. Arq. R. Lerena Acevedo, c. 1923.

–¿En general era un respeto que se compartía entre sus propios compañeros de facultad?

–Bueno, mire… Como profesor era muy abúlico, era muy indiferente, era un poco bohemio…

–¿Pero se lo consideraba como un buen arquitecto?

–Él actuaba a través de organismos donde no siempre aparecía el nombre del arquitecto. Estaba un poco desligado de lo que es la parte económica. Eso es una de los grandes defectos de muchos arquitectos de esa época. No les preocupaba el aspecto económico. Mismo el Banco República es un derroche de dinero. Yo creo que el arquitecto cuando estaba creando y está pensando en hacer un banco tiene también que pensar que detrás de él hay toda una comunidad. Eso es lo que yo les achacaría como defecto. En esa época se consideraba a la arquitectura como "la más esencial de las artes". Yo lo repito porque todavía pienso que es así.

–Definición que usted encontró en *Las siete lámparas de la arquitectura*.

–Sí… la repetía en aquella época, los estudiantes la sentíamos como una cosa halagadora porque de hecho ser artistas halaga a todo el mundo. Pero lo social no se consideraba. En cambio creo, que lo social es fundamental en la arquitectura. Hoy a los jóvenes yo los haría pensar, desde luego, que tienen que sentir la creación y tienen que sentir la parte plástica, pero tienen que ponerse en la mente que lo social y lo económico son aspectos fundamentales, si no el arquitecto está destinado a fracasar y no tiene nada más que hacer.

–Usted nos refería también el interés que tuvo por la obra de don Jacobo Vázquez Varela. ¿Qué tipo de obra le pudo haber interesado de aquella época?

–La Facultad de Medicina[62]. Creo que es una cosa muy bien concebida desde el punto de vista funcional. Además, urbanísticamente, yo creo que es una obra muy bien implantada. También hay otro edificio con Alfredo Campos, con una arquitectura un poco distinta. Alfredo Jones Brown… Aquí tenemos en frente un edificio de él, la Escuela Brasil[63]. Y otra cosa que me interesó fue la cárcel de Punta Carretas, donde participó el arquitecto Emilio Conforte. Y no voy a hablar de Vilamajó porque usted ya sabe, es muy respetable, tiene cosas muy buenas.

–¿Inclusive en el aspecto de la construcción?

–Lo cierto es que él se inclinaba o tiene cosas que están vinculadas a la prefabricación. Se puede decir que era una especie de pionero en elementos prefabricados. Tiene edificios que están revestidos con grandes placas de material prefabricado. No recuerdo bien, pero sé que en la Ciudad Vieja, en la calle Juncal[64]. Y después otras construcciones que tienen componentes prefabricados. Él, de haber sobrevivido más años, creo que hubiera brindado un impulso maravilloso para nuestro medio en prefabricación, porque con una autoridad como Vilamajó, hubiera habido más preocupación no solo de los industriales sino también de los técnicos.

62. Facultad de Medicina. Gral. Flores Nº 2125 esq. Yatay, Montevideo. Arq. J. Vázquez Varela, 1903.

63. En realidad la Escuela Brasil es del arquitecto Américo Maini.

64. Se refiere al Edificio Juncal. Juncal Nº 1414 esq. Rincón, Montevideo. Arqs. J. Vilamajó y P. Carve, 1936-1939.

–Usted mencionaba recién, Muracciole, también la figura de Acosta y Lara…

–Yo le decía que a Acosta y Lara lo recuerdo con mucho respeto por la integración que significaba ese hombre. Él, como docente, yo creo que fue uno de los grandes pioneros de nuestra facultad, no sé si no decir el primero. Como profesional era un hombre que tenía cosas… yo qué sé… No serían maravillosas pero hacía cosas bien. Y como profesor integraba al estudiante hacia una realidad, no lo mantenía en el plano ideal. No, le hacía ver la realidad profesional. Le hacía ver todo el aspecto que conformaba el arquitecto. Por eso es que lo respeto, además como un organizador extraordinario.

–Referente a sus trabajos profesionales, a partir de 1924 o 1925, nos interesaría saber con qué personas colaboró. Usted ya mencionó a Gori Salvo.

–Bueno, actuábamos separadamente. Gori era profesor de Construcción en la facultad. Se construía con estructuras de hormigón y, desde luego, lo que variaba era la concepción, es decir, actuar libremente sin prejuicios o actuar atado a lo clásico, a lo que le gustaba a la gente. Entonces el gran dilema del arquitecto joven era largarse a hacer lo que él sentía.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 72-73 5/6/16 16:06

–Esa vinculación con Gori Salvo entonces… ¿Llegaron a tener un estudio juntos?

–¿Con el arquitecto?… Sí, sí, tuvimos un estudio juntos.

–¿Desde el momento en que se recibieron?

–Sí, desde el momento en que nos recibimos. Pero ya digo, él actuaba mucho en la facultad, era profesor de Construcción. Y en la empresa hacía la parte más bien administrativa, la parte relacionada con la construcción. Los clientes particulares más bien los atendía yo, y entonces yo hacía de arquitecto.

–Desde el momento en que iniciaron el estudio, no bien recibidos, ¿actuaron juntos en el estudio y en la empresa? ¿Pusieron la empresa constructora inmediatamente después de recibidos?

–Sí, al poco tiempo. Nosotros generalmente hacíamos proyecto y dirección de algunos edificios del hermano de Gori, que era ingeniero, tenía empresa.

–¿Usted nos decía que esa unión entre arquitecto y empresario de obras no era bien vista en aquel momento?

–Bueno, había una relación natural, porque no todos los arquitectos podían formar empresa. Pero además, es natural que en un medio donde el arquitecto tiene que estar actuando al lado del industrial y tiene que estar actuando a su vez como industrial, y que tiene que defender la parte económica de alguna empresa, es natural que haya allí una especie de antagonismo entre las determinaciones que tiene que tomar… Por eso que es muy importante, y creo que esa desconfianza que había en el profesional, hacia aquellos que ejercían la múltiple función de construir, proyectar y dirigir era justificada. Pero también, lo digo con honestidad, en mi caso, me sirvió mucho porque fue una experiencia muy importante.

–A nosotros nos interesan mucho varias obras que ustedes hicieron, importantes, ya de varias decenas de años atrás. Desde su propia óptica personal, ¿qué obras señalaría, desde el comienzo de su obra como arquitecto y constructor, como las que más le importan?

–Entre las primeras obras que hice señalo una casita en 19 de Abril, cerca de Agraciada. También construí una casa para mí, en Larrañaga casi Millán[65].

–¿Se conserva esa vivienda todavía?

–Sí, claro que sí.

65. Vivienda Juan Muracciole. Larrañaga Nº 4514 esq. Millán, Montevideo. Arqs. M. A. Gori Salvo y J. Muracciole, 1931.

–¿Hacia qué años puede haber sido eso?

–Bueno yo la proyecté en el 27, pero la construcción debe de ser del 29, por ahí… porque no había dinero, había que hacerlo con el préstamo hipotecario. Y, bueno, después otras obras mayores, por ejemplo el edificio de apartamentos, que fue muy bien valorado por el arquitecto Leopoldo C. Artucio, situado en la calle Minas.

–Lo recuerdo muy bien porque vivíamos a la vuelta, sobre la calle Colonia y lo veía construir y hasta hoy me impresiona muy favorablemente.

–Diseñé también un edificio situado en la esquina de la avenida Agraciada y Félix Olmedo[66]. Por entonces se convocó a un concurso de arquitectura realizada, promovido por el municipio en momentos en que Raúl Lerena Acevedo era intendente, y la obra obtuvo un primer premio, compitiendo incluso con algunas obras públicas. La obra también obtuvo una medalla de oro en Perú. Es de señalar que en la década del 20 se hacían exposiciones de los mejores trabajos de facultad, patrocinadas por la facultad y el Ministerio de Cultura. Esos salones de estudiantes permitían una difusión pública de las preocupaciones arquitectónicas.

66. Se trata del Edificio Salvo, en la confluencia de Agraciada, Buschental y Félix Olmedo.

–Yo creo que la profesión está un poco anquilosada, desde ese punto de vista.

–Se los digo a ustedes como docentes. Porque es verdad que la profesión nuestra, el profesional arquitecto es el menos respetado. Yo no sé si es culpa nuestra o culpa de quién. Pero no creo que nos confundan porque la gente sea ignorante, pero si a usted le quieren hacer un halago le dicen "ingeniero". No saben que íntimamente uno al ingeniero lo aprecia y respeta pero es lo peor que le pueden decir. Porque la verdad es que el ingeniero no tiene la preocupación, no tiene la responsabilidad del arquitecto en cuanto a la función. Y la gente confunde eso. Y en eso estamos atrasados todavía, igual que en la época en que éramos estudiantes. Y en cuanto a la función del arquitecto; pero puedo asegurarle que en mi época el arquitecto no tenía la conciencia plena de su responsabilidad ante la sociedad. Porque, ¿qué le preocupaba al arquitecto? Tener sus clientes, subsistir. Seguro que todos queremos subsistir, pero desde su formación el arquitecto tiene que tener una convicción muy clara de que su responsabilidad es ante la sociedad y la tiene que abarcar en el orden comunitario.

Miren, muchachos… Cada día se hace más difícil construir una vivienda, por las infraestructuras, por los costos, por la falta de mano de obra, por mil razones; y además por la capacidad económica de la gente. Desde luego está Punta del Este, pero el Uruguay no es Punta del Este. Yo creo que el arquitecto tiene que integrarse a una realidad económica y social. Ustedes tienen que ver lo que es nuestro medio mundialmente, no tengo estadística a la vista ni recuerdo, pero debe ser una desproporción tremenda entre los carenciados que no tienen una casa, que no tienen un techo, y el resto de la población.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 74-75 5/6/16 16:06

–Justamente, la mayoría de los programas en donde trabajó el estudio y la empresa, ¿fueron programas de vivienda? ¿O abarcó muchos otros aspectos?

–Fueron programas de viviendas. Hasta el año 1957, programas de vivienda individual.

–¿Y a partir de qué momento usted comienza a interesarse por abarcar nuevos caminos en el aspecto constructivo? ¿Después de su viaje a Europa?

–Después de mi viaje a Europa yo hice muchas cosas prefabricadas, incluso algunas viviendas de calidad, en colaboración con el arquitecto Franzoni[67].

–¿Qué obras hizo con Franzoni, por ejemplo?

–Con Franzoni hicimos una vivienda que está en el repecho de Coimbra, viniendo para Montevideo a mano izquierda, que es de madera y piedra. Que tiene un muro grande, tiene un nivel intermedio, un subsuelo. En esa vivienda hay mucho elemento prefabricado. Los entrepisos y los techos son todos con elementos prefabricados, viguetas prefabricadas y losetas prefabricadas.

67. Se refiere al arquitecto Lirio Franzoni.
68. Se refiere al Instituto Nacional de Viviendas Económicas.

–Y aquella construcción que siendo nosotros estudiantes veíamos con mucho interés, que está hecha en la calle Suárez, aquel edificio de apartamentos… ¿No había allí elementos prefabricados?

–No, allí no hay. Esa es una estructura clásica.

–¿A partir de qué momento o por qué motivo su atención se dirigió preferentemente hacia los problemas constructivos enfocados en procedimientos de prefabricación, sobre todo?

–Fue a partir de un concurso licitación que hizo INVE[68], en el año 1957, con el claro propósito de hacer economía en la construcción. Entonces en ese momento, yo con gente que me acompañaba, estudiantes de arquitectura, Carlitos Artucio, Carlos Mujica y el ingeniero Ferreira, que tenía empresa, nos presentamos a ese concurso licitación. Y ahí es donde nace el M47.

–Yo tuve oportunidad de hablar con usted en aquella ocasión para publicarlo en la revista de estudiantes, en la revista del CEDA.

–Ese M47 me ha generado tanta preocupación después, porque como eso ha evolucionado y como yo tuve oportunidad de actuar incluso en un seminario en Dinamarca, y después he estado en contacto con gente… Me han querido convencer de cambiar el M47, porque 47 centímetros no está dentro de la modulación internacional, ni de una modulación lógica; todos los módulos son múltiplos de 10. Pero nació el 47 porque nosotros

queríamos ganar el Concurso Licitación y si poníamos un módulo mayor a 47 nos sobrepasábamos de medida, entonces quedábamos afuera del concurso. Las bases establecían medidas exactas, las bases decían: el dormitorio de tanto por tanto o de tal superficie, living de tal superficie. Si poníamos 50 nos sobrepasábamos o si poníamos menos quedábamos fuera del concurso.

–¿Y lograron obtener el concurso?

–Sí, lo obtuvimos, pero después aparecieron los peros y todas las cosas que más vale no mencionarlas.

–¿Pero eso fue sustancial para que usted continuara en la investigación permanente?

–Como esas viviendas no se hacían, yo comencé a realizar casas en los balnearios, incluso una estancia en Isla Patrulla donde, para llevar los paneles había que bajarlos en la plaza de la ciudad de Treinta y Tres y se trasladaban a unos camioncitos chiquititos, porque había que pasar unos arroyos para llegar a la estancia.

–Supongo que no llevarían los paneles prefabricados en carretas, ¿no?

–Bueno, respecto a eso puedo decir una cosa muy interesante. En San Luis del Medio construimos una policlínica, no me acuerdo si en 1959, tengo por ahí información de eso, una cosa muy linda. El médico encargado –un hombre extraordinario- tuvo una desgracia tremenda, porque era un lugar que se inundaba; se hizo esta composición del lugar: "Si aquí no pongo una casa como la gente, aquí no viene nadie, ningún médico más". Salud Pública no le podía construir de ninguna manera y él se empeñó. No sé quién le había dicho que yo estaba haciendo prefabricado, que yo podría hacerle las viviendas. Yo no estaba convencido, pero al final accedí a darle una mano. Entonces le proporcionamos los elementos, desde las vigas de cimientos. Él tenía un proyecto de Salud Pública y lo adaptamos al prefabricado. No costó mucho, y se hizo la casa del médico, la policlínica, el consultorio y un local para ambulancia. Creo que no contaba ni con 8.000 o 10.000 pesos. Se hacía un viaje de inspección cada tanto, y contó con un operario que trabajó en las viviendas con prefabricados que habíamos construido en las playas. Y el resto lo hizo con mano de obra local, con todos los vecinos que contribuyeron, porque él no tenía medios.

–Una especie de ayuda mutua con elementos prefabricados.

–Por eso es que yo tengo una gran esperanza en la prefabricación referida al campo, a la familia campesina. Tuvo una acogida extraordinaria en el vecindario.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 76-77 5/6/16 16:06

JULIO ETCHEBARNE (1901-1979)

WILLIAM REY ASHFIELD

Julio Etchebarne nació en 1901 y se recibió de arquitecto en 1926. Toda su obra debe analizarse en relación directa con quienes fueron sus socios profesionales: Elías Ciurich y Juan Héctor Bomio.

Al ingresar a la universidad, Etchebarne tomó contacto con una generación culturalmente inquieta, que mostraba cierta insatisfacción frente a los métodos académicos y a una manera de proyectar arquitectura[69]. Se trataba de un tiempo de incipientes cambios, que se traducirá en una renovación de propuestas arquitectónicas hacia finales de la década de 1920. No obstante, la obra de Etchebarne trasunta, a pesar de su modernidad, la formación académica que fue propia de nuestra enseñanza durante las tres primeras décadas del siglo XX, lo que puede visualizarse en la forma de producir el proyecto, en sus resultados compositivos, en el manejo ornamental y, también, en la valoración de los recaudos gráficos utilizados[70].

Su labor técnica estuvo marcada por una fuerte y simultánea combinación de actividad profesional y empresarial. No solo fue necesario el conocimiento derivado de su formación en materia de proyecto y construcción, sino también un espíritu de emprendimiento que se manifestó en asumir riesgos y apostar al cambio, como factores determinantes del éxito. Es sobre esa base que se organizó entonces su estudio, donde Ciurich y él trabajaban como proyectistas y directores de obra, mientras Bomio aportaba su conocimiento y experiencia en el manejo organizacional de la empresa constructora. Proyecto y construcción no son para estos técnicos dos partes separadas sino integradas, como lo serán también para otras firmas del momento –este fue el caso del estudio de los Campos, Puente y Tournier–, realizando a su vez distintas obras para otros importantes profesionales del medio.

En lo referente a su propia producción, Etchebarne y Ciurich desarrollaron diferentes proyectos en los que se expone una marcada apertura a variados lenguajes formales, al tiempo que un gran compromiso en la aplicación de nuevas tecnologías –estructurales, electromecánicas, de materiales y componentes usados, etcétera– y en el manejo de espacialidades con fuerte extroversión y sentido moderno.

69. Son particularmente interesantes las observaciones que Etchebarne realizó en relación a sus docentes en la entrevista de Arana, Garabelli y Livni. En este sentido, planteó una serie de críticas al taller que le tocó en suerte y, en cambio, realizó una breve apología del enfoque pedagógico de Mauricio Cravotto. Se destacaba, tal como lo recuerda Etchebarne, el trabajo formativo de sus clases, donde señala el valor del corte como recaudo y la exigencia de perspectivas, a diferencia de lo que sucedía en otros talleres más académicos que apelaban a instrumentos gráficos tradicionales, sobre todo la planta.

Julio Etchebarne. *El progreso arquitectónico en el Uruguay.* Montevideo, Nº XXXVIII-XXXIX.

70. Resulta elocuente en la misma entrevista, la aseveración acerca del proceso de proyecto, muy centrado en el estudio del programa y la aplicación de criterios académicos. También es sintomática la pervivencia de ciertos conceptos que durarán muchos años más en la enseñanza de nuestra arquitectura y que Etchebarne reafirma en sus apreciaciones de proyecto: "La fachada salía de la misma formación de la planta".

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 78-79 5/6/16 16:06

Obras de un cierto sabor clasicista alternaron, sin embargo, con otras de mayor número y decidida condición moderna, como es el caso del Edificio San José ubicado en la calle del mismo nombre[71].

Un repertorio variado que fue estableciendo refinadas notas en el paisaje de la ciudad capital pero también en diferentes balnearios como Punta del Este, distinguió a la obra moderna de este estudio. Se trata de un conjunto de obras que apostaban a diferentes tendencias, como las más racionalistas o expresionistas, o bien a aquellas líneas más próximas a la impronta wrightiana. Particularmente en Punta del Este, estos técnicos desarrollaron distintos proyectos de viviendas unifamiliares y chalets, incluyendo o variando sus componentes tipológicos tradicionales, pero también edificios en altura como el Nogaró, que expone una interesante adaptabilidad a los requerimientos programáticos y de sitio.

Las razones anteriores permiten suponer que la producción arquitectónica del estudio Etchebarne, Ciurich y Bomio constituye una parte importante de nuestra arquitectura moderna. Un futuro estudio monográfico podrá corroborar, seguramente, lo que aquí es apenas una hipótesis.

71. San José Nº 979-985, Montevideo.

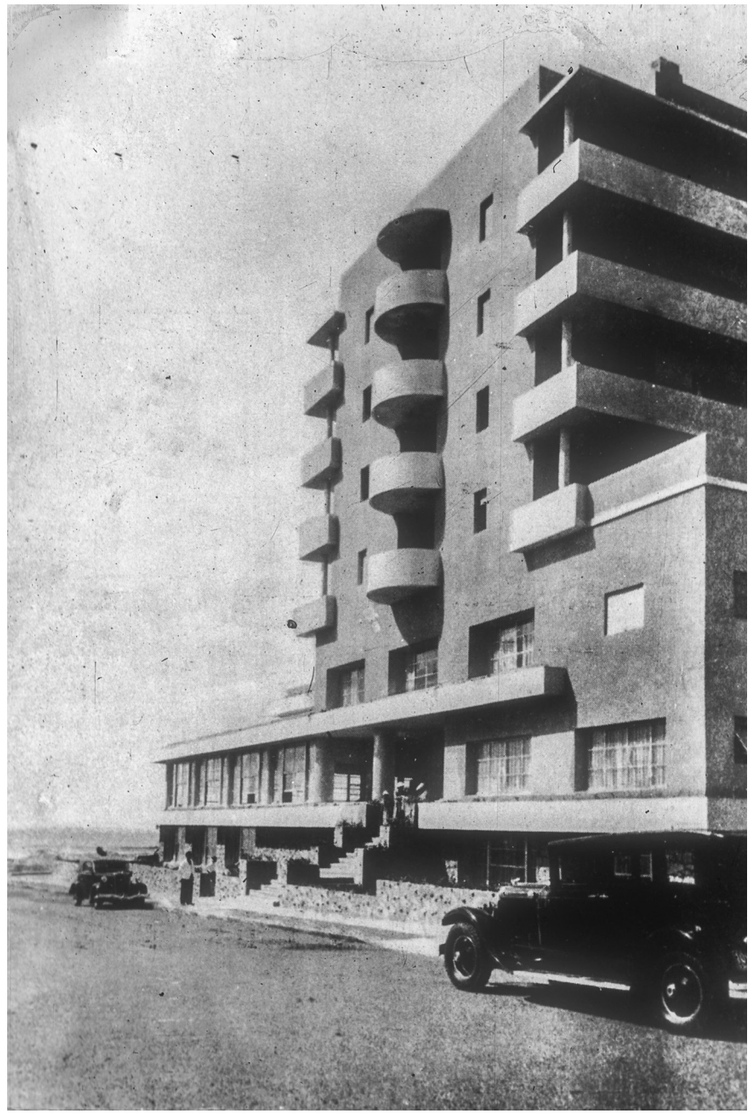
Cine Ambassador. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, 1936. Foto: Archivo IHA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 80-81 5/6/16 16:06

Edificio San José. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, c. 1934. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.

Edificio Lopacher. Arq. J. Etchebarne, 1936. Foto: Nacho Correa. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 82-83 5/6/16 16:07



Hotel Nogaró, Punta del Este. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, Const. J. H. Bomio, s/f. Foto: Archivo IHA.

Entrevista
25 de enero de 1979

En la entrevista estuvo presente la esposa de Etchebarne.

–Arquitecto, en primer lugar me gustaría consultarle si usted recuerda el año de ingreso a la facultad y el año en que egresó como arquitecto.

–Egresé en el año 1926, terminé la carrera el 31 de diciembre del año 1926, a los veinticinco años de edad.

–Y ¿en qué año entró a la facultad?

Cinco años antes.

–Así que alrededor de 1921[72]. ¿Podría recordarme los compañeros de curso de su generación en ese año?

–Creo que actualmente quedan nada más que cuatro. Queda Héctor Vera Salvo, Antonio Bonecarrére, Héctor Pagani y nadie más.

–Y de la gente que ya ha fallecido, ¿qué compañeros recuerda?

–Me acuerdo de ellos… El primero que falleció fue Terra Arocena; una enfermedad muy desgraciada, que lo dejó a la miseria. Bueno después, otros… [Silencio]

–¿Sus propios socios entraron junto con usted?

–Sí, mi socio entró junto conmigo; mi socio, porque el otro no era arquitecto, era constructor. Había estudiado dos años la profesión de constructor en la Universidad del Trabajo.

–Es el caso de Bomio.

–Es el caso de Juan Héctor Bomio. Y después hizo otro curso de dos años de obras sanitarias también, se recibió de instalador sanitario, así que tenía dos títulos. Una persona muy meritoria, porque en aquel entonces él estaba haciendo un trabajo en Llamas, una estación que hay yendo para la barra del Santa Lucía, por ahí estaba haciendo una escuela, con Gori Salvo y… [Silencio] Eran dos ingenieros… Y hacía el sacrificio de venirse después de trabajar al centro, a la Universidad del Trabajo, y así consiguió obtener el título de constructor y después el de instalador sanitario.

72. En el archivo de egresados se indica que ingresó a Facultad de Arquitectura en marzo de 1922.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 84-85 5/6/16 16:07

–Y dígame, Etchebarne, en cuanto al plantel docente de los años en que le tocó a usted formarse en la facultad, entre los años 1921 al 26, ¿qué profesores entiende usted que eran fundamentales en la facultad de entonces?

–Mire, yo tuve poca suerte, se puede decir, porque me hubiera gustado ir a otro taller de arquitectura, pero me tocó ir al taller del arquitecto Vázquez Varela, que estaba dirigido por Vázquez Varela y por Daniel Rocco, que era el socio de él, y eran los dos los que dirigían el taller. En aquel entonces Vázquez Varela era decano de la facultad también. Teníamos grandes conversaciones, se hacían grandes conversaciones con todos los muchachos, era muy amable, nos atendía muy bien, y tratamos de conquistarlo para hacer modificaciones, para hacer otros planteos que en aquel entonces no se hacían. Nosotros estábamos viendo las necesidades que teníamos en los estudios, para que se simplificara algo, para que se eliminara algo que no servía para nada… Estábamos tratando de hacer eso, pero no, no conseguimos nada.

–Y usted un poco me dice que lamenta el taller en que le tocó actuar. ¿Por qué? ¿Porque había otros talleres que usted entiende que eran superiores?

–Estaba el del arquitecto Cravotto.

–¿Usted entiende que era uno de los mejores o el mejor, quizás?

–Muy superior. Era un curso libre, porque él tenía un taller libre, pero se podía igual concurrir a él y se lograba mucho con él.

–¿Y usted asistió al taller libre de él?

–No, no. Pero yo sabía por otros muchachos que asistían al taller cómo enseñaba, en qué forma enseñaba, cómo hacía estudiar las cosas, por ejemplo: "Preparen tal corte, corte por acá, corte por acá, corte por acá", varios cortes, les hacía preparar todo y después les exigía perspectivas, qué se yo, cantidad de cosas. Nosotros no hacíamos nada de eso, lo único que hacíamos era nada más que estudiar el tema que ponían y perfeccionarlo. Después, por ejemplo, no es por crítica, sino diciendo la verdad, tanto Daniel Rocco como el arquitecto Vázquez Varela se sentaban al lado nuestro, se ponían con el lápiz ¡y se ponían a planear ellos! ¿Comprende? A dibujar lo que nosotros teníamos que hacer, no nos dejaban resolver nada: "Allá está, ¿ve?, ahora puede seguir esto así y en esta forma…" Y quien conseguía la obra era él, quien conseguía la solución era él, no éramos nosotros…

–Y, aparte del Taller Cravotto, ¿había algún otro que se entendiera de interés?

–Sí, tenían talleres muy buenos. Está el de… [Silencio]

Sra. de Etchebarne: –¿El de ***monsieur*** Carré?

–No, no, eso es posterior… [Silencio]. Es una lástima, hasta lo veo, pero no puedo recordar el nombre.

–Bueno, no importa, a lo mejor en el correr de la conversación de pronto surge…

Me gustaría también consultarle, independientemente de los profesores de taller, en materias de tipo teórico, ¿entiende que había alguno de los profesores que eran personas importantes para una visión renovada de la arquitectura, hacia 1921, 1925?

–Sí. En aquel entonces, después que terminábamos 3er año se pasaba a 4º y 5º año que se hacían con ***monsieur*** Carré, que era el arquitecto que dirigía esos cursos; un francés que había venido de Europa precisamente para acá, para esta facultad, para modificarla. Lo habían tomado como para renovar la enseñanza. ***Monsieur*** Carré era algo notable. Yo me acuerdo que era un individuo tal que, por ejemplo, corregía a una persona, venía y corregía a otro… y cuando llegaba a una conclusión que se parecía en algo a la corrección anterior volvía para atrás y le modificaba la corrección que le había hecho al anterior, porque no quería por nada del mundo que fueran dos proyectos iguales. La idea de uno se la mantenía hasta el final, le hacía la corrección pero manteniendo la idea.

–Así que había un respeto muy grande a la propuesta del alumno.

–¡Cómo no! Extraordinario.

–Creo que todo el mundo coincide en esa apreciación de Carré, ¿no? como un hombre de gran talento.

–Después en ese momento apareció el arte nuevo, el ***art nouveau***, se podría decir en aquel entonces, pero no era ***art nouveau***, era otra cosa, o sea… La arquitectura moderna, que apareció, ¿sabe cómo?, cuando hubo una gran exposición en Europa.

–¿En 1925 sería? ¿La de Arte Decorativo, en París?

–Justamente. Sí, más o menos en esa época.

–¿Usted recuerda que ese impacto se produjo precisamente al final o a los comienzos de su carrera en la facultad?

–Y más o menos yo creo que desde los comienzos ya, porque vinieron revistas con todas las cuestiones, las fotografías de todos los elementos que se habían utilizado en

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 86-87 5/6/16 16:07

aquella época, los pabellones de la exposición. Entonces, ***monsieur*** Carré, tan inteligente, descubrió que todas esas exposiciones que se habían hecho tenían colores semejantes, porque los colores venían de la impresión, no eran los colores reales. Porque estábamos nosotros deslumbrados con todo aquello; entonces empezaban a hacer todos arquitectura moderna… Y ***monsieur*** Carré, con mucho tino decía: "Pero no, señor; hay que empezar por la arquitectura antigua, después sí ir a la moderna, simplificando aquello, tratando de eliminar ciertos elementos por ejemplo que uno considera que están de más, suprimirlos, ir a la arquitectura mediante la purificación primero de la arquitectura antigua. No ir directamente de lo que no se sabe a la moderna porque si no, no se llega por nada del mundo a proporciones. Por ejemplo, a una ventana hay que darle cierta proporción, ¿no? Y esa proporción ¿cómo se la da? Si no tiene creada la vista, el ojo, para hacer esa proporción inspirada en la arquitectura antigua, no es posible llegar a eso. Cuando uno tiene ya ciertos elementos ya se puede después llegar a producir obras de arquitectura moderna, grandes extensiones lisas, con grandes vanos y todas esas cosas…" Los muchachos querían hacer directamente arquitectura moderna y ***monsieur*** Carré no era partidario de eso.

–¿Usted recuerda, Etchebarne, qué tipo de revistas fueron las que se empezaron a utilizar en la facultad y que permitieron precisamente la introducción de las nuevas corrientes de arquitectura? Si eran francesas, o si eran alemanas, o si eran holandesas…

–Había sobre todo holandesas, me parece que sí. Pero no recuerdo si era en la facultad o después de la facultad.

–¿Scasso llegó a ser compañero suyo en la facultad?

–No. Scasso era arquitecto, era profesor.

–¿Y Vilamajó ya llegó a ser profesor durante su estadía en la facultad?

–No, me parece que no.

–¿Tuvo oportunidad de viajar, de tener contacto con arquitectura de otros países?

–No, no tuve. Viajé al Congreso de Arquitectura que se hizo en Lima.

Sra. de Etchebarne: –Pero Julio ya veía poco…

–¿Y eso hacia qué año sería?

Sra. de Etchebarne: –Hace como veintisiete años. Hace veinticinco que estamos acá…

–Y dígame, ya que ustedes fueron personas que manejaron precisamente la arquitectura nueva desde bastante temprano en Uruguay, me gustaría saber ¿qué arquitectos y qué obras llegaron a impresionarlos a ustedes de manera más impactante, qué tipos de arquitectos, europeos o americanos?

–El americano aquel, famoso…

–¿Frank Lloyd Wright?

–Justamente, Frank Lloyd Wright. Ese nos impactó, sí. Casualmente hicimos una casa, la hicimos en tres meses, por acá, por Punta Gorda, en frente a la actual plaza Virgilio[73]. Esa está inspirada en las cosas que hacía este hombre.

–Y respecto a arquitectos europeos, a ustedes ¿les impactaba particularmente alguno de ellos, o los alemanes, o Peter Behrens, o Gropius o Le Corbusier o Perret para el caso de Francia?

Sra. de Etchebarne: –Le Corbusier sí, se hablaba mucho de él…

–Lo nombraban mucho, sí, pero no recuerdo que hayamos… Porque nosotros no hicimos grandes obras; hicimos edificios importantes, sí, pero no grandes obras… No fueron obras en que se pudiera manifestar una arquitectura en que pudiera uno inspirarse en esos arquitectos. Lo que hicimos fueron edificios de apartamentos, por ejemplo. Esas cosas salían naturalmente, con un poco de gusto por hacer las cosas modernas y hacerlas sencillamente. La fachada salía de la misma formación de la planta. No forzábamos para conseguir una fachada determinada.

–En cuanto al trabajo profesional, ¿ustedes siempre trabajaron en Uruguay?

–Sí.

–¿Y usted siempre trabajó asociado tanto a Ciurich como a Bomio?

–Sí.

–¿La totalidad de sus obras?

–La totalidad no. En determinado momento me tuve que separar de ellos porque ya no veía más, así que me tuve que separar. Trabajé más o menos unos veinte años con la empresa. Después que me fui yo se hicieron grandes obras aún. Se hizo, por ejemplo, la ampliación del Banco Comercial, que se fue desde la calle Constituyente hasta la calle Guayabo[74]. Toda esa ampliación grande, entonces ya la hizo Ciurich con el arquitecto Dal Monte, un muchacho muy bien, un arquitecto que yo lo considero enormemente porque es de una gran inteligencia, en todo sentido.

73. Vivienda Joaquín Castillo, Montevideo. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, c. 1934. Demolida

74. Se presume que se refiere al edificio ubicado en Constituyente Nº 1497, Montevideo. Arqs. E. Ciurich y L. Dal Monte, s/f. Hoy es sede del Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 88-89 5/6/16 16:07

–Un hombre que sabe mucha construcción, ¿no es cierto?
–Él fue profesor de la facultad…

–Sí, sí. Ahora, le confieso que la obra que más me importa es la obra anterior. Me parece más sólida la obra que ustedes realizaron en años anteriores. ¿También recuerda algún edificio que se hizo allá en la Plaza Matriz? Si mal no recuerdo allí en Rincón esquina Ituzaingó. También un edificio que se hizo en Soca y Rivera[75], un edificio muy grande, creo que también tiene una sucursal del Banco Comercial en la planta baja…
–No, ahí ya no estaba yo.

–Son obras que me parecen de menos interés que las anteriores. ¿Ustedes no bien se recibieron comenzaron a trabajar como una empresa? Es decir, ¿construyeron los edificios que proyectaron?
–Sí, justamente.

–Eran simultáneamente proyectistas y constructores…
–Sí, porque el primer edificio que hicimos fue la casa de Víctor Soliño.

–¿Dónde estaba ubicada?
–En la calle Patria y Cololó[76], en la esquina; ahora tienen nombres completamente distintos.

–¿La empresa, o la sociedad, como tal se constituyó inmediatamente de recibidos? ¿Se recibieron juntos?
–Sí, porque resulta que nosotros ya empezamos a trabajar con Bomio antes de formar sociedad con él. Por ejemplo, Bomio hizo una casa para mi hermano, cercana al Hospital Italiano, una casa que yo había proyectado para mi hermano y que la construyó él. Entonces ya empezamos a vincularnos en ese sentido, y ahí le ofrecimos formar parte de la sociedad y aceptó, se firmó un contrato y seguimos trabajando juntos. Y la primera obra que hicimos juntos fue esa de Víctor Soliño.

–Y esa obra, ¿qué es? ¿Una vivienda?
–Una vivienda, que costó bastante hacerla porque es un terreno más bien chico, en esquina. Tenía ciertos inconvenientes: tenía que tener dos garajes, uno por un lado, otro por el otro, que era para él un garaje y para el hermano, que vivía con él también.

75. Se refiere al edificio ubicado en Soca Nº 1397 esq. Rivera, Montevideo. Arqs. E. Ciurich y L. Dal Monte, s/f. Hoy la planta baja aloja oficinas del Banco de la República Oriental del Uruguay.

76. Actualmente, calles Patria y J. H. Figueira. Vivienda Víctor Soliño. Patria Nº 704, Montevideo. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, Const. J. H. Bomio, s/f.

–Y eso, ¿fue inmediatamente después de recibidos?
–Sí. La sociedad la constituyó enseguida. Ahora no recuerdo en qué fecha.

–Pero ¿fue muy rápido después de haber obtenido el título?
–Sí. Bueno, Ciurich se recibió un año justo después que yo. El 31 de diciembre del año siguiente se recibió Ciurich, que no podía activar tanto los estudios porque tenía el inconveniente de que tenía empleo, entonces tenía que atender su empleo.

–Y esta obra es la primera que recuerda haber construido con la sociedad…
–Sí, sí.

–¿Usted podría señalar más o menos las obras que fueron siguiendo, dentro de las que recuerda con más nitidez?
–¡Hicimos tantas obras…!

–Hicieron mucho, efectivamente. Por ejemplo, yo le voy a consultar lo siguiente: la actividad que ustedes realizaron, que fue importante, en Punta del Este, ¿eso fue bastante temprano, al comienzo de la actuación como proyectistas y constructores asociados?
–No recuerdo cuándo fue. Fue más o menos al principio, pero no tan al principio.

–Y ¿usted recuerda, Etchebarne, qué comenzaron a realizar en Punta del Este?
–Bueno, empezamos por hacer el hotel Nogaró[77].

–Muy buena obra.
–Y al mismo tiempo hicimos también una serie de obritas que fuimos tomando.

–Por ejemplo, un conjunto de casas que está en la península, muy interesante.
Sra. de Etchebarne: –Era donde íbamos a veranear nosotros.

–Pequeñas viviendas de dos plantas, ¿no?
–Sí.

–No sé cuántas habrá, ¿cinco o seis casas?
–No, tres. Una casa en la esquina y dos a continuación.

77. Hotel Nogaró. 31 entre 24 y Gorlero, Punta del Este. Arqs J. Etchebarne y E. Ciurich, Const. J. H. Bomio, s/f.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 90-91 5/6/16 16:07

–Así que en Punta del Este lo importante realmente fue el hotel Nogaró.
–Hicimos una reforma también para el hotel, ¿cómo se llamaba aquel hotel, vieja?

Sra. de Etchebarne:–¿De quién era el hotel, de los Sader?

–No; de los Sader fue el hotel Nogaró. Empezamos con Nelson Sader, que después lo tuvimos que abandonar porque no tenía plata. Nos engañó completamente, nos hizo creer villas y castillos y después resulta que no venía nada, así que tuvimos que dejarlo… y estuvimos mucho tiempo con el hotel parado, más de un año, con el esqueleto, que todo el mundo decía "Mirá, el esqueleto de Ciurich, Etchebarne y Bomio", porque ya creían que con eso nos moríamos. Pero aguantamos y pudimos continuar.

78. Edificio San José. San José Nº 979-985, Montevideo. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, 1934.

–¿Ustedes en el interior del país llegaron a realizar también obra más o menos importante?
–No, no. En Colonia, en Rosario, me parece, una casa para el doctor Barramino; la vivienda y el comercio de una farmacéutica, al lado.

–Quiere decir que el grueso de la actividad, fuera de Punta del Este, fue en Montevideo.
–Justamente, sí.

–Y en Montevideo, Etchebarne, ¿qué obras más o menos recuerda como las de mayor significación?
–Bueno ¿ve?, eso es lo que yo le decía hace un rato, antes de empezar a grabar, que no me gusta hablar de eso porque parece que es cometer una infidelidad con mi socio Ciurich, ¿comprende? Como él no está, y hablar yo de eso, parecería como que me estoy dando dique de una cosa con la que yo no he tenido que ver en exclusividad.

–Bueno, desde luego que uno entiende que es una obra que fue compartida y realizada en común, ¿no? Unos como constructores, otros como realizadores.
–Bueno, algunas obras no las hicimos como constructores. Por ejemplo, el edificio del ingeniero Díaz Aznárez y hermanas, es el edificio de la calle San José[78].

–¿Es un edificio escalonado sobre la calle San José?
–Sí, sí.

–Excelente edificio. Es un edificio bastante posterior ese, respecto a las primeras obras, ¿no?
–Sí, sí.

–Yo no sé hacia qué año puede haber sido ese edificio. Supongo que debe haber sido realizado posiblemente hacia 1940, ¿puede ser?
–Y posiblemente, no recuerdo; la memoria me falla muchísimo. El gran defecto que tengo es no tener memoria, hasta para mis estudios; soy estudiante de logosofía, y la dificultad que tengo de no recordar las cosas. Leen, por ejemplo, un artículo del maestro, una conferencia del maestro y yo quiero recordar lo que dijeron, y no recuerdo nada, absolutamente…

–Ese edificio creo que realmente fue un edificio muy, muy bueno, que se sigue manteniendo excelentemente bien. ¿Ustedes recuerdan haber manejado algún material, les importaba o conocían la obra de un arquitecto francés que se llamaba Sauvage, quien también había realizado muchos edificios escalonados en Europa?
–No. Ese escalonamiento surgió como consecuencia de las normas municipales; había que trazar un círculo y encuadrar en ese círculo… mantener la altura correspondiente.

79. Edificio en Constituyente 1450 esq. Barrios Amorín, Montevideo. Arqs. J. Etchebarne, E. Ciurich y J. H. Bomio, Ing. Contr. C. Caravallo, s/f.

–Ese me decía usted que no lo construyeron ustedes mismos.
–No, lo construyeron García Otero, Butler y Pagani, porque García Otero era íntimo amigo del ingeniero Díaz Aznárez. Entonces nosotros lo proyectamos y ellos lo construyeron.

–¿Qué otras obras?
–Bueno, la del Banco Comercial, por ejemplo, en la calle Constituyente y Médanos, ahora se llama Barrios Amorín[79]. En la esquina esa hicimos el edificio del Banco Comercial, que fue un concurso, y ahí nos presentamos compitiendo, justamente, con García Otero, Butler y Pagani, pero los principales del banco decidieron darnos a nosotros la obra. La construyó el ingeniero Carcavallo; tenía una empresa muy buena, muy sería, que construía muy bien, hacía las cosas muy bien, y entonces él fue el encargado de hacer eso.

–¿Participaron en otros concursos?
–No recuerdo.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 92-93 5/6/16 16:07

–¿Y otros edificios más o menos que le importe recordar en Montevideo?
–El Lopacher, ahí en la calle Agraciada y Mercedes[80].

–Exactamente en la esquina, ¿no?
–Sí, sí. Había una compañía de ómnibus…

[Se interrumpe la grabación.]

–¿Cerdeiras Alonso eran los propietarios del hotel Nogaró? ¿Era una obra privada o era una obra pública?
–Era privada. La inició Sader, y a Sader le buscamos el terreno. Nosotros fuimos los que indicamos el lugar, que en aquel entonces era un despoblado completo…

80. Edificio Lopacher. Avda. del Libertador 1446-1448-1450, Montevideo. Arqs. J. Etchebarne y E. Ciurich, s/f.

–Claro. Todavía recuerdo haber llegado a Punta del Este y ver el hotel Nogaró casi como una especie de rascacielos, y ahora quedó como una pequeña construcción en comparación a las barbaridades que han hecho allí. Le quería preguntar, ¿qué impacto recuerda usted que haya producido esa obra? ¿La gente la apreció como una buena obra o les pareció una obra insensata para la época, puesta allí junto a la playa? ¿Consideraron que era una obra interesante, audaz desde el punto de vista arquitectónico?
– Sí, se consideraba, sí. En aquel entonces no había nada todavía, se vendían terrenos baratísimos allá, a nosotros nos ofrecieron terrenos a siete pesos el metro, y un terreno en pleno Gorlero, de un señor al que le habíamos hecho una construcción me ofreció a mí, a quince pesos el metro en Gorlero, ¿se da cuenta? Y yo no quise comprarlo.

Sra. de Etchebarne: –Incluso nos habían ofrecido a seis pesos en Gorlero, ahí frente a la Ancap.

–¿Recuerda opiniones que haya recibido de otros colegas? ¿Había un intercambio de opiniones o era muy poco el intercambio de experiencias entre ustedes mismos en aquella época?
–Muy poco.

–Bueno, yo creo que esto permite dar una idea de las cosas como se fueron encarando.

ATILIO LOMBARDO (1902-1984)

ALICIA TORRES CORRAL

Durante la entrevista realizada en 1972 al arquitecto Juan Scasso[81], Arana, Garabelli y Livni no lograron identificar la totalidad de los espacios públicos diseñados por aquel durante su desempeño como director de Paseos Públicos de la Intendencia de Montevideo (1929-1955). Tal vez por ese motivo, nueve años más tarde, Arana inició con ese tema su entrevista a Atilio Lombardo, quien había trabajado con Scasso en los viveros municipales y en el Jardín Botánico.

Atilio Lombardo nació en Montevideo el 31 de julio de 1902, apenas tres meses y medio después de la creación del Jardín Botánico, institución en la que su padre se desempeñaba como capataz residente[82]. Esa circunstancia auspició un prolongado vínculo entre el Jardín Botánico y Lombardo, quien creció y vivió allí desde 1902 a 1959 y trabajó en él durante 55 años.

En 1916, a los 14 años de edad, ingresó a la recién creada Escuela Municipal de Jardineros[83]. En 1919 egresó como Jardinero Diplomado con la calificación más alta –sobresaliente, muy bueno– ganando el acceso a un cargo de funcionario presupuestado en la Dirección de Paseos Públicos. Esa fue la única educación formal que recibió deviniendo, a partir de entonces, autodidacta.

Jerárquicamente subordinado a la Dirección de Paseos Públicos pero físicamente alejado de la burocracia de dicha oficina, el Jardín Botánico era una especie de paraíso propicio a la investigación. Allí Lombardo pudo dedicarse al estudio de la botánica, particularmente a la taxonomía de la flora nativa, aunque también se interesó por las plantas medicinales y las cultivadas. Hacia 1920 inició la creación de dos herbarios, uno de plantas indígenas y otro de plantas cultivadas. La colecta de las muestras fue realizada por duplicado, por lo que mientras formaba su herbario particular produjo otro destinado al Jardín Botánico[84]. También realizó numerosos hallazgos botánicos cuyos nombres científicos escritos en latín van acompañados por el término Lombardo. Asimismo, otros botánicos le dedicaron sus propios hallazgos, incluyendo en el nombre de esas plantas el epónimo "lombardoi".

Fue un prolífico divulgador de su conocimiento: más de diez libros –entre los que se

81. Dicha entrevista es reproducida en el tomo 1 de esta publicación.
82. Decreto de la Junta Económico Administrativa de Montevideo, fechado el 17 de abril de 1902.
83. Los cursos duraron tres años y comprendieron una única generación de estudiantes.
84. El actual Herbario del Museo y Jardín Botánico comprende las colecciones "mellizas" de Lombardo y las muestras posteriormente incorporadas por sus investigadores y técnicos.

Atilio Lombardo. Boletín de la Sociedad Argentina de Botánica, Nº 24, 1985. Buenos Aires.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 96-97 5/6/16 16:07

destacan los tres tomos de *Flora Montevidiensis* (1982-1984)–, decenas de artículos en revistas científicas de Argentina, Brasil y Uruguay, y numerosos escritos de divulgación popular, como *Las plantas medicinales de la flora indígena*, publicado por entregas en los almanaques del Banco de Seguros del Estado. Precisos, delicados y vivaces, los dibujos realizados con plumín y tinta china que ilustran esas publicaciones también son de su autoría.

Como funcionario municipal tuvo a su cargo la Sección Semillas y Canje (1919-1927), el cuidado del Jardín Botánico (1927-1933) y los viveros municipales (1933-1940). En 1941 alcanzó el rango de Jefe Botánico pasando a desempeñar la dirección del Museo y Jardín Botánico, responsabilidad que mantuvo hasta su retiro jubilatorio en 1974.

A iniciativa suya y de Scasso, en 1947 se creó la Escuela Municipal de Jardinería[85]. En ella dictó los cursos de Botánica entre 1948 y 1953. A pesar de no poseer un título universitario, entre 1967 y 1979 fue profesor adjunto de Botánica en la Facultad de Agronomía.

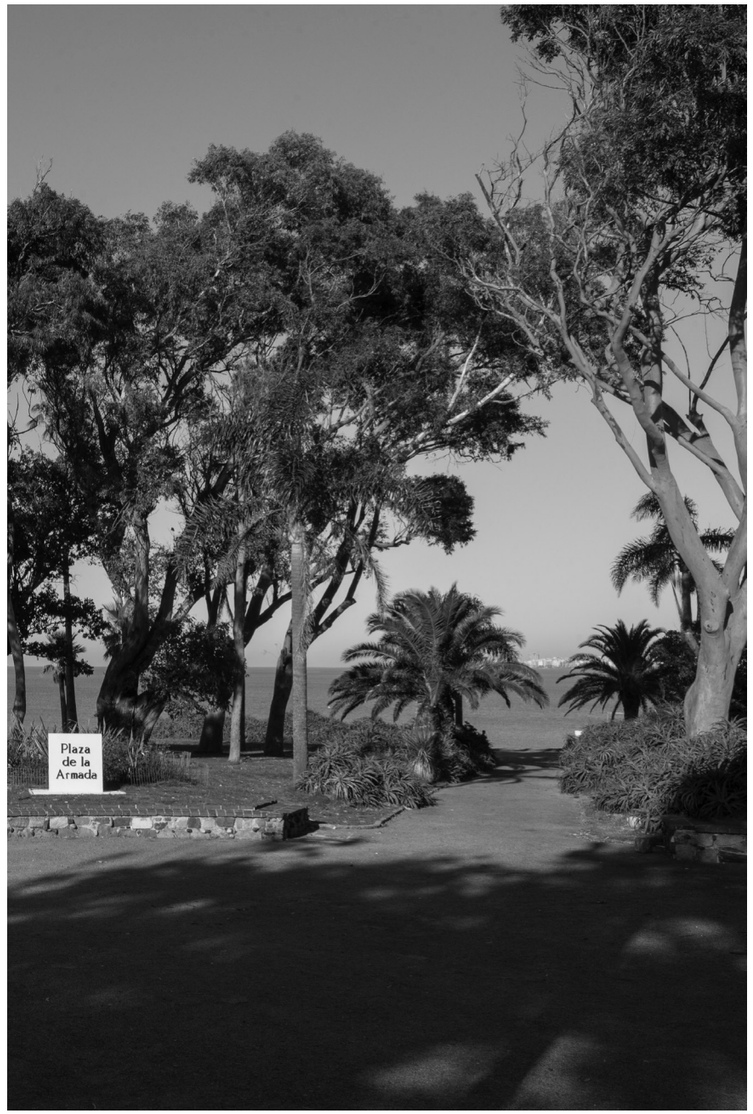
Recibió importantes reconocimientos: Director Honorario del Jardín Botánico, en 1981, Académico en la Academia Nacional de Letras, en 1984, y desde 1995 el Jardín Botánico lleva su nombre[86].

85. Los cursos de la Escuela Municipal de Jardinería se dictaron en el Jardín Botánico en dos períodos: 1948-1950 y 1951-1953. Estaban destinados a la formación de jardineros municipales.

86. Decreto Nº 26.733 de la Junta Departamental de Montevideo, 1º de junio de 1995.

Plaza de la Armada. Arq. R. Dufau, 1928-1934. Foto: Archivo SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 98-99 5/6/16 16:07



Plaza de la Armada. Arq. R. Dufau, 1928-1934. Foto: Archivo SMA.

Entrevista
9 de setiembre de 1981

–Lombardo, ¿el arquitecto Scasso entró a lo que se denominaba Parques y Jardines?

–No, ya el director Guillot le había cambiado el nombre: de Parques y Jardines a Dirección de Paseos Públicos.

–¿Y usted supone que eso era hacia 1920, más o menos?

–No, cuando cambia Guillot es 1916 y Scasso llega alrededor de 1920, trabajando como arquitecto, y es en el momento que amplía el edificio donde funcionaba la Dirección de Paseos.

–Claro. ¿Y a usted le tocó, entonces, trabajar en conjunto con Scasso?

–Sí. Por muchos años, en el Jardín Botánico y en los viveros.

–Seguro. Y dígame, ¿se trabajaba con comodidad junto con Scasso?

–Sí. Con Scasso se trasladó el vivero que estaba en la parte baja del Jardín Botánico –donde ahora todo es Jardín Botánico– al Pantanoso, y habrá sido en 1927, 1928; tal vez 1930, no me acuerdo bien. Y también se trasladaron los viveros de plantas estacionales que estaban en el Prado a lo que era la cochera de Buschental. En todo ese cuadrado donde estaban los talleres de carpintería, herrería y pinturería vivía un capataz, estaba la administración, los galpones de enmacetado; después fue la escuela de jardinería, también ahí. Y después había otros galpones donde la gente trabajaba cuando llovía. No es como ahora que corren todos y se meten en un galpón y nadie hace nada; antes tenían trabajos especiales para los días de lluvia.

Hacían lo que se llamó “tapones”, muy interesante. El tapón hecho de pasto seco era lo que se interponía entre el tutor de planta y el árbol que se colocaba en las calles. Antes, los árboles que se plantaban en las calles tenían un tutor de pinotea, muy bien hecho. Ahora si le ponen tutor se lo lleva la gente.

–Se lleva el árbol y el tutor. [Risas]

–Sí. Cuando empezó a llevarlos la gente, a arrancarlos, se dejó de poner tutor y se usaban varejones de eucalipto, pero siempre interponiendo el tapón en la atadura del árbol débil, de hecho, con el tutor. Eso se hacía los días de lluvia. O si no, subían al semillero donde limpiaban semillas.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 100-101 5/6/16 16:07

–Claro. Y dígame, Lombardo, ¿en qué tipo de tareas, que a usted le parezcan relevantes para la ciudad de Montevideo participaron en común con Scasso, en lo que fue obras?

–En los viveros. Cuando Scasso llega a los viveros faltan muchísimas plantas. Por ejemplo, todas las especies que son muy comunes ahora como crataegus, cotoneaster, lantana.

–Sí, que prácticamente están en buena parte de todos los parques de Montevideo.

–En todos lados. Eso fue hecho allá alrededor de 1927.

–¿Cuando él vuelve de Europa?

–Cuando él vuelve de Europa.

–¿Usted mismo se encargó de recoger todas esas plantas fuera de Montevideo?

–No, muchas fuimos a comprarlas a Buenos Aires. En las casas de plantas de Buenos Aires tenían muchas especies.

–Así que fueron prácticamente ustedes quienes las aclimataron.

–Sí. El vivero de Pantanoso, los viveros de Parque Rivera, los viveros que están en el Prado en la zona de Castro casi sobre Paso Molino, fueron todos trasladados por Scasso como nuevos viveros.

–¿Usted recuerda, Lombardo, algunas plazas o algunos parques directamente elaborados por Scasso?

–¿Parques por Scasso?

–O plazas.

–Scasso hizo algunas plazas, pero yo como estaba dentro del Jardín Botánico y viveros, nunca llegaba a los trabajos de plazas de Scasso, pero hizo muchas.

–¿Y algún otro trabajo que pudieran haber hecho en conjunto, en fin, trabajando usted en la parte botánica y él en la parte de diseño? De pronto en jardines, ¿no?

–Bueno, hicimos el Parque Indígena que fracasó, desgraciadamente. Fracasó al poco tiempo. Habíamos hecho el Parque Indígena en La Barra, pero después –mejor no decirlo– un "arquitecto" hizo una resolución o propuso que pasara a ser

ocupado por Aldeas Infantiles. Entonces abandonamos. Y todavía quedan restos. Ese sí hubiera sido un buen parque, porque no existe parque indígena en Uruguay. Desgraciadamente fue desplazado por esas Aldeas.

–Y, por ejemplo, usted mencionó recién el parque, digamos lo que era el Parque Durandeau y que hoy se denomina Parque Rivera. Allí yo tengo idea de que Scasso llegó a proyectar lo que fue un pequeño hotel[87], hoy creo que es un asilo o que fue asilo de ancianos, y que elaboró algún tipo de formaciones que tiene el parque.

–Sí, lo arregló como parque, pero prácticamente plantación nueva no se hizo. Se aprovecharon los montes de eucaliptus de Durandeau. Fue más pérdida que otra cosa, porque se perdieron especies de eucaliptus al hacer caminos y reformar canteros. Pero creo que el edificio sí lo hizo él, no sé para qué destino.

Al lado se creó el vivero del Parque Rivera. Eso sí fue creado por Scasso. Cuando no alcanzaban las especies del Pantanoso...

87. Hotel del Lago. Zum Felde, Avda. Italia, Bolivia. Parque Rivera, Montevideo. Arq. J. A. Scasso, c. 1930.

–Respecto al parque que existe en Santa Teresa, ¿ustedes tuvieron algún tipo de actuación?

–Tuvimos una muy importante. El director, Arredondo, quiso hacer invernáculos, y basado en lo que había en el Jardín Botánico hizo uno. Bueno, ahí debe haber sido una falla no del arquitecto –el arquitecto que lo hizo lo construyó muy bien– pero hubo una falla que se la voy a contar. Me acuerdo de la desesperación de Arredondo. El señor Arredondo fue a Brasil, compró una enorme cantidad de plantas tropicales que llevó también del Jardín Botánico y llenó los invernáculos del Parque de Santa Teresa de plantas tropicales. Un día apareció en el Jardín Botánico desesperado; que se le morían y se le apestaban todas las plantas que estaban en invernáculo.

–¿Ustedes dos no habían tenido ningún tipo de vinculación para la creación misma del invernáculo?

–No, me entero ahí de lo que hicieron después de que desesperado Arredondo vino a buscarnos para saber qué pasaba que se le apestaban todas las plantas. Bueno, usted sabe cómo está construido un invernáculo. Se levantan banquinas, enormes bandejas, se pone una capa gruesa de hasta de 20 centímetros de arena y ahí se apoyan las macetas en las que están puestas la plantas tropicales. Bueno, yo me preguntaba: ¿qué se yo lo que habrá pasado, quién sabe qué terrible plaga? Cuando entramos en el invernáculo: ¡qué plaga! No era una plaga, al ver así nomás se vio la falla: las banquinas no tenían drenaje. Entonces, el agua cayó ahí, creó una cantidad fabulosa de hongos y estaba invadido de

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 102-103 5/6/16 16:07

hongos por todos lados. Eran hongos lo que atacaba, pero debido a la enorme humedad que provocaban con el riego, porque a medida que se apestaban, regaban más. Bueno, ahí estuvimos unos cuantos días. Yo me pasé pescando toda la semana mientras hacían agujeros y sacaban toda la arena. ¡Pero increíble!

Cuando volvimos, a la semana, las plantas a las que ya les habían cortado las hojas atacadas por hongos, empezaron a retoñar produciendo nuevas hojas por el calor, y al mes se repuso todo. Bueno, lo que era terrible plaga no era más que una tontería, que había que verla y nada más.

Bueno, esa fue una de las intervenciones. Y la otra cuando ya no estaba Arredondo, dos coroneles que querían hacer un ***arboretum***. No sé si habrá continuado. Lo diseñamos y yo lo marqué todo cuadriculando en 10 metros y marcando las plantas que debían poner en un orden sistemático. No sé si fue abandonado porque no fui más. Esas fueron las dos intervenciones.

88. La información de la Intendencia de Montevideo indica que el diseño de la Plaza de la Armada y la Plaza Thays fueron diseñadas por el arquitecto Ruben Dufau cuando actuó como Director de Paseos Públicos.

–¿No recuerda, entonces, ninguna otra actividad vinculada concretamente a Paseos Públicos, que se concretara en acondicionamiento para alguno de los parques de Montevideo, alguna de las plazas?

–Bueno, en plazas nunca intervine, así que no sé. Pero eso es fácil averiguar en la Dirección de Paseos, en archivos, lo de Scasso quedó todo.

–Yo voy a ver si voy hasta los archivos porque tengo interés en algunos diseños de plazas como la Plaza Thays, la de la Armada en Punta Gorda y la de Los Olímpicos.

–Sí, la de la Armada y la de Los Olímpicos fueron hechas por Scasso.

–La plazoleta Thays creo que es la circular que queda allá en Carrasco, ¿puede ser?

Una que tiene unos muy lindos timbóes, alguno de los cuales tienen una rama que prácticamente se ha volcado hasta casi caer.

–Sin duda eso lo hizo Scasso, pero es casi reciente. De esa me acuerdo, ahí fuimos[88].

–Se han desarrollado esos timbóes impresionantemente, unas especies fenomenales. A propósito, acabo de venir de Buenos Aires y siempre me asombra y les envidio a los porteños cómo, en materia de especies vegetales, de cuidado de jardines, de algunas especies de árboles, parecen tener un desarrollo particular. ¿Cuál es la diferencia con nosotros? ¿Será el cuidado, el exceso de podas que han deformado algunas de las especies nuestras, diferencias en el subsuelo, el clima, la humedad?

–No, lo que pasa es que ellos tienen un terreno muy plano y la humedad ahí es mucho mayor que acá. Los árboles de regiones húmedas, que son los que usted habrá visto, crecen mucho más allá que acá; pero la tierra, en realidad, la nuestra es superior a la de ellos. Nos llevan ventaja en lo plano y en la humedad. Acá a medio metro tenemos roca, es mucho más seco.

–De todas maneras, ¿qué especies de árboles le parece a usted dentro de las calles nuestras, dentro de la ciudad, que se puedan aclimatar de forma razonable? Por ejemplo, la tipas ¿pueden tener el mismo desarrollo que tienen en Buenos Aires?

–Sí, pero no en una calle, porque allí no tienen suelo y no tienen luz. Las casas están muy encima.

–Es cierto, y además el propio árbol contribuye a dar un aspecto sombrío excesivamente importante incluso en pleno invierno.

–Una tipa tiene hoja hasta los primeros días de setiembre, las pierde esos 15 días, y 15 días después tiene otra vez hojas.

–Desde el punto de vista del asoleamiento es bastante nefasto.

–Es un árbol que no debe estar en las calles; no tiene invierno, en invierno está con hojas. Y las calles son sombrías, húmedas, frías.

–Sí. ¿Pero permitiría, digamos, en zonas más abiertas tener un desarrollo similar al que tienen allí?

–Claro, en un bulevar, donde las casas estén alejadas y la calle sea ancha.

–¿Y qué otros tipos de especies, a su criterio, serían aconsejables?

–Lo más aconsejable son los fresnos.

–Que son los que se vienen plantando últimamente.

–Claro. Porque no ensucian como el paraíso, no son atacados casi por enfermedades y son muy resistentes a los suelos como están en Montevideo. Hay hormigón en una vereda, no tiene donde entrar agua de lluvia, viven con el agua que entra en los jardines cuando hay, en los jardines inmediatos.

–¿Y tienen un crecimiento demasiado lento?

–No es lento pero no tiene un crecimiento exagerado, se pueden mantener bien con la poda.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 104-105 5/6/16 16:07

–¿Y en cuanto a las podas que se han practicado, no tanto recientemente que creo que se está haciendo una cosa un poquito más cuidadosa, respecto a aquellas podas que recuerdo cuando era muchacho, que se decía que era para mejorar la especie?

–Las podas no mejoran nada.

–Bueno, me alegro, porque me parece una barbarie.

–No, la poda se debe a que el hombre quiere adaptar el árbol al lugar que lo plantó, nada más. En calles estorban los árboles muy grandes, entonces lo reducen. No digan que las podas favorecen. Es distinto un frutal. Porque en un frutal hay yemas florales y yemas de hoja. El que cultiva frutales no es tonto, elimina ramas que le dan hoja, no va a eliminar ramas que tienen yemas florales. La poda favorece al frutal, también a una viña, pero no a un árbol ornamental. La mayoría de la gente que pide poda en las calles es porque sobrepasa su techo, la azotea, y la tapa los caños de desagüe. Tienen razón.

–Bueno, pero lo que habría que hacer es, de vez en cuando, ir a barrer la azotea. [Risas]

–Es más trabajo que pedirle al municipio que se los cambie. [Risas]

–¿Es fácil obtener que se planten o que se incorporen algunos árboles, dentro de las calles de Montevideo que no los tienen?

–Sí, eso que usted mismo ha dicho. En un tiempo –ya no estaba Scasso, estaba Massobrio– habíamos combinado que toda la avenida Garzón tuviera una plantación de árboles que producen flores, palos borrachos notables.

–Extraordinarios. Y crecen notablemente acá, ¿no?

–Sí, crecen muy bien. Hay que cuidarlos los primeros años porque los quema la helada. Después de que tienen un tronco de unos 20 o 30 centímetros ya la savia puede defender muy bien las ramas. Árbol de Artigas, que tiene una floración notable, amarilla. Catalpas, robinia, los castaños de la India –que la gente lo estropea mucho porque le quita las flores– son muy ornamentales. Acá, que tiene una amplitud muy grande y las casas no están sobre la vereda, hubiera sido una avenida notable. Es un trabajo completamente fácil y no se hace por indecisión, nada más, porque la Dirección de Paseos tiene toda esa clase de árbol.

–¿Jacarandá?

–Jacarandá es otro de los árboles.

–Otra maravilla. Recuerdo en las proximidades de Córdoba que hay precisamente este tipo de avenidas arboladas, hay toda una carretera, prácticamente, que conduce no sé si es a Alta Gracia o a Jesús María, no recuerdo bien; extraordinario.

–Eso mismo que usted está diciendo, por ejemplo, para poner árboles acá habría que poner una cuadra de la misma especie. No se puede intercalar, por el desarrollo enorme del árbol de Artigas, como el mismo timbó, porque avanzaría sobre los otros. Se puede hacer en trozos, que no se molesten.

–¿Cuándo planteó usted esto?

–Hace como 10, 15 años. 20 o más.

–Ya, posiblemente, hubiera transformado las características de la propia Garzón.

–Exacto. Claro que tal vez cuando lo planteamos no se había ampliado Garzón.

–Bueno, ahora que se amplió se podría plantar ya.

–Ahora se podría plantar mejor. Los mismos tilos. Los tilos no dan muy lindas flores pero son árboles que perfuman.

–Además, tanto en verano como en invierno son extraordinariamente atrayentes. Tiene un perfil el árbol, cuando pierde incluso la hoja, una cosa preciosísima. Lombardo, le agradezco mucho.

–Bueno, encantado.

–Lo dejo entonces libre.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 106-107 5/6/16 16:07

FRANCISCO VÁZQUEZ ECHEVESTE (1905-1982)

MIRIAM HOJMAN

Francisco Vázquez Echeveste cursó la Facultad de Arquitectura entre 1924 y 1929, coincidiendo con una generación de compañeros y profesores que propiciaron un ambiente educativo permeable a las vertientes vanguardistas europeas con afán renovador. En el caso de Vázquez, esto se traduce tempranamente en los proyectos que realizó junto a Leopoldo Artucio y Rómulo Sciuto, con quienes se asoció al inicio de su carrera, conciliando simultáneamente la actuación profesional y la actividad empresarial. Sus proyectos conjuntos fueron principalmente viviendas que denotan las tendencias arquitectónicas modernas a las que estaban afiliados[89].

En 1933 Vázquez se separó de la empresa y pasó a ser el arquitecto de la firma de ingenieros que integraba su hermano, Giannattasio, Berta y Vázquez. A Vázquez Echeveste no le agradaba la actividad de contratista, por lo que continuó trabajando exclusivamente como profesional liberal dedicado al proyecto y la dirección de obras, vinculándose más adelante con diferentes empresas constructoras. A excepción de esos primeros cuatro años de sociedad con Artucio y Sciuto, él siempre trabajó solo; dibujaba y calculaba –excepto proyectos de gran escala– sin ayudantes, en su estudio de la calle Obligado[90].

Su obra es vasta y diversa. Instauró, a la par que otros colegas, la incorporación de pautas modernas en los proyectos de vivienda individual y colectiva, programa predominante a lo largo de su trayectoria[91]. Esto se aprecia principalmente en la etapa más significativa e interesante de su carrera, en los años 30 y principios de los 40, cuando proyectó y dirigió el Edificio Tapié, el Edificio Güelfi y el Palacio Siri. Estos tres edificios en altura, de grandes dimensiones y singular calidad, exhiben una adscripción decididamente moderna en aspectos formales, funcionales, tecnológicos y simbólicos, fluctuando expresivamente entre la vertiente *art déco*, los referentes náuticos y el lenguaje puramente racionalista. Son obras que exteriorizan y resuelven, al igual que en otros de sus edificios como el Ramos Seisdedos, el Pittameglio y el Mauss, las preocupaciones recurrentes del arquitecto: el logro de una acertada inserción urbana y el cuidado minucioso de todos los detalles. También dan una

89. Se destacan la Vivienda Iglesias en Ellauri Nº 515, la de Coronel Alegre Nº 1224 y Villa Laura en Ciudad de París Nº 5669, todas ellas realizadas entre 1930 y 1933.

90. En ocasiones contaba con la colaboración del arquitecto Lirio Franzoni, según datos proporcionados por su hijo Daniel Vázquez.

91. Algunos de sus edificios como el Tapié, el Güelfi y el Ramos Seisdedos tienen una doble función, al combinar la actividad comercial en planta baja y la residencial en los pisos altos, concepto frecuente en importantes edificios modernos de Montevideo. Además, cabe destacar algunos proyectos vinculados a otros programas como la escuela Fundación Tapié Piñeyro en San Ramón (1940) y el cine Liberty, en 8 de Octubre Nº 2335 (1944).

Francisco Vázquez Echeveste (derecha). Archivo VE.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 108-109 5/6/16 16:07

respuesta adecuada a la vocación integradora que una parte importante de los arquitectos de su generación promovía, en el sentido de lograr una estrecha relación entre el programa, la propuesta espacial y el marco social en el que se actuaba[92].

La actividad de Vázquez Echeveste se desarrolló estrictamente en el ámbito profesional. No produjo textos ni participó en polémicas ni debates teóricos de la época y, con excepción del Edificio Tapié, la historiografía nacional no lo ha considerado justamente[93]. Es por eso que la entrevista realizada por Arana, Garabelli y Livni, cuando Vázquez tenía setenta años, constituye un testimonio único en el que explicita parte de sus ideas, aunque la mayoría debe ser descifrada a partir de su obra construida.

92. William Rey Ashfield analiza un comentario publicado en la revista ***Arquitectura*** de 1934 sobre el Edificio Tapié. Allí se lo destaca como ejemplo de arquitectura que es instrumento de integración social, porque evidencia la preocupación por brindar una vivienda de renta de elevada calidad, da trabajo a los obreros y responde adecuada y racionalmente a aspectos funcionales con un buen manejo de recursos económicos. Rey Ashfied, William (2012). ***Arquitectura Moderna en Montevideo (1920-1960)***. Montevideo, UdelaR; pp. 119-123.

93. En este sentido, resulta elocuente que José Pedro Margenat lo incluyera en su libro ***Arquitectura Art Déco en Montevideo (1925-1950)***, de 1994, donde puso en valor su obra (capítulo IV: "Los olvidados de siempre").

Edificio Güelfi. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1936. Foto: Archivo VE.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 110-111 5/6/16 16:07

Edificio Güelfi. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1936. Foto: Nacho Correa. SMA.

Villa Tanja. Arq. F. Vázquez Echeveste, s/f. Foto: Archivo VE.

Edificio Tapié. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1933. Foto: Archivo privado.

Palacio Siri. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1937-1939. Foto: Nacho Correa. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 112-113 5/6/16 16:07

Cine Liberty. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1944. Foto: Archivo VE.

Cine Liberty. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1944. Foto: Archivo VE.

Entrevista
9 de setiembre de 1975

–En primer lugar, Vázquez, quería consultarle sobre el año de ingreso a la facultad, si usted lo recuerda.
–1924.

–¿Y el año en que usted egresó como arquitecto?
1929.

–Cinco años, ¿eh?
–Sí, cinco años. El sistema de semestres también hacía más fácil el estudio…

–¿Recuerda los compañeros más allegados del año que usted ingresó?
–El problema que tengo yo para nombrar los compañeros más allegados es que en aquella época éramos todos compañeros; éramos pocos y la prueba está que seguimos siendo amigos casi todos, aun los de diferentes talleres. Podría nombrar a de los Campos, Artucio, Puente, Tournier, Sciuto, Hilaria.

–¿Y dentro del campo de los profesores?
–Carré, Cravotto, Gimeno, Terra Arocena, Agorio, en fin… Hay unos cuantos más para nombrar.

–Vázquez, usted, en la época de estudiante, supongo que al haber hecho la carrera de una manera tan continua no tuvo oportunidad de realizar viajes.
–No en aquella época no. Ah... Hicimos un viaje a Buenos Aires un poco tiempo después de recibidos.

–Justamente en la primera etapa de la vida profesional, ¿usted realizó algún viaje en Latinoamérica o fuera de Latinoamérica?
–No, ninguno. Pero no éramos nosotros solos. Tampoco era común para los demás de la facultad.

–En cuanto a contactos con otros arquitectos incluso extranjeros, ¿tuvo oportunidad de participar en algún congreso, por ejemplo, en alguna reunión de tipo internacional?
–No.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 114-115 5/6/16 16:07

–En cuanto a obras de arquitectura renovadora, en los años de su formación y los primeros de su actividad profesional, ¿cuáles le han impresionado?

–Podría nombrar a Surraco con la Casa Barth[94] y un garaje que estaba en 18 de Julio y Eduardo Acevedo[95] que estaba muy interesante. Fue un impacto para nosotros, y posteriormente, también obras de equipo de Octavio de los Campos.

–Y en cuanto a obra ajena al país, europea o estadounidense, ¿qué tipo de autores o qué tipo de ejemplos?

–Cuando éramos estudiantes nos impresionaba Le Corbusier, sobre todo, y no nos dejaban de impresionar también Dudok, Gropius, toda esa gente. Y después posteriormente yo hablaría con admiración de Neutra, de Aalto…

–Y dentro de las obras de Dudok o de Gropius, ¿qué tipo de obras les importaban más?

–Los edificios públicos. Por ejemplo, la estación de Helsinski.

–Y, dígame, Vázquez, en cuanto al material de información, ya sea teórico o fundamentalmente documental, ¿qué se manejaba durante la época de formación y también en los años 30 o en los años 40?

–Bueno, teníamos un material bárbaro porque las revistas eran un sistema al alcance nuestro. Tanto es así que por ejemplo ***L'Architecture d'aujourd'hui***, que eran 12 números por año, costaban 12 pesos, que eran 12 dólares, era muy barato. Así que teníamos información muy grande, teníamos también la ***Architectural Record***. También la ***Moderne Bauformen***, una gran revista que la tengo acá

–En cuanto al trabajo profesional, ¿usted podría informarnos sobre los proyectos que tuvo oportunidad de elaborar y aquellos que tuvo oportunidad de construir?

–En la primera etapa yo fui socio de Sciuto y Artucio, y entre las casas que hicimos está la de la calle Ellauri esquina Montero[96], una casa en la calle 21 de Setiembre, aproximadamente en frente al Cine Casablanca[97], como contratistas, y algunas obras más que no recuerdo en este momento. Después yo me separé de Sciuto y Artucio porque no me gustaba la actividad de contratista e hice el Edificio Tapié[98] en el año 1933 y, casi enseguida, en el 36, el Edificio Güelfi[99] en la avenida Agraciada, y una serie de edificios más intermedios, de poca importancia.

Desde el año 39 hasta el año 43 ó 44, como consecuencia de la guerra, que disponía la gente de capitales para invertir, hice el edificio de renta de Siri[100], en la calle Ejido y Canelones, la Escuela Primaria de San Ramón[101] (una donación de Don Pedro Tapié), el

94. Casa Eugenio Barth & Cía. 25 de Mayo 737, Montevideo. Arq. C. Surraco, 1925-1927.
95. Garaje para la Compañía Ford. Avda. 18 de Julio esq. E. Acevedo, Montevideo. Arq. C. Surraco, 1924. Hoy demolido.
96. Vivienda Iglesias. José Ellauri Nº 515, Montevideo. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez Echeveste y R. Sciuto, 1930.
97. Vivienda Brezzo. 21 de Setiembre Nº 2819, Montevideo. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez y R. Sciuto, c. 1930-33. Demolida. Por un tiempo allí funcionó La Claraboya Amarilla, el boliche de Alfredo Zitarrosa.
98. Edificio Tapié. Santiago de Chile Nº 1336 esq. Constituyente, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1933-1934.
99. Edificio Güelfi. Avda. del Libertador Nº 1763-77, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1936.
100. Palacio Siri. Canelones Nº 1323-1349 esq. Ejido, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1937-1939.
101. Escuela Nº 148 y Nº 275. Fundación Tapié Piñeyro. Avda. Batlle y Ordóñez Nº 1650. San Ramón, Canelones, 1940. En la fachada del edificio aparece la leyenda Giannattasio, Berta y Vázquez, ingenieros. F. Vázquez Echeveste integró esta firma cuando se separó de sus socios Artucio y Sciuto.
102. Edificio Ramos Seisdedos. J. Herrera y Obes Nº 1308 esq. San José, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1941.
103. Edificio Pittameglio. Avda. 18 de Julio Nº 1445-1449 y Barrios Amorim Nº 1369-1371, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1941-1942.
104. Edificio Mauss. Avda. Brasil Nº 2697 esq. Coronel Alegre, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, c. 1950.
105. La serie incluye una casa en la calle Echevarriarza y otra en la calle Barradas.
106. Complejo Bulevar Artigas. Br. Artigas, Caribes y Quijote, Montevideo. Arqs. R. Bascans, T. Sprechmann, A. Villamil y H. Vigliecca. CCU, 1971-1974.
107. Complejo San Antonio. Pilcomayo Nº 5429-5433, Pque. Baroffio, Montevideo. CCU, 1973-1975.

Edificio Seisdedos[102], el Edificio Pittameglio en 18 y Médanos[103], el Edificio Mauss en Avda. Brasil y Coronel Alegre[104], el E dificio Weiss en Mercedes y Cuareim. Y después, en los años 49 y 50, un edificio para el señor Brussoni de La Platense, y algunos en la calle Pablo de María. Más cercano a la fecha actual, una serie de casas para los hermanos De Castro de la fábrica de cierres Zip[105], ampliaciones de la fábrica de la misma firma. Y de 1959 a 1966, algunas propiedades para vender por la Ley de Propiedad Horizontal, en la calle Caldas, después en la calle Concepción del Uruguay y Rivera, bueno, en realidad no es Rivera, Palmar y Paullier. Y ahí terminó Vázquez…[Risas].

–¿Usted siempre trabajó en el país o realizó algo fuera del país también?

–No, en el país.

–¿Tuvo oportunidad de participar en concursos?

–Sí, con Abadie nos presentamos al Concurso del Banco de Seguros, después a algunos con Sciuto, y después no, porque la actividad mía era muy intensa.

–¿Tuvo actividad docente?

–Me presenté para adjunto honorario de Construcción, pero cuando me concedieron el cargo fue cuando murió mi señora y ya no pude continuar, aunque me estimulaba mucho.

–¿Y actuación en la Sociedad de Arquitectos?

–Muy poca, prácticamente ninguna.

–¿Tuvo participación dentro de la administración pública?

–No.

–Dentro de la arquitectura actual, ¿qué obras y creadores le interesan más?

–Bueno, dentro de la arquitectura del Uruguay nombraría a Vilamajó, Rius, Surraco, de los Campos, etcétera. Y del punto de vista contemporáneo, de lo que se hace actualmente nombraría a los arquitectos del Plan de Vivienda, nombraría el Complejo Bulevar[106] y el Complejo San Antonio en Malvín[107].

–Nos hablaba hace un rato de algunos arquitectos europeos que lo impresionaban mucho y de la gente que incluso siguió actuando después de 1930. De esos arquitectos europeos, ¿a quién destacaría más?

–Yo destacaría mucho a Aalto, que siempre me ha impresionado no solamente por sus concepciones arquitectónicas sino hasta por el material tan interesante que

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 116-117 5/6/16 16:07

emplea. Me impresionan muchas cosas, entre ellas la arquitectura española actual. Retrocediendo un poco en el tiempo, me impresionaron los puentes de Maillart.

–Volviendo un poco atrás, ¿cuáles de sus compañeros se destacaron durante la etapa de su formación? Y, si hubiera habido tendencias encontradas del punto de vista arquitectónico, ¿quiénes las representaban?

–El más significativo fue Gómez Gavazzo. Cursando el 3er año de arquitectura, Gómez presentó un proyecto que fue una especie de alarido de la arquitectura moderna dentro de la facultad, que sorprendió a todo el mundo. Hasta ese momento Gómez era uno de los tantos estudiantes y su propuesta llamó realmente la atención.

–¿Cuál era el programa de la propuesta?

–Era un Club de Manufactureros, si no recuerdo mal. También, resultaron muy interesantes los proyectos de 5º año realizados por de los Campos y también por Sciuto. Yo hablo más bien del grupo más allegado; de los demás no recuerdo en este momento.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 118-119 5/6/16 16:07

JOSÉ HIPÓLITO DOMATO (1905-1978)

EMILIO NISIVOCCIA

La biografía intelectual y profesional de José H. Domato está muy poco documentada, al punto que esta entrevista sigue siendo la mayor fuente de información de que disponemos.

Los primeros trabajos de Domato fueron realizados cuando todavía era estudiante. Según declara en la entrevista, colaboró en los concursos con Mauricio Cravotto, entre ellos en la primera versión del Palacio Municipal declarado desierto, en 1924. En estos mismos años Domato comenzó a trabajar con Juan A. Scasso y de hecho figura junto a Daners en el proyecto del Estadio Centenario, a veces como dibujante pero en la mayoría de los documentos se le reconoce merecidamente como autor. La obra realizada en sociedad con Scasso abarca la casa y estudio de Carmelo de Arzadun, las dos escuelas experimentales en Malvín y Las Piedras, el proyecto jamás construido para un parque escolar en Florida y, también, una larga lista de concursos. Además, Domato participó en forma solitaria en los concursos para el Estadio de Peñarol, el Pabellón de Uruguay en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y algunos otros.

A principios de los años 30, ingresó como arquitecto del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal y en calidad de tal lo trasladaron a la División Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. En el tomo segundo de la *Memoria* publicada por Pérez Montero cuando estuvo al frente del consejo, entre 1943 y 1946, Domato figura como Jefe de la Sección Arquitectura Escolar. El propio arquitecto aclara en una nota que su trabajo no consistió en proyectar edificios individuales sino en coordinar la toma de partido de las distintas edificaciones con el objeto de obtener un uso racional de los recursos, pero también de evitar que la arquitectura responda "solo al frío trazado técnico constructivo" para comenzar a echar raíces en "los requerimientos de una enseñanza más objetiva, más dinámica, más libre". En las páginas finales, el volumen documenta la extensa obra realizada por el Plan de Edificación Escolar bajo las normas y la orientación de Domato. Además, el capítulo reserva un último apartado para mostrar una gran cantidad de croquis del edificio de un Instituto Normal que debería ocupar el predio de la Escuela al Aire Libre en Laguna Merín y Castro, este sí, realizado de forma completa por el Jefe de Sección[108].

108. Pérez Montero, Carlos. ***Memoria correspondiente al período 18 de junio de 1943 a 31 de diciembre de 1946. Tomo segundo, Edificación Escolar***. Montevideo, Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal. Imprenta Nacional; pp. 400 y ss.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 120-121 5/6/16 16:07

En 1946 renunció al trabajo en edificación escolar y en esos años ingresó a la División Arquitectura del Banco de Seguros del Estado, dirigida por Beltrán Arbeleche. En el archivo del Banco de Seguros firma como autor, junto a Arbeleche y Gallo, una gran cantidad de proyectos. Entre ellos cabe destacar los tres conjuntos de viviendas ubicados en Piera y Frugoni, Reconquista y Pérez Castellano y 18 de Julio esquina Vázquez, y también, las sucursales del banco en Salto, Paysandú, Rivera, el hotel de Fray Bentos y un edificio de renta en la ciudad de Melo.

Además de sus tareas en Primaria y el Banco de Seguros, Domato realizó un anteproyecto de ampliación integral para el Estadio Centenario que nunca fue ejecutado y está desaparecido de los archivos de la CAFO. En cambio, sí está claro que fue el autor de los últimos anillos de las tribunas Ámsterdam y Colombes, agregados en 1955, y de otras tantas transformaciones de menor entidad realizadas dentro del estadio.

Su obra vinculada al deporte tuvo un segundo episodio destacado con la construcción del Palacio Peñarol. Un proyecto muy comprometido por la propia implantación dentro de la manzana, las vacilaciones sobre el programa y la eterna sensación de obra inacabada y excesivamente dilatada en el tiempo. El 2 de marzo de 1956, la página de arquitectura del semanario *Marcha* tituló una nota "El Estadio Peñarol". En ella el articulista –González Almeida o Saxlund, el artículo está sin firmar– destaca la importancia de la empresa aunque critica los problemas derivados de la implantación y el déficit de infraestructura que le impide albergar con soltura algunos espectáculos. El final de la nota es tan lapidario como muchas de las notas publicadas por el semanario en aquellos años: "Arquitectónicamente es criticable, deficitaria en muchos aspectos, técnicamente tiene aspectos objetables y no aporta nada importante"[109].

109. S/D. "El Estadio Peñarol". En Medero, Santiago (compilador) (2014) ***Arquitectura en Marcha. 1950-1956***. Montevideo, Banda Oriental, FARQ-UdelaR; pp. 172-173.

Vivienda Arzadun. Arqs. J. A. Scasso y J. H. Domato, 1930. Foto: Andrea Sellanes. SMA.

Vivienda Arzadun. Arqs. J. A. Scasso y J. H. Domato, 1930. Foto: Tano Marcovecchio. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 122-123 5/6/16 16:07

Estadio Centenario. Arqs. J. A. Scasso y J. H. Domato, 1929-1930. Foto: Silvia Montero. SMA.

Escuela Nº 65 Portugal. Arq. J. H. Domato, c. 1940-1941. Foto: Nacho Correa. SMA.

Entrevista
31 de mayo de 1977

–En primer lugar, arquitecto Domato, le vamos a consultar sobre las fechas de ingreso y egreso a la facultad, ¿las recuerda?

–Yo soy de la generación de 1930. Cursé la facultad en cinco años y un semestre, lo que se entiende por semestre ahora; así que, por deducción, ingresé entre 1924 y 1925[110].

–¿Nos podría proporcionar la nómina de compañeros de ingreso que recuerde?

–Ustedes han sido estudiantes como yo, saben que siempre hay grupos o núcleos que ya vienen armados de Preparatorios. Mis compañeros fueron el arquitecto Daners, el arquitecto Fraschetti, Miguel Ángel del Castillo (que no llegó a recibirse de arquitecto porque falleció, pero hubiera sido un arquitecto extraordinario). En mi núcleo, mi círculo, podrían estar también de los Campos, Puente y Tournier; Puente también falleció.

–¿A quién recuerda más de esa época?

–Hablando de compañeros con los que tuve una amistad más cercana, más próxima, más estrecha, estaban Campomar, Hilaria, que falleció, y Cazaux; no sé si ustedes los conocieron. Era un grupo pequeño, porque en aquel tiempo los grupos de ingreso eran más reducidos.

–Seguro. En cuanto a los profesores de aquel momento, ¿quiénes le parece que tuvieron mayor peso en la formación tanto del grupo como en su formación personal?

–Le voy a permitir decir personal porque hubo una persona que para mí fue un profesor extraordinario, creo que no ha habido en facultad otro igual: el arquitecto Mauricio Cravotto. Yo con Cravotto empecé de "negro", ¿usted sabe lo que es?, el "negro" era el ayudante para los concursos. Yo no hice el curso que dictaba Noboa Courras en Preparatorio, yo lo hice con Cravotto.

Yo con Fraschetti –que era una persona muy bien y éramos muy amigos– nos fuimos y nunca más volvimos y dimos libre. Ahora, en facultad, como Cravotto no hubo, yo integré un taller libre que también integraba Teófilo; siempre hubo discusiones…

–¿Teófilo Herrán?

–Sí, y Bonomi…

110. En archivo de egresados de Sección Bedelía de la Facultad de Arquitectura se señala que ingresó el 1º de marzo de 1924 y egresó el 15 de febrero de 1930.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 124-125 5/6/16 16:07

–¿Hacia qué año habrá sido?

–Cuando encarábamos el 4º semestre. Los talleres restantes eran el de Vázquez Varela, y el de Ruocco y de Gimeno. Otros profesores que tuve, y que recuerdo muy bien, fueron Terra Arocena –también fui compañero de su hermano, que ya murió–, Román Berro, que dictaba Historia de la Arquitectura y del Arte; el arquitecto Campos y Emilio Conforte, para mí nefasto; yo me especialicé en arquitectura escolar y él la desconoció.

Cuando vino la dictadura de Terra, en el año 1933, se dictó un decreto que centralizaba todas las secciones especializadas de los entes autónomos en el Ministerio de Obras Públicas; pero la única que físicamente se incorporó al ministerio fue la mía, las otras quedaron trabajando. Indudablemente tenía su razón de ser, porque en ese tiempo, en el ministerio el rubro mayor de obras era el de escuelas, resguardo y esas cosas. El plantel técnico de ahora es muy superior al de aquellos tiempos, desde todo punto de vista. No le quiero hablar de la moral, porque sería horrible hablar después de tanto tiempo. Lo que sí puedo decirle es que yo era jefe de Arquitectura cuando me trasladaron; me había ganado el cargo con el concurso que era una ambición del doctor Santín Carlos Rossi. El fin era hacer la Sección Arquitectura del Consejo pegada a él, para que estuviera en su labor, bien ligada a todas las necesidades escolares y demás. Al poco tiempo vino el golpe de estado y con ese decreto me sacaron a mí y a ningún otro y me pasaron al Ministerio de Obras Públicas. No sé cómo no me liquidaron pero, ya le digo, la sección que físicamente llevaron fue la mía, ninguna otra. Surraco se salvó, él tenía que llevar los proyectos a la Dirección de Arquitectura. Arbeleche en el Banco de Seguros del Estado –yo después estuve veinte años como arquitecto en el banco– también se salvó. A él lo salvó Amézaga; me acuerdo que hizo unos escritos fabulosos defendiendo el asunto. Nosotros no tuvimos gran defensa.

Otros profesores de la época fueron Gómez Ferrer; en Construcción tuve a Baldomir, quien fue presidente de la República y en aquel tiempo ya estaba bastante enfermo; Juan Giuria, del que tengo gratos recuerdos porque para mí fue un gran profesor, me dio mucho material y era muy generoso con los discípulos. Todo Arquitectura siempre la hice con Cravotto, hasta llegar al Taller Carré. Tuve la suerte de conocer a ***monsieur*** Carré en el taller y después hice el curso de Composición Decorativa, que ahora no se hace más.

–No, no se hace más.

–Me gustaba muchísimo cursar esas materias. Fui asistente honorario y después profesor adjunto de Cravotto en Arquitectura Decorativa, ya en taller, a nivel de Taller Carré.

–En cuanto a la arquitectura que era realizada en sus años de formación, ¿qué arquitectos le interesaban más, tanto fuera como dentro del país?

–Yo empecé a trabajar de joven porque era de origen muy humilde y tuve que trabajar toda mi vida. Fui jornalero ocho años con mi padre; fui tipógrafo de caja, cuando se usaba la caja tipográfica, la linotipo, después empecé a trabajar en los talleres. Muchas noches me dormía en la mesa de la facultad porque de día trabajaba. Trabajé con Cravotto siempre, con Jorge Herrán, cuando perdí a mi madre, y después con un arquitecto del que no quisiera hablar de él para nada. Está fallecido y guardaré el concepto que tengo sobre él en reserva mientras viva, el arquitecto Scasso[111].

El arquitecto Scasso no sabía hacer perspectivas. Entonces Cravotto un día me llamó a su taller y me preguntó: "Domato, ¿quiere hacer perspectivas para Scasso?". Le dije que si él lo necesitaba, estaba bien. Cravotto me confirmó: "Igual sigue en mi estudio". Empecé a trabajar, y además de hacer perspectivas me fui quedando como ayudante técnico, hasta después de recibido. Tal es así que, por suerte, me tocó hacer el Estadio Centenario[112]. Y a ustedes les digo privadamente que el Estadio Centenario es todo obra mía, modestia aparte, porque Scasso no hizo una línea. A Scasso lo designó el municipio, porque por convenio se debía designar a un arquitecto municipal, aunque esto después tenía lo suyo.

111. Se refiere al arquitecto Juan A. Scasso (1892-1973).

112. Estadio Centenario. Avda. A. Ricaldoni y F. Vidiella, Montevideo. Arqs. J. A. Scasso y J. H. Domato, 1929-1930.

113. El estadio se inauguró el 18 de julio de 1930.

–¿Usted ya estaba recibido?

–No, yo me recibí en el año 1929, mientras se hacía el estadio, que se terminó en 1930. Como testimonio tengo toda la oficina técnica del estadio; algunos han fallecido, pero todos le van a informar lo que yo no quiero informar, yo no debo decir todo lo que hice. A excepción de una persona que era un obsecuente del arquitecto Scasso, a quien trajo cuando era director de Paseos Públicos para hacer cosas a máquina.

Yo llegué a ser presidente de la CAFO [Comisión Administradora del Field Oficial] durante cinco años y trabajé con mucho amor. El proyecto del estadio lo hice con mucho fervor y mucho cariño, además terminé como arquitecto ahí. Terminé en febrero y se inauguró el 30 de julio de 1930[113]. Después de eso me seguí quedando, hasta que un día Scasso me insinuó que renunciara y renuncié. Con el tiempo fui presidente de la CAFO y empecé a hacer anteproyectos y proyectos. Todo lo hice por amor ***à la galerie***; no había interés ninguno pecuniario, me gustaba el tema y lo dominaba porque había hecho tanto del estadio que tenía que hacerlo, por menos conocimientos que tuviera. Yo me preparé algo pero en ese entonces los estadios no estaban tan adelantados como ahora.

–¿Usted tiene que ver con las ampliaciones que le están haciendo ahora?

–No, la última actuación que hice fue a pedido de Cattaneo, que era presidente de la Junta. Él me lo vino a pedir a casa, en el marco del Campeonato

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 126-127 5/6/16 16:07

Sudamericano de 1955. Si bien yo no quería saber de nada, hice la ampliación de Colombes y Ámsterdam, dos escalones y dos graderías más. Con las obras posteriores no tuve nada que ver; eran otros arquitectos que entraron como miembros de la comisión y después se hicieron funcionarios de ahí. Al último que conocí bien fue a Juan José Castro, el presidente de Liverpool. El petiso Castro era un muchacho extraordinario que no hizo obra en el estadio.

A todo esto debo decirles que, en el año 1950, la asociación me encomendó un proyecto de ampliación integral del estadio; yo lo hice y la prensa lo publicó. El diario ***El País*** me fue a ver a casa, me hizo un reportaje y publicó una página. Hice un proyecto total, que incluía una maqueta, también publicada. Después de eso no supe absolutamente nada más sobre el proyecto. Según informes que obtuve, dicen que se quemó, que lo quemaron, no lo sé. Fue algo que lamenté muchísimo, no porque fuera un gran proyecto sino porque era la culminación de mi trabajo en el estadio. Además, era completamente distinto, no era lo que es ahora. Discúlpeme el término, pero ahora para mí el estadio es un supermercado. Es un edificio donde hay comisaría, un sanatorio; es una cosa inadaptable, porque si hay una cosa horrible es cuando un sanatorio va a una grada. Un sanatorio necesita un ambiente, aire especial y una serie de cosas. Yo había hecho unas salas de exposiciones para el paseo que hay debajo de las tribunas Colombes y Ámsterdam, sedes para presentaciones de los clubes y del propio estadio. El comedor de la Olímpica se transformaba en un gran salón con una torre de turismo, accesible para el paseante. Esa torre la subí tres veces al día, tiene 285 escalones, imagínense lo que sería.

–Retomando el tema de la arquitectura que a usted le interesaba, en el país y en el exterior, ¿cuál le impresionaba más? Le impresionaba la arquitectura renovadora, ¿verdad?

–Me importaba todo, por supuesto que la renovadora también.

Lo que me gustaría agregar para cerrar lo anterior es que yo, aun siendo ayudante técnico, vuelvo a reiterarle, modestia aparte, hice muchas obras con Scasso. Él me permitió hasta calcular. Yo no sé por qué, pero en aquel tiempo se egresaba de la facultad sabiendo mucha teoría pero muy poco de cálculo. Ya en ese tiempo me permitía poner el nombre Scasso-Domato. En una obra en el Prado calculé la estructura íntegra y después se la di a Adolf Hartschuh, que era un gran calculista. Hartschuh calculó el estadio, el Hospital de Clínicas, el Palacio Salvo. En aquel tiempo en que se iniciaba el trabajo con hormigón, le di el proyecto a él como forma de verificar mi trabajo y me dijo que estaba bien. Claro que él hubiera empleado menos hierro; él era calculista, siempre afinaba las cosas. Me dio tranquilidad frente a mi necesidad de tener buen conocimiento de cálculo. Cuando se hizo el estadio, yo recorría la obra, por ejemplo, con Scasso y de pronto él decía: "Pero

mire, Domato, qué poco hierro hay". ¿Cómo va a corregir el hierro con el cálculo hecho por Hartschuh? "El hierro de ahí es el necesario", le decía.

Usted sabe que el hormigón es un material muy noble. Con Hartschuh habíamos llegado a la conclusión de que uno, en cosas simples, hace una superficie, tira unas barras de hierro, pone el hormigón y el hormigón es tan noble que siempre resiste. ¡Habrán visto hacer el hormigón pésimamente en este país, en el que se ha ejecutado mucho hormigón, y lo que resiste y lo que se utiliza!

En ese tiempo, yo hice unas escuelas íntegras como la Experimental de Malvín[114]. El político Guidiani iba todos los días al estudio a apurar. La escuela tenía una gran directora, la señora de Fernández[115]. En ese tiempo se utilizaba el método de enseñanza Decroly, sobre la escuela activa, que yo había estudiado porque quería especializarme y tenía que saber sobre enseñanza para hacer la arquitectura que esa enseñanza necesitaba.

–¿Recuerda dónde estudió al respecto? ¿Fue con material que le proporcionó la directora?

–Ella, más que material, me dio mucha conversación. Conversaba mucho con las directoras en ese tiempo, yo también estaba en el Consejo de Enseñanza. Hay que ver lo interesante que es hablar con una directora como María Irene Núñez Roca, de la Escuela de Práctica, la Escuela Chile actualmente. Recientemente hice algunas obras allí; ella me dio unas lecciones de pedagogía y cosas complementarias que a un arquitecto le conviene conocer, sobre todo estando en esa rama.

Sobre los arquitectos extra-país, yo seguí mucho a Richard Neutra; lo estudié, leí sus libros, fue una fatalidad que cuando él vino aquí yo no estaba. Él visitó la escuela al aire libre Nº 1, en Millán y Garzón[116], que está hecha siguiendo un poco sus tendencias, como la doble aula, aula abierta y aula cerrada. Tengo un escrito que él dejó en el álbum. Una directora extraordinaria, la señorita González, me escribió porque él quería conversar conmigo y yo no estaba en el país.

Después de Terra, me sacaron de la Dirección de Arquitectura y me llevaron al Consejo de Enseñanza otra vez, pero con una labor restringida que no era hacer obra pública sino solamente donaciones, legados y obras privadas. Hice esa escuela moderna que está en Sarandí y Maciel, ¿la conoce?

–Cómo no; sí, la tengo muy presente. Me interesa mucho como obra.

–Es la escuela Rodríguez Sosa[117], quien fue un hombre muy bien.

–¿Recuerda aproximadamente el año de esa escuela?

–Debe ser del año 1941, porque ya estaba Maggiolo, quien fue un director que me apoyó muchísimo con la enseñanza. Maggiolo era el padre del muchacho que

114. Escuela Experimental de Malvín. Decroly Nº 4971 esq. Michigan, Montevideo. Arq. J. A. Scasso, 1927-1929

115. Se trata de la maestra directora Olimpia Fernández.

116. Escuela Nº 161 Alejandría. Gral. E. Garzón Nº 888 esq. Millán, Montevideo. Arq. J. H. Domato, s/f.

117. Escuela Nº 65 Portugal. Sarandí Nº 207 esq. Maciel, Montevideo. Arq. J. H. Domato, c. 1940-1941.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 128-129 5/6/16 16:07

estuvo en la universidad, aunque pensaba, me parece, totalmente distinto; pero eran otros tiempos. Era el tiempo en que hacíamos las huelgas por hacer huelga, no huelgas políticas. Confieso que yo fui huelguista, no estudiante: huelgas por las faltas, pérdida de cursos, esas cosas.

Volviendo a la arquitectura que me interesaba, como arquitecto seguí mucho al americano Frank Lloyd Wright, lo estudié mucho.

–¿Ya lo conocía mientras estaba usted en la facultad?

–No, lo conocí después que salí de la facultad, en el estudio de Cravotto, al que seguí yendo. Mi amistad con el profesor Cravotto siguió hasta que él murió. Pobre, a él lo sacaron de la facultad; un día llegué y lo encontré llorando, le pregunté qué le pasaba y me dijo: "Usted sabe que me dijeron que no tengo ni cara de profesor". "No haga caso…", le contesté. Los domingos siempre tomaba mate y yo iba a acompañarlo; era un hombre tan bien, tan competente, con condiciones. No sé lo qué opinan ustedes, para mí fue un maestro extraordinario.

–Nosotros no llegamos prácticamente a conocerlo, cuando entramos a la facultad ya no estaba.

–Era tan extraordinario que durante un viaje que hizo Carré, él quedó en su lugar, y pasó lo mismo cuando Carré se retiró. Ahora, la muchachada no era muy consecuente. Por ejemplo, hubo gente que cuando se fue ***monsieur***, se cambió para otros talleres. En fin, esas cosas que pasan.

–Mientras asistían a los cursos de la facultad o a partir del contacto con Cravotto o Carré, me refiero a los años entre 1924 y 1930, ¿llegaron a conocer y manejar publicaciones, libros o revistas, que les fueran incorporando las nuevas corrientes que iban surgiendo en Europa o en Estados Unidos? ¿En Alemania, Holanda?

–No. En forma profunda, como debía haber sido, no se hizo. En aquel tiempo se publicaba la revista ***Arquitectura***, de la Sociedad de Arquitectos, que traía algunas cosas pero no como lo hizo más adelante, que trajo material muy bueno. Uno se orientaba por iniciativa propia. Yo leía mucho porque, además, Cravotto recibía muchos libros. Scasso, que no leía nada, recibía libros y yo me los comía todos.

–¿Y que leía, Domato, por ejemplo?

–Yo leí mucho urbanismo, porque en urbanismo el profesor teórico era Cravotto y en el práctico era Scasso. Y después leí sobre arquitectura civil privada. También leí cosas como ***La ciudad industrial***, de Tony Garnier.

–Gente como Dudok, por ejemplo, ¿le interesaba? ¿Lo conocían en facultad?

–Sí, yo conocí el establecimiento para baños de Dudok e incluso hice una perspectiva de él, pero no en facultad; fue posterior a haberme recibido.

–¿Era un arquitecto al que usted valoraba mucho?

–Dudok sí. No sé si fue por el trabajo que me tocó hacer pero me interesó mucho la arquitectura que él hacía.

–¿Por sus experiencias escolares?

–No, él trabajó variados temas. En materia deportiva me interesaron mucho sus proyectos. En aquel tiempo ni la Sociedad de Arquitectos ni las revistas ilustraban nada sobre los temas deportivos, fue cuando fui a Europa que pude acercarme más.

–¿En qué año fue eso, Domato?

–Yo fui a Europa enseguida que me jubilé, que fue en 1964.

–¿Ese fue su primer viaje?

–El único, para toda mi vida. Sin mi señora no voy a ningún lado, aunque no me haría mal un viaje; incluso me lo aconsejaron.

Vi estadios, no digo clásicos ni antiguos; pero ya de la época del Estadio Centenario visité el Estadio Santiago Bernabeu, en Madrid, que para mí era un buen estadio en aquella época, muy bien construido y muy bien iluminado. También vi estadios nuevos, como el de Barcelona. Ese fue hecho por un núcleo de arquitectos que trabajaban en equipo, fue de los que más me gustó. Tenía un techo grandísimo de 41 metros cubriendo la tribuna principal; por miedo a desencofrar, andaban con un pánico… imagínese 41 metros volados, era con nervios superiores, y las planchitas abajo sosteniendo... Pero había que volar 41 metros.

Me quedé tranquilo porque vi que algo de lo que había hecho en el Estadio Centenario se mantenía. Por ejemplo, el estudio de evacuación que tengo del Estadio Centenario indica que aquí la gente no sabe caminar; yo lo hice de acuerdo a mis fórmulas y el Estadio Centenario en nueve minutos se evacuó totalmente. El problema de la circulación es que meten mucha gente, las escaleras nunca deben estar ocupadas y aquí están siempre ocupadas. La visibilidad la estudié con mucha precaución y después la confirmé con Maracaná, del que obtuve los planos. Hice un estudio gráfico, saqué la curva de visibilidad gráfica y la llevé a la práctica de la obra. Quiere decir que se mantenían unas condiciones que me dejaron satisfecho. Claro que hoy hay otros medios para hacer estadios, es distinto. Por ejemplo, lo que se hizo en el estadio de Roma es muy bueno, formidable. En Roma estaba

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 130-131 5/6/16 16:07

lo de Luigi Nervi, en hormigón armado. Nervi es uno de los arquitectos extranjeros que seguí mucho; tengo libros enteros sobre él, porque hacía estructuras muy interesantes, era un macramé en hormigón armado lo que había hecho allí, el gran salón que tiene el gimnasio cerrado grande. En aquel tiempo me decía un señor que me llevaba, el cicerone: "Mira que aquí, en este estadio, se hace box. En mi país no se podía hacer box".

–Sobre publicaciones periódicas extranjeras, ¿conocían, por ejemplo, *L'Architecture d'Aujourd'hui*?

–Sí, yo la recibía. También recibía la ***Forum*** y la ***Record***, mientras pude, porque después llegaron a precios fabulosos y tuve que cortar todas las suscripciones.

–¿Y la revista *Wendingen*?

–No la conocí. Sobre Le Corbusier leí mucho, nombrando ahora arquitectos que estoy recordando.

–¿Lo conoció en la facultad? En el año 1929 él vino a Montevideo.

–Sí, algo conocí en facultad. Pero en profundidad lo conocí mucho después que me compré libros sobre él.

–Dentro de la arquitectura nacional, ¿le interesó conocer obras del país durante el proceso de formación o después de recibirse?

–Sí, me interesó conocer, por ejemplo, la obra de Cravotto. Yo fui "negro" en un concurso en el que él participó para el Palacio Municipal. En esa oportunidad recibió el segundo premio. Ustedes no se acuerdan pero tenía la torre, no en el lugar donde está ahora: estaba ubicada en el centro del tramo sobre 18 de Julio.

–Domato, usted nos informó sobre su actividad, centrada en la enseñanza primaria, y sobre su actuación en la realización de la Escuela Experimental de Malvín, que tuvo una significación indudable dentro de la arquitectura nacional. ¿Participó en el proyecto y la realización de la Escuela de Las Piedras[118]?

–Sí, muchísimo. También participé en el Parque Escolar de Florida[119], que fue posterior y no llegó a hacerse. Ese proyecto se publicó en la revista ***Arquitectura***.

–¿Qué características tenía? ¿Agregaba algo nuevo a lo que ustedes ya habían elaborado anteriormente?

–Sí, las características eran un poco distintas. Primero, por el medio: era un

118. Escuela Experimental de Las Piedras Nº 205 y Nº 235. W. Ferreria Aldunate s/n, Las Piedras, Canelones. Arq. J. A. Scasso, 1931.

119. Parque Escolar de Florida. Florida. Arqs. J. A. Scasso y J. H. Domato, c. 1932 (proyecto).

sector más rural, encarado a campo abierto, con pabellones aislados, igual que la Experimental de Progreso. Esa fue una cuestión que quiso hacer Olaizola, que estaba interesadísimo, pero nunca la pudieron sacar. Ese fue un tema muy interesante. Después estuve con las escuelas y el Parque Escolar de Florida.

–Luego edificios de escuelas en Montevideo, ¿no?

–Sí, cuando pasé el banco, hice varias escuelas en Montevideo. Ahí tuve compañeros como Arbeleche y Gallo. La primera obra que me tocó dirigir, el debut, fue el sanatorio del Banco de Seguros del Estado[120]; ellos ya habían hecho el proyecto. Después trabajé en Salto, en Paysandú (en el banco y el hotel[121]), en Fray Bentos y después en Mercedes; el litoral lo recorrí todo. Fue un trabajo intensísimo, sobre todo en el hotel del Banco de Seguros en Fray Bentos[122], donde tuve algunas opiniones distintas con Beltrán[123]. Por ejemplo, yo quería poner un ascensor y él no quería. Cuando vi el proyecto del sanatorio del Banco de Seguros, que tenía solo un ascensor general y uno chiquito de servicio, yo no podía concebirlo, me parecía ridículo, siempre luché con eso. En un sanatorio entran camillas, alimentos, sacan muertos, público. En Fray Bentos quise hacer uno. Recuerdo que mi señora ya estaba enferma y le decía a Beltrán: "Mira, si yo quiero ir con mi señora a Fray Bentos no puedo porque ella no va a poder subir la escaleras". No digo que fue un éxito, pero me parece que quedó bastante bien, muy bien; no sé si lo explotan bien.

Después hicimos un edificio de renta en la plaza de Mercedes, en una esquina, al costado de la famosa tienda Gómez. Más tarde hice otro para el Banco Hipotecario, en 18 de Julio y Vázquez. Ese edificio yo, que era arquitecto, se lo alquilé al banco, porque un día me dijo el gerente: "Domato, a ver si consigue quien nos alquile toda la planta". El Banco Hipotecario quería alquilar la mitad de la planta baja y en ese tiempo el gerente, el contador Rega Vázquez, de tanto que hablamos finalmente lo alquilaron totalmente. Y bueno, le dije al gerente: "Me apunté una"; aunque usted sabe que las oficinas públicas son ingratas.

–Entonces, ¿su trabajo en enseñanza primaria y en el Banco de Seguros del Estado fueron sus grandes obras desde el punto de vista público?

–Sí, lo demás fue en el ámbito privado. Incluso Las Piedras y Malvín eran obras privadas de Scasso, no pertenecían al Consejo de Enseñanza.

–En lo relacionado con escuelas hechas en Montevideo, aparte de la de Malvín, ya nos mencionó la de Sarandí y Maciel, ¿también hizo la de la calle Millán?

–Sí, la de Millán, después la de Piriápolis[124], luego la del balneario Solís; todas eran legados y donaciones, si no yo no podía intervenir.

120. Sanatorio del Banco de Seguros del Estado. Mercedes esq. J. Herrera y Obes, Montevideo. Arq. B. Arbeleche.

121. Hotel Salto (Banco de Seguros del Estado). Uruguay Nº 1234 esq. 25 de Agosto, Salto. Arqs. B. Arbeleche e I. Dighiero, 1943. Gran Hotel Paysandú (Banco de Seguros del Estado). 19 de Abril Nº 958 esq. 18 de Julio, Paysandú. Arqs. B. Arbeleche e I. Dighiero, 1942.

122. Gran Hotel Fray Bentos. Paraguay Nº 3272, Fray Bentos. Arq. B. Arbeleche, s/f.

123. Se refiere al arquitecto Beltrán Arbeleche (1902-1989).

124. Escuela Nº 52, Elena Marroche de Mussio. Sanabria Nº 1157 esq. Reconquista, Piriápolis. Arq. J. H. Domato, 1947.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 132-133 5/6/16 16:07

–Domato, ¿participó en escuelas como la que está en la calle Pereira, en Pocitos?

–Donde estaba la Escuela Nº 19[125], me acuerdo hasta del nombre, la del ombú[126]…

–Esa misma, que tiene unas salas relativamente nuevas, supongo que de los años 20.

–Creo que esa escuela tiene etapas de realización.

–Debe tener varias etapas…

–Yo no intervine en esa.

–La escuela Francia[127], por ejemplo, era una buena escuela que también debe ser de los años 20.

–La señorita Amanda Cazet era la directora. Ella era una directora extraordinaria…

–Usted, como estudios de interés fuera del país, nos mencionó a Neutra, dentro de la arquitectura escolar inclusive…

–Sí, a Neutra yo lo seguí en todo…

–¿Y Dudok, le interesaba?

–Sí, Dudok me interesaba en aspectos deportivos y Richard Neutra en cuestiones sanatoriales.

–¿Trabajó en proyectos del arquitecto Scasso, como el Hotel Miramar[128], que hoy es una de las Escuelas de la Armada, en el Tajamar[129] o en obras posteriores?

–No, no.

–En cuanto a concursos, nos mencionó que trabajó como ayudante de Cravotto en algún concurso…

–Así es.

–¿En algún concurso actuó independientemente o con otros compañeros?

–Sí, con el arquitecto Scasso, desgraciadamente, intervine en dos. En el estadio de Peñarol en el parque; en esa ocasión pasamos a segundo grado junto a Vilamajó, después se hizo el otro grado y ganó Vilamajó. El otro concurso en el que intervine fue en un estadio que iba a hacer el Club Nacional de Football. Yo soy, era, de Peñarol; ahora tengo 73 años ya, soy de cualquier cosa.

125. En realidad se trata de la Escuela Nº 18, actualmente Nº 193, José Luis Zorrilla de San Martín. Miguel Barreiro Nº 3150, Montevideo. tiene también frente sobre la calle Gabriel Pereira.

126. En realidad se trata de un gomero, declarado Bien de Interés Municipal en 1993.

127. Escuela Nº 3, Francia. Echevarría Nº 588. Montevideo, s/f.

128. Hotel Miramar. Rbla. Tomás Berreta s/Nº esq. Lido, Montevideo. Arq. J. A. Scasso, 1935.

129. Tajamar. Lieja Nº 6416 esq. Divina Comedia, Montevideo. Arq. J. A. Scasso, 1942.

Hice, no sé si se harán idea, un amanzanamiento nuevo sobre Cádiz y Larrañaga, una especie de ciudad deportiva. Fue un proyecto con un espíritu extraordinario, ¡una ciudad deportiva! Ese lo gané con Scasso y no lo hicimos. Ese proyecto me gustaba muchísimo. Tenía tres canchas de fútbol, un estadio, entre siete y nueve canchas de tenis, seis frontones, dos piscinas, en fin... ¡Era una cosa muy buena!

Sobre los concursos en los que participé solo están el Palacio de Justicia, cuando se iba a hacer frente a la Plaza de los Treinta y Tres, antes llamada Plaza de Artola, que se declaró desierto. En esa ocasión me gané una mención. En el caso del Club Nacional de Football, se dividió en dos tesis: parquecentralistas y los de ese edificio que nombré anteriormente; ganaron los parquecentralistas y llamaron a concurso. Lo ganaron Clerc y Guerra; yo recibí el segundo premio. Mi proyecto, no tengo reparos en decirlo porque tanto los diarios como los juicios lo dijeron, era superior. En ese proyecto logré sacar la tribuna curva y Clerc y Guerra no, habían sacado tribuna recta. Tal es así que después no les resultó, se dice que tiene unos defectos de visibilidad nula. Yo iba poco al fútbol, fui poco a ver a Nacional también. [Risas]

Después hice el Banco de Seguros; me saqué una mención cuando se declaró desierto, y finalmente lo hizo Arbeleche por encargo directo. Luego hice el Pabellón de Sevilla, con Scasso, y logramos mención especial. Participé en el concurso de la Caja de Jubilaciones y no saqué nada, ganaron Arbeleche y Canale. Las bases de ese concurso las había hecho el arquitecto Campos.

–Usted nos mencionó su interés en aspectos técnicos y constructivos de las obras, así como su preocupación por ahondar en el conocimiento del cálculo de hormigón armado. ¿Tuvo oportunidad de hacer experiencias especiales sobre procedimientos constructivos fuera de los tradicionales?

–No, no tuve, porque entonces en vivienda todavía no se fomentaba ese tema como se hace ahora.

–Claro. En el campo de la vivienda, ¿usted tuvo oportunidad de realizar algún proyecto?

–Hice la Casa Arzadun[130] para el pintor Carmelo de Arzadun, que es mi cuñado.

–¿Dónde está ubicada?

–En Punta Carretas, en Ibiray cerca de Bulevar Artigas.

–Qué también la firma con…

–No, también la firmé con Scasso, pero yo la hice íntegra; eso no se dice, eso se lo digo a usted. De Arzadun para mí es un gran pintor, al margen de la relación

130. Vivienda Arzadun. Ibiray Nº 2312 esq. C. Maggiolo, Montevideo. Arqs. J. A. Scasso y J. H. Domato, 1930.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 134-135 5/6/16 16:07

familiar, igual que Cúneo; en aquella época mis dos pintores eran de Arzadun y Cúneo, yo tengo cosas de ellos. Y de este también, que hacía cosas nuevas siempre… ¿Cómo se llama este muchacho?

–¿Barradas, De Simone?

–No, no… que ahora está pelado. Con este muchacho (que no recuerdo el nombre) conseguí que en todos los planes de edificación escolar se pusiera un artículo donde se le diera un 5% u obras pagas con un 5% a escultores y pintores. Ellos estaban locos de la vida, pero no se llegó a hacer, ni en la ley del 44, ni nada. Estaba lo de México, por ejemplo. Este muchacho estuvo en México, todas las cosas que había visto en las escuelas, en los propios estadios de México. En el estadio de México, el Nacional Universitario, creo que es, tiene unos trabajos muy buenos de plástica[131].

–Justamente le quería preguntar si tuvo la oportunidad de trabajar con artistas nacionales, incorporando algunos trabajos a sus obras.

–Sí, trabajé con Bernabé Michelena. Con él hice el monumento al maestro[132], que está en un lugar que nadie lo ve, en el Parque Batlle. El proyecto es mío y lo realizó Michelena; después hicimos el de San Martín[133], que lo ganó Prati; nosotros sacamos el segundo o el tercer premio.

–En cuanto a otro tipo de actividades, Domato, ¿tuvo oportunidad de escribir? Nos mencionó el suplemento de *El Día*, ¿no es así?

–No, en el suplemento de *El Día* me pidieron, pero lo fui dejando y solo tengo escrita una página.

–¿Ha escrito directamente sobre arquitectura?

–Sí, yo escribí sobre arquitectura…

–¿Sobre sus obras o acerca de aspectos generales?

–No, no, una crítica sobre temas generales.

–¿Dónde se publicó eso? ¿También en *El Día*?

–Lo publicaba *El Día* cuando *El Día* no le daba mucha importancia a esas cosas, a decir verdad.

–Y dígame, Domato, ¿llegó a tener actividad docente conjuntamente con Cravotto?

–Sí, es así.

131. Seguramente se refiera a Norberto Berdía. Según el arquitecto Gabriel Peluffo Linari, dada la fecha de la entrevista, no puede referirse a un exiliado político en México (que los hubo). Él era el único artista que ya estaba medio calvo a fines de los 70, que había viajado a México en la década de 1940 y que era bastante cambiante en sus estilos de pintura. Consulta realizada al arquitecto Peluffo en setiembre de 2015.

132. Monumento al Maestro. Pque. Batlle y Ordóñez, con acceso por Avda. A. Ricaldoni, Montevideo. B. Michelena y Arq. J. H. Domato, 1945.

133. Monumento al Gral. José de San Martín. Plaza Soldados Orientales de San Martín. Avda. Agraciada, Asencio y Uruguayana, Montevideo. E. Prati, 1963.

–¿A partir del momento en que se recibió o antes de recibirse?

–Comencé como asistente honorario cuando recién me había recibido.

–¿Fue por varios años?

–No, tuve que dejar, Arana. En ese momento estaba muy mal económicamente, entonces tenía que trabajar y no me daba tiempo para trabajar y la facultad. Fui examinador, como todos; en aquel tiempo buscaban muchachos recibidos para ponerlos en la mesa. Como pagaban algo y precisaba, yo iba.

–En cuanto a la Sociedad de Arquitectos, ¿usted estuvo vinculado?

–No, participé poco en la Sociedad. Estuve en algunas comisiones en la Sociedad de Arquitectos, para las que fui nombrado.

–En el momento actual, si tuviera que decir qué arquitectos le interesan, ¿a quiénes mencionaría?

–Me pone en una situación difícil, porque ahora hay mucha muchachada nueva…

–Incluso en la arquitectura internacional, ¿qué obras le interesan de las que ve realizadas en el país o en el extranjero?

–Le voy a decir, yo vine loco con Luigi Nervi, para mí era una obsesión. Tal es así que lo recomendé, lo cité, escribí sobre él. Y después las del gran arquitecto Frank Lloyd Wright. Tal vez me perdí un poco de estar al día en todo eso, ya pasaron unos años… En aquel tiempo lo tenía mucho más fresco.

[Se apaga el grabador, por lo que falta un fragmento.]

El proyecto del estadio de Peñarol hubiera sido una obra muy interesante desde el punto de vista integral porque hubiera tenido vetas hacia el arte, hacia la docencia, hacia la gimnástica, hacia el propio deporte en todas sus manifestaciones. La idea original se desvirtuó al concentrarse solamente en dos deportes, que fueron el básquetbol y el box, que es lo que se realiza actualmente. A veces se realiza algún espectáculo de patín sobre hielo; el espacio se presta y da la sensación de que hubiera sido hecho con ese sentido. Claro, en ese momento se pensaba utilizar toda la manzana, pero fatalmente hubo una parte en la que obligatoriamente hubo que hacer esas vigas porque había casas sobre la calle Cerro Largo, todavía creo que están.

–¿Para resolver qué problemas se hicieron las vigas?

–Las luces, si no yo hacía una solución integral.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 136-137 5/6/16 16:07

–¿El problema que tenían eran las medianeras dentro de la manzana?

–Sí, sí, eran grandes medianeras de 40 y pico de metros. Esas vigas se hicieron bajo el control del ingeniero Gesto[134], que las calculó y luego las controló la Facultad de Ingeniería. Hubo que llevarlas de madrugada porque no se podía transitar, tienen soldadura eléctrica comprobada, constatada y verificada siempre. En el Palacio no se han hecho obras de conservación; cuando no se hacen obras de conservación es difícil, como en todo plan de edificación. Yo siempre sostuve que un plan de edificación debe tener su rubro de conservación, un plan vial debe tener su rubro de conservación.

Por ejemplo, en Estados Unidos, me decía el ingeniero Peyrot[135], entre todas sus cosas, errores y virtudes, tienen una cosa extraordinaria: hacen las carreteras y cada cinco kilómetros ubican un puesto de conservación. Es una persona sola que está ahí y todos los días tiene que inspeccionar los cinco kilómetros de carretera y cualquier cosa que ocurra. Hay que ver los gastos que evita eso, porque esa carretera sin su conservación diaria, con los años se va echando a perder, después hay que rehacerlas totalmente y eso son millones. En arquitectura no digo tanto, pero habría que hacer siempre un rubro de conservación.

Peñarol hubiera sido una obra extraordinaria para las futuras generaciones. Los estudiantes de los institutos normales iban a ir a tomar sus clases ahí, también muchas escuelas. Iba a tener tratamiento acústico; yo hice el estudio para ello. El estadio iba a ser para conciertos por la gran capacidad que tenía, mayor que el Sodre, y para todas las manifestaciones artísticas. Sin embargo, ha servido para muchas concentraciones cívicas. En los actos pre-eleccionarios se hicieron muchas reuniones; en los actos sindicales, los mismos bancarios hicieron reuniones ahí en aquella huelga grande.

Ahora tengo mucho interés por ver el nuevo estadio de Paysandú[136], que es para 8.000 personas, porque dicen que es un estadio hecho con mucha visión de futuro. El lugar donde se emplaza el Cilindro[137] es un lugar extraordinario, tal es así que el arquitecto Crespi, ya fallecido, me había dicho: "En Montevideo el único predio interesante para una ciudad deportiva es el predio donde está el Cilindro".

–¿Tuvo oportunidad de conocer a Julio Vilamajó?

–Tuve charlas con Vilamajó en el Tupí Viejo. Nosotros le llamábamos el refugio. Ahí iban Antonio Pena, un tiempo fueron Mauricio Cravotto y Carcavallo, que fue un gran secretario que tuvo la facultad. Yo tuve muchas charlas con Vilamajó, era un hombre muy bien. En ese concurso del Club Nacional, al que me presenté solo, él también lo hizo y sacó un quinto premio. Luego lo visité en su casa[138], en Bulevar Artigas. ¿Sabe dónde es? Frente a la de Cravotto.

134. Se presume que refiere al ingeniero Eduardo Gesto.

135. Se refiere al ingeniero E. Mario Peyrot (1903-s/d).

136. Estado Cerrado Municipal Paysandú, 8 de Junio. Br. Artigas, Colón, Gral. Luna y 25 de Mayo, Paysandú. Intendencia Municipal de Paysandú, 1977.

137. Estadio Dr. Héctor A. Grauert (Cilindro Municipal). Avda. José P. Varela esq. Avda. D. A. Larrañaga, Montevideo. Ings. L. Viera y A. Sidney Miller, Arq. L. Ríos Demaldé, 1956. Demolido en 2014.

138. Vivienda Vilamajó. Domingo Cullen Nº 895 esq. Sarmiento, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1930.

–¿Cómo no? Sí, sí.

–Julio Vilamajó era un hombre muy interesante. Tenía mucha visión y era un hombre, desde el punto de vista pedagógico, extraordinario. Yo lo he visto, por ejemplo, hacer el Gran Premio, acuarelar con café el Gran Premio, eso lo sabe toda la gente. Vilamajó fue un arquitecto de excepción en este país. Como yo guardaba un coche que en ese tiempo me daba el Consejo en el mismo garaje que él, teníamos mucha charla, todos los días; yo hablaba todo el tiempo con Vilamajó. Ahora, había que seguirlo, después había que desprenderse, porque Vilamajó empezaba a hablar y era tan interesante...

–Ya que estamos en el tema, fue un hombre que tuvo mucha vinculación con el aspecto deportivo también, incluso con el Ministerio de Cultura de este momento. Llegó a elaborar el proyecto para un campus deportivo en la ciudad de Durazno.

–Claro, él hizo el campus y también hizo el estadio de Peñarol. Él ganó el concurso, nosotros obtuvimos el segundo premio. Aunque Vilamajó se había salido de las bases, había hecho un proyecto muy lindo, los dos pasamos al segundo grado. En el segundo grado, Scasso me dijo: "Domato, hay que hacer una cosa clásica", porque a una persona que integraba el jurado le gustaba mucho lo clásico. Me acuerdo que hice un pastel de la Victoria de Samotracia; en fin, cosas clásicas del estilo. Vilamajó se mandó un proyecto bastante lejos de su tendencia clásica, más bien nuevo, y nos ganó. Después no se hizo, hubo un pleito bárbaro con la cuestión de la piedra. Yo tengo la impresión de que él ha sido uno de nuestros grandes arquitectos, junto a Cravotto. A Horacio Azzarini, que trabajó con él, lo conocí poco.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 138-139 5/6/16 16:07

AURELIO LUCCHINI (1910-1989)

ANDRÉS MAZZINI

Aurelio Lucchini estudió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, en la que se graduó en 1935[139]; al año siguiente egresó del curso de perfeccionamiento para posgraduados de Gran Composición, que dirigía M. Carré. En 1937 obtuvo el Gran Premio y en consecuencia viajó becado a Europa.

Comenzó su actividad docente como Asistente Honorario de la Cátedra de Historia de la Arquitectura del profesor Juan Giuria, cargo que ocupó hasta 1939. En 1942 fue nombrado profesor adjunto, subdirector del Instituto de Arqueología Americana, del que pasó a ser profesor director en 1945. En 1948 el Instituto de Arqueología se constituyó en Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura.

Lucchini fue su director desde 1948 hasta 1976, y a él se debe que el nuevo instituto, en 1955, fuera capaz de asumir el dictado del primer curso de Historia de la Arquitectura Nacional (curso que desarrolló hasta 1976).

Integró el Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura[140] y fue decano entre 1953 y 1961, período signado por la instrumentación del nuevo plan de estudios, aprobado en 1952.

También fue vicerrector de la Universidad de la República, institución que le otorgó en 1986 el título de Doctor Honoris Causa.

Aurelio Lucchini consagró su vida activa a la universidad. Dedicado particularmente a la investigación en historia de la arquitectura nacional, transformó el Instituto de Arqueología Americana en un Instituto de Historia de la Arquitectura "capaz de cumplir con sus fines genuinos, esto es: la creación de conocimientos de un modo científico, y la formación de personas –investigadores, docentes, estudiantes– para la producción de esos conocimientos, su difusión y su aplicación al medio". Toda su actuación como docente, investigador y universitario estuvo signada por una gran integridad personal, su rectitud y su ejemplar conducta.

En 1983 fue elegido para integrar la Academia Nacional de Letras del Uruguay, donde ocupó el sillón Carlos Vaz Ferreira hasta su muerte, en 1989.

Algunos de sus trabajos más destacados: ***Cronología comparada de la historia del***

139. Egreso: 6 abril de1935. Título expedido el 7 de julio de 1936, según datos del Archivo Administrativo de la Facultad de Arquitectura.

140. Períodos: 1945-1949, 1951-1952 y 1953-1961.

Aurelio Lucchini. ***Ideas y formas en la arquitectura nacional.*** Nuestra Tierra Nº 6. Montevideo, 1969.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 140-141 5/6/16 16:07

Uruguay 1830-1945, donde participó desde la historia de la arquitectura, de Blanca Paris de Oddone *et alt.*; Montevideo, 1966. *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Colección Nuestra Tierra, Vol. 6, Montevideo, 1969. *Julio Vilamajó. Su arquitectura*, con la colaboración de Mariano Arana, Montevideo, IHA, FARQ-UdelaR, 1970. *El Concepto de Arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a Uruguay*. Libro primero, *Modalidades historicistas*, UdelaR, Montevideo, 1986. *El Concepto de Arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a Uruguay*. Libro segundo, *Modalidades renovadoras*, UdelaR, Montevideo, 1989. *Las Casas Quintas. Fundamentos para protegerlas, método de trabajo para seleccionarlas, disposiciones para declararlas monumentos artísticos y culturales*, Informe elevado a la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, 9 de marzo de 1973[141]. *Estudio de un conjunto de bienes culturales*, en colaboración con L. Bausero y W. Laroche, Informe de la subcomisión de la Comisión de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, que consideró la conveniencia de otorgar la protección de la ley 14.040 a un conjunto de bienes culturales, 5 de julio de 1974[142].

141. Publicado en Montañez, Margarita y Risso, Marta (1986) ***Nuestro Patrimonio. Las Casas Quintas de El Prado***". Montevideo, IHA, FARQ-UdelaR; pp. 61-71.

142. Publicado en Montañez, Margarit. y Risso, Marta (1986), pp. 73-88.

Entrevista
27 de mayo de 1981

–Lucchini, yo le decía que estaba interesado en conversar con usted respecto a los problemas vinculados en general a la teoría de la arquitectura y muy particularmente a la enseñanza de la teoría de la arquitectura. Y como yo sé que son temas que siempre le han interesado mucho, me gustaría conocer su opinión.

–Antes de abordar el tema me gustaría hacer un análisis de lo que fue la enseñanza que yo recibí en general en la preparación hacia el ingreso a la facultad. Yo pertenezco –como mi generación en general y algunas otras que le precedieron y otras que le siguieron– a lo que llamo una generación maldita, ya que fue una generación a la que se le privó de toda enseñanza de la filosofía.

Cuando la Facultad de Arquitectura y la de Ingeniería conformaban la Facultad de Matemáticas se instauró la enseñanza de la filosofía, y luego se la suprimió en parte al resolver que solamente podrían tenerla las carreras que iban a obtener el título más importante, los ingenieros. Entonces a los arquitectos se les privó de esa enseñanza.

Cuando yo fui alumno de Secundaria lo único que se nos enseñó de filosofía –así se le llamaba pero no lo era en realidad– fue un curso que teníamos creo en 3er año, una vez por semana y que se llamaba Moral e Instrucción Cívica, de manera que un año el profesor Páez Formoso, que era muy bueno y lo estimábamos mucho por su bondad, nos daba una clase sobre moral que nosotros mucho no la comprendíamos.

Otra semana, otro profesor muy bueno, Augusto Martínez, muy inteligente, nos daba una clase sobre la otra parte, sobre instrucción cívica.

Yo recuerdo muy bien en esa época un incidente que se produjo cuando juzgó la parte de las tendencias de la filosofía social y dijo que los filósofos sociales en materia política, solamente daban soluciones que eran "el puñal, la horca y el nudo corredizo", una cosa así. [Risas] Eso me llamó la atención. Pero un compañero que debía tener en su casa más libros que nosotros, me dijo que no, que no era así, y entonces ahí empecé a ver que había algo que no funcionaba.

Pero cuando estuve en la facultad, me di cuenta de que había otras cosas además de las revistas y los libros que nos mostraban. Y que esas otras cosas, sobre todo la parte de los fundamentos de la arquitectura, no se explicaban por las cosas que había.

Yo tenía allí, en ese momento un profesor muy bueno que también lo recuerdo con un cariño enorme porque me enseñó lo que él sabía bien y además me enseñó a ser profesor, que fue Campos, el general Campos. Pero el general Campos lo que enseñaba lo hacía muy bien y lo explicaba maravillosamente bien porque era además un hombre de una rectitud y de una honestidad a toda prueba.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 142-143 5/6/16 16:07

Hablaba sobre la base de Guadet y de Cloquet y sobre otros teóricos franceses y casualmente en los cursos de proyecto, sin decirnos agua va, nos hablaban de Le Corbusier y de otros grandes arquitectos como Mendelsohn y traían revistas que no entendíamos para nada.

De manera que siempre sentí como que una cosa faltaba.

–Perdón, Lucchini, ¿usted me está hablando de qué años?

–Yo ingresé en año impreciso pero terminé mi carrera en 1934.

–O sea que hablamos de 1930, poco antes o después de haber estado Le Corbusier por aquí.

–Sí, le Corbusier llegó cuando yo estuve en 1º o 2º año. Entonces, yo fui madurando, llegué a Carré que era un profesor sin par –como no podría tener uno mejor–, me enseñó composición y me enseñó a querer la arquitectura sobre todo y a ver que la arquitectura podía ser una cosa mucho más profunda que un simple programa, y que me hizo desear seguir siendo discípulo de él después de recibido. Y por eso hice el curso de Grandes Composiciones, con el objeto de seguir estando al lado de Carré un tiempo más. El curso de Grandes Composiciones, de Carré, se hacía sobre la base de un programa que se ponía el propio alumno, de manera que Carré lo dejaba en libertad para que usted se pusiera el programa que se le ocurriera y luego él lo criticaba; le enseñaba a hacer un programa, en una palabra.

Recuerdo que en esa época vivíamos el momento de los libros de Romain Rolland, de los grandes escritores rusos, prorrevolucionarios de los primeros momentos de la época revolucionaria. Estábamos realmente conmovidos con todas esas cosas.

Se me había ocurrido primero, como programa, una cosa fantasiosa, que era ponerme un programa que estuviese hecho sobre la base de resolver un problema como podía ser la interpretación de la ***Divina Comedia***, de Dante. Era algo que me había sugerido el haber visto en uno de los libros de los concursos de Beaux Arts una interpretación hecha por un alumno, de la ***Ciudad de los siete pecados capitales***.

Caminé mucho tiempo sobre esas cosas y no podía encontrar la manera de ver una concreción literaria y que a su vez permitiera hacer una concreción arquitectónica del proyecto. De manera que cambié, y cambié influido sobre todo por esas otras ideas que decía anteriormente de esos personajes que figuraban en las obras de Rolland, como Juan Cristóbal. Y eso me llevó a plantearme la interpretación de ***La Heroica***, de Beethoven, a través de la arquitectura.

Entonces había allí un problema, un proyecto que era realizar un monumento a los grandes hombres de América, que tenía tres partes. Una parte, digamos, enterratoria, simbólica, como tiene la sinfonía, una parte de glorificación y otra parte

simbólica. Y así lo hice. Es decir que estaba creándome yo una teoría misma y la enseñanza de Carré en ese momento hacía que para una actividad determinada la persona tuviera que formarse una teoría.

Pero siempre seguí cojeando de falta de filosofía. De manera que cuando terminé el curso de Grandes Composiciones y luego hice el Gran Premio que me llevó a la beca, y volví de Europa, sentí con más intensidad todavía la falta de la filosofía. La facultad había creado un curso de filosofía que se lo había dado a Oribe[143], pero no tenía nada que ver con esto. Daba unas cosas que podrían ser maravillosas pero eran especulaciones de un filósofo ya desarrollado.

–Yo lo tuve también de profesor en Preparatorios y no era un hombre sistemático.

–Y además no daba las corrientes. Era un filósofo que dialogaba consigo mismo, sobre determinadas cosas que se le ocurrían. Pero en cambio la universidad había contratado al español Manuel García Morente.

143. Se refiere a Emilio Oribe.

–Perdón, ¿pero Emilio Oribe estaba en la Facultad de Arquitectura?

–Sí, había una clase que después la heredó Kohler.

–Y García Morente invitado por la universidad.

–La universidad lo había contratado y dio un ciclo de 16 conferencias sobre Historia de la Filosofía a las que asistí, y García Morente era un talento tan maravilloso como profesor que yo creo que hasta los bancos entendían la filosofía. Era Historia de la Filosofía. García Morente fue el director de esa colección de revistas de historia que tengo por ahí.

–Ah sí, yo estudié en un libro suyo de lecciones que se originó posiblemente en una publicación editada en Argentina.

–Sí. Él después se fue a Buenos Aires. Eso me dejó una cierta estructura general, pero me dejó envenenado, digamos, con ese problema.

Los tiempos pasaron, un buen día había una situación conflictual en la facultad de la que yo felizmente estaba ajeno porque yo estaba realizando un contrato que tenía con el municipio –un trabajo para los hoteles municipales– y era un conflicto que amenazaba al profesorado y a la facultad, como efectivamente lo hizo en parte. Un muy querido amigo mío, que era Payssé Reyes, me fue a ver y me dijo si yo quería presidir la Sala de Profesores, porque yo estaba al margen de las cosas y los dos bandos se habían puesto de acuerdo en eso. Yo acepté y eso determinó una serie de cosas que determinó mi intervención en la facultad, en el nombramiento como decano y después el trabajo de ocho o nueve años en ella.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 144-145 5/6/16 16:07

Ahí me di cuenta de que el problema de teoría seguía permanentemente en pie. Me encontré entonces que el problema de la enseñanza de la teoría estaba centrado en la falta de la enseñanza de lo que podría ser la teoría de los edificios; así como había posibilidades de trabajar en la enseñanza de la teoría de los territorios y de las ciudades, es decir, urbanística.

Es decir que yo creo que hay tres niveles o tres tipos de escalas en las que se puede estudiar la arquitectura: la arquitectura de edificios, la arquitectura de ciudades y la arquitectura de territorios. Este para mí es el fundamento de la cosa.

Ahora, planteada así la cuestión, el problema es cómo resolverlo, cómo hacerlo viable.

Este es un aspecto de la cuestión que yo tardé mucho en darme cuenta cuál era y yo diría que me di cuenta después de salir de decano de la facultad y aun más después de haber salido de la facultad, cuando yo tuve bastante claro el problema.

–Cuando dice "salir de decano", ¿es cuando dejó el cargo?

–Después de terminado mi decanato y aun más, después de haber terminado mis funciones de profesor por jubilación.

El problema de pretender dar la teoría de la arquitectura así, como una materia global con los criterios tradicionales de Guadet, totalizando, es un absurdo. Porque la teoría de la arquitectura, en primer lugar, no es una teoría universal, no puede ser una teoría universal, sino que es una teoría local, que varía según las regiones, que varía según los tiempos y los momentos. Y además por otra razón muy importante: son infinitos los problemas que tiene la arquitectura en cualquiera de sus niveles, son imprevisibles todos ellos. De manera que no se puede intentar una teoría global, por lo menos, sin un estudio preliminar de una cantidad relativamente vasta de problemas que permita sacar después algunas conclusiones generales y eso entra siempre en un campo problemático.

Yo voy a plantear entonces qué era en definitiva la teoría de la arquitectura, y yo pienso que la teoría de la arquitectura es una teoría local y, por consiguiente, para nosotros, la teoría de la arquitectura en este país; es aquel conocimiento que se obtenga de la reunión de todos y cada uno de los problemas que hoy y aquí tiene la arquitectura nacional. Es decir que si en este momento nosotros pudiéramos detener el tiempo y tener la posibilidad de saber cuáles son las soluciones a cada uno de los problemas, la reunión de eso es la teoría de la arquitectura nacional que nos puede servir a nosotros.

Naturalmente, lo que he planteado así es un planteo en el terreno utópico porque no se puede detener el tiempo y en un momento dado reunir todas esas cosas. Hay que buscar una fórmula que permita reunir en una cantidad de años –porque no se puede prescindir del factor tiempo porque es muy importante en un trabajo

técnicamente bien hecho, no?– soluciones a una cantidad de problemas. Y que los mantenga actualizados. Ese es el criterio que yo seguí para plantear la parte histórica, en el curso de Historia de la Arquitectura. Porque la cuestión para resolver este problema se plantearía de esta manera: habría que aprovechar la posibilidad de que se quedara dentro de la facultad la colocación de los temas de arquitectura con la necesaria antelación para que, primero, el Instituto de Historia pudiera hacer la investigación de los antecedentes completos, en un lapso, supongamos, de un año o dos años, o lo que se plantee; luego, el Instituto de Teoría pudiera hacer sobre la base de esa información, las conclusiones y análisis teóricos correspondientes y, finalmente, eso reunido pudiera ser usufructuado en los cursos de proyectos.

Pensando mucho sobre estos temas, uno puede llegar a la conclusión de que la facultad podría mantenerse sobre la base de tres materias sustancialmente capitales, que serían Historia, Teoría y Proyectos, dándole a Proyecto la amplitud de proyectos de edificios, proyectos de ciudades y proyectos de territorios en la medida que se puedan hacer. Ya sea en un solo nivel de formación de la facultad o en varios niveles (eso es otra cosa, o una cuestión más bien de técnica de aplicación).

Esa es la manera como yo creo que se puede encarar la cuestión, es decir que se tiene que tener una base investigativa tanto a nivel histórico como a nivel teórico y dedicada a estudiar problemas seleccionados previamente con una función docente, porque el tiempo acumula después las cosas y permite formar una materia más o menos amplia.

Esa es la cuestión como yo la he visto y como yo la escribí, por otra parte, en un artículo que mandé a Argentina, que muestra un poco los caminos.

Al cabo de un tiempo –no es necesario tener cientos de preguntas o problemas resueltos– se puede hacer un resumen o una conclusión general que dé un estado de la teoría en ese momento.

Ahora yo comprendo que todo esto tiene otro aspecto de muy difícil captación que es sobre las relaciones que deben establecerse entre la facultad y el medio.

En realidad la facultad tenía, o tiene aún, un sistema que es correcto, que es tratar de poner un tema en el interior, en distintos lugares, y que puede –bien explotado– dar los medios de mantener la vivencia de las cosas que se estudian. Pero esto es un poco mi historia propia en torno al problema de la teoría.

Yo pienso que la importancia que tenía la filosofía –para mí sigue teniéndola– es porque en todas esas actitudes que se han desarrollado en torno al problema teórico de la arquitectura, yo dejo probado que por lo menos en los tiempos pasados y aún en los principios de los movimientos renovadores hay una íntima relación entre las ideas filosóficas, las ideas políticas y las ideas arquitectónicas –artísticas y arquitectónicas–. Pero yo, de lo que conozco algo es de ideas arquitectónicas y a veces hasta los propios nombres evidencian esas conexiones.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 146-147 5/6/16 16:07

–Claro…

–Por ejemplo, en el siglo pasado cuando se hablaba de arquitectura ecléctica se estaba pensando inmediatamente con los argumentos propios de la filosofía ecléctica y cuando se hablaba de arquitectura neoclásica se hablaba con los argumentos propios de la neoescolástica, con el mismo tipo de ideas, y cuando se hablaba de la arquitectura utópica se hablaba con los argumentos de la filosofía utópica. Incluso los grandes utopistas eran creadores de arquitectura que finalmente no realizaban, aunque a veces llegaron a realizarla pero con propósitos que no eran los que ellos buscaban.

En la arquitectura contemporánea, todo el movimiento ese atomizado que empieza en la última década del siglo XIX y se acentúa en el primer cuarto del siglo XX es un reflejo de toda la atomización que tiene el pensamiento filosófico, casi con seguridad. Yo no tengo la profundidad de estudio en los otros campos todavía pero me parece casi evidente. Claro, lo difícil es hallar correctamente las conexiones, que muchas veces se establecen a través de las ideas políticas; porque las ideas políticas son expresión de las filosóficas casi todas y están muy vinculadas en el siglo XIX, que es el siglo de filosofía política.

La política crea instituciones y a través de las instituciones se transmiten las relaciones de ideas. Yo veo un poco el problema así.

–Creo que realmente la experiencia de la facultad respecto a los cursos de teoría fue muy deficitaria en general. Es decir, estaba el curso de 1º, que en las sucesivas etapas en que se fue desarrollando –por lo menos desde que yo lo conocí, a comienzos de la década de 1950– se presentó muy diversificado en cuanto a los intereses del alumnado y en cuanto a los docentes encargados. Los siguientes años eran cursos que no exigían un examen para la constatación de conocimientos. Respecto a eso, ¿usted entiende que la teoría de la arquitectura tiene que ser dictada en un curso específico cada año, en el correr de toda la carrera?

–Bueno, yo creo que no se puede hacer eso. Primero tenemos que tener acumulada una cantidad de conocimientos suficientes como para poder dictarlos. Si por una hipótesis cualquiera nosotros hubiéramos podido aplicar este procedimiento del que hablo desde el principio, usted ahora tendría un volumen de conocimientos que tendrían validez si los institutos los mantuvieran al día, que es otra cosa importante. Entonces, previo al contacto del alumno con el arte de proyectar, usted puede dar una información general sobre eso, amén de la información particular que pueda darse en el momento. Como también puede ocurrir que usted no dé esa información general al inicio –es una cosa que se me ocurre ahora, respondiendo a su pregunta–, que se dé en los temas nuevos que se les pongan y aparezcan nuevas

cuestiones; que esas cuestiones nuevas ingresen al conocimiento y al final se dé el conocimiento total de la teoría. Pero ya se sabe, eso es un problema de mecánica.

Otra cosa que incide en esto pero de una manera lateral es referente a la cantidad de enseñanza que se acumula en la facultad. Yo pienso que la enseñanza tiene que tender a simplificarse y hacerse sobre la base de tres o cuatro cosas fundamentales, proyecto, teoría, historia, por la relación que tienen entre sí; y después yo creo que todo lo que es la parte específicamente técnica no debería ser de resorte del arquitecto, sobre todo la parte estructural. Yo creo que la facultad tiene que formar allí gente capaz de calcular lo que hacen los arquitectos. La posición que siempre se ha tenido es en esa cuestión.

Si un arquitecto proyectaba algo fantasioso, el calculista le decía inmediatamente: "Esto no se puede hacer"; entonces el arquitecto tenía que abandonar esas ideas, porque no se podía hacer, y el que definitivamente proyectaba era el calculista.

–Esto me hace recordar una información que me dio hace poco tiempo atrás el ingeniero Dieste cuando lo invitaron primero a unas conferencias y luego le propusieron un cargo permanente creo que en Harvard, en Estados Unidos, que no aceptó; en esa oportunidad, estaban por instaurar a modo experimental –no sé si luego fructificó– unos cursos especialmente diseñados para preparar técnicos de cálculo para obras arquitectónicas. Podían ser arquitectos o no, pero específicamente preparados para calcular obras arquitectónicas.

–Claro, sí señor, la imaginación del arquitecto tiene que ser absolutamente libre. Y puede inventar las cosas más descabelladas que puedan parecer y tiene que tener su equipo técnico que se las ingenie y encuentre los métodos para determinar cómo hacerlas viables y yo creo que esa es una de las carreras que deberían ser anexas a la del arquitecto, como en general las de las otras técnicas.

Es decir, el arquitecto debe ser totalmente libre y tiene que tener sus equipos que resuelvan los diversos problemas. Por eso yo les decía al comienzo, no sé si en esta charla o en otra preliminar que tuvimos, que lo que a mí siempre me produjo más admiración fueron los arquitectos utópicos, y yo mismo me sentí arquitecto utópico cuando hice el Gran Premio, porque creo que son los únicos momentos en que el sujeto está completamente libre en su creación. Tiene que ser tan libre como lo es un pintor, un músico, que tiene ciertas limitaciones pero que escapan a su propia técnica.

–Lucchini, yo le quería consultar esto. Suponiendo no la facultad específica y concreta nuestra, tal cual la conocimos, y no tanto como es ahora, que tiene ciertas distorsiones; refiriéndonos a la facultad que

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 148-149 5/6/16 16:07

pudo haber sido y suponiendo que las informaciones se hubieran recabado en forma global por parte de un instituto, como pudo haber sido el de Teoría y Urbanismo; o refiriéndonos a una facultad, no específicamente la nuestra sino otra que, estuviera en otras condiciones y otras posibilidades de preparación, en otro país latinoamericano, ¿usted entiende que la Teoría de la Arquitectura tiene que ser un curso paralelo a todos los demás cursos curriculares año por año en la facultad? ¿Convendría que estuviera conjuntamente con un curso de proyecto, de historia, o de otras materias, un curso anual de Teoría de la Arquitectura?

–Eso se lo podría contestar usando algunas de las cosas que ya dije. Yo pienso que no, por lo menos en una cantidad de tiempo; hasta que se pudiera estructurar una teoría, esto no debería ser así. Los programas de proyecto podrían darse luego de que los cursos de historia y teoría hubieran tomado, con la antelación necesaria, el análisis de todos los antecedentes y de todas las conclusiones, respectivamente. Esas conclusiones se las darían al alumno en la explicación del programa genérico, en una serie de clases que deberían constituir un curso reducido ese año. Se le podrían entregar los programas anteriores que hubiera, hasta formar una masa de conocimiento que diera una integración más o menos general. Tiene que haber una gran libertad para plantear los programas porque también los problemas van a ser muy nuevos, muy distintos en todos lados. Al final se va formando una cultura teórica del arquitecto que es la que el estudiante va a obtener al cabo de unos años en la facultad y luego en su vida profesional.

–Recordando el tipo de argumentaciones que se manejaban en los años en que me inicié en la facultad, que fueron los posteriores a la aplicación del nuevo plan –1952–, quería conocer qué opinión le merecen las diferencias o eventuales contradicciones que pudieran derivarse de un planteo de teoría de la arquitectura a nivel general de toda la facultad respecto a las diversas características de orientación de cada profesor de taller. ¿Lo ve como incompatible o lo ve como complementario?

–Bueno yo pienso que la teoría de la arquitectura, en sus conclusiones generales de los distintos problemas, tiene que ser absoluta en un momento determinado; dándole al término "absoluto" el siguiente alcance: un mismo problema puede tener múltiples soluciones. Lo importante es que se tenga un punto de salida parejo, homogéneo, constituido por la suma de soluciones buenas que se conocen de un mismo problema.

Lo que estoy hablando es relativamente fácil de explicar pero después conducirlo es muy difícil. Es muy difícil porque tiene implicaciones como las que pueden ser

originadas por la dimensión del instituto de enseñanza. Es decir, yo creo que un instituto de enseñanza no puede servir para cualquier cantidad de alumnos. Tiene una dimensión apropiada para mantener cierto equilibrio general y cierta homogeneidad; después hay que crear otros centros, aunque esto implique repetir tres facultades, tres escuelas o tres centros de estudio, si no quiere llamarles a todos facultades. Estos no tienen por qué ajustarse a los mismos análisis teóricos y llegar a las mismas conclusiones; al contrario, pueden estudiar problemas distintos.

Esa es otra de las cosas: el hecho de creer que los órganos de enseñanza sirven para cualquier cantidad y en cualquier condición; eso es un error garrafal que se ha manifestado en todos los niveles de la enseñanza, desde las escuelas hasta las facultades. Yo creo que esa es otra de las cosas absurdas: el hecho de creer que se puede enseñar a cualquier cantidad de gente con un dispositivo estático.

–Concretamente dentro de esos parámetros, ¿usted entiende que la estructuración del curso podría ser en base al análisis de programas de arquitectura, ver qué soluciones se les han dado y tratar de catalogarlas en forma crítica, en forma ordenada?

–Sí, el programa es una cosa general y dentro de ese programa hay una cantidad de problemas, una cantidad de cuestiones de distintos grados que son los que pueden determinar las cosas. Porque en el programa, en realidad, el arquitecto que va a proyectar tiene una cantidad de información sobre una serie de problemas, pero posiblemente no los tenga todos allí. De manera que en el aprendizaje se le enseñan algunos de esos problemas y los otros los tendrá que ir improvisando, o serán fallas que servirán para que en los programas sucesivos se analicen esos otros problemas.

–La carencia de cursos formales, o la carencia de cursos con médula real y con verdadera sustancia y que se dan en forma muy deficitaria, ¿qué problemas le parece que originan a nivel de quien está llamado posteriormente a construir en tanto arquitecto?

–Para mí más lo más serio es que el arquitecto sustituye todo ese conocimiento simplemente por la copia. Es que el arquitecto está a la pesca de las revistas, ¿no? Un día empiezan a aparecer edificios con determinadas formas y todo el mundo tiene esa forma, a todo el mundo se le ocurrió eso. Antes nosotros también hacíamos lo mismo, un día aparecía Le Corbusier con una casa pilotis y todo el mundo trataba de hacer la casa con pilotis. Después pescabas una revista de Wright y tratabas de copiar las formas de Wright, y después venía Mendelsohn y dibujaban todos como Mendelsohn, y así sucesivamente.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 150-151 5/6/16 16:07

Claro, las revistas son instrumentos muy importantes pero que tienen que ser manejados con mucho cuidado porque hay que previamente comprender lo que significó Mendelsohn, o Gropius, o Wright y las razones de por qué hicieron eso.

–Y, dentro de los arquitectos nacionales, ¿a quiénes le parece que convendría validar en tanto forma congruente de realizar la arquitectura respaldada en esa postura razonada y teóricamente sustentada? Qué lío lo que le pregunto, ¿no es cierto?

–¿Esto sería lo que habitualmente se contesta con puntos suspensivos? Yo no tengo tanta información de lo que se está haciendo.

–Estoy pensando en los arquitectos actuantes previamente a los años 50.

–Tampoco podría decir exactamente qué arquitectos me impresionaron más. De Vilamajó sí, en tanto me interesó escribir un libro sobre él, aunque también tenía sus limitaciones. Fíjese que en el fondo él era un hombre ecléctico.

–Clarísimo.

–Pero tenía cosas geniales, interpretaciones geniales, diríamos nosotros. Pero tampoco fue un hombre que pudiera parangonarse con las grandes figuras del mundo o de la historia. Fue un muy buen arquitecto y para nosotros fue una cosa bárbara.

Después, esos grupos como el de de los Campos. Toda esa gente era muy inteligente, pero iban actuando en función de cosas que habían salido antes, e incluso tuvieron un proceso de regresión.

–Sí, justamente hacia los años 50, incluso antes, a fines del 40.

–Ahora no sé lo qué están haciendo. Ni sé si trabajan mucho. Deben trabajar mucho, sí. De los Campos tenía talento, debe tenerlo todavía.

–Sí, sí. Algunas de sus realizaciones están muy bien.

–Bueno y yo recuerdo cuando enseñaban. Rius era otro individuo de talento, fino además. Puede ser también que el medio sea un factor que contribuye a aplacar a la gente. Porque yo recuerdo mis primeras experiencias cuando vine de Europa que pensaba irme enseguida. Yo vine porque mi padre estaba mal, se estaba por morir. Había una situación en mi casa complicada. Pero mi idea era mandarme mudar. No me pude ir porque la guerra estalló a los tres meses. En el viaje me había hecho amigo con Jones y Payssé porque los encontré allá y Jones tenía una especie de estudio con Martínez Serra y Gatto, que habían salido segregados del Taller de los Campos –del taller profesional–, y me invitó ahí. Como

habíamos intimado mucho durante el viaje, me invitó a que fuera al estudio y que usara el estudio allí. Hicimos un concurso para unos garajes de la Cutcsa. Además nos habíamos hecho amigos de Mario Roberto Álvarez, que también lo habíamos encontrado en Europa.

Pero bueno, hicimos ese concurso y me acuerdo que el proyecto lo hice yo porque los otros tenían todavía problemas de materias y Guillermo Jones estaba con la entrega para el Gran Premio y había hecho una bóveda parabólica con esas cosas fantásticas, y nos dieron un segundo premio. Y después me enteré que el primer premio se lo dieron a González Vanrell y que el socio de González Vanrell era Sichero, el cual era asesor de la Cutcsa, el cual además integraba el jurado como asesor de los dos delegados de la Cutcsa. Aquello me dio mucha bronca, o sea, fue un robo y Jones cuando se enteró lo agarró a Rocco que había hecho las bases. Bueno y eso nos pasó otras veces en concursos….

Pero bueno, yo me tuve que quedar acá trabajando aunque me quería ir. Yo me hubiera ido.

–Y toda esta gente que usted menciona –claro Vilamajó era mayor que de los Campos y demás– pero, ¿quién daba Teoría de la Arquitectura entonces?

–Uno de los profesores era Campos, y el otro que daba Teoría de la Arquitectura era Boix.

– ¿Emilio Boix?

–No, Elzeario Boix.

–No tenía el mismo nivel que Campos, posiblemente.

–Él era un hombre muy desordenado. La característica general de Boix era esa, que era muy desordenado. Era un hombre que sabía mucho, que leía mucho. Y daba eso e Historia, las dos materias las daba él. Pero no variaba mucho. Nosotros íbamos poco. A las clases de Campos yo iba siempre, porque además era un hombre que yo estimaba mucho.

–¿Y ustedes tenían obligación de dar incluso exámenes de esas materias?

–Sí, sí, eran con exámenes.

–¿Y qué tenían? ¿Dos o tres cursos en la totalidad de la carrera?

–Yo creo que era régimen semestral y creo que eran cuatro semestres.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 152-153 5/6/16 16:07

–¿Y después tenían cursos relacionados con urbanismo y ciudades con Cravotto?

–Sí, había cursos con Cravotto que le llamaban Urbanismo, que había que hacer un proyecto colectivo y dar un examen.

–Porque yo me pregunto esto: ¿y toda esa gente, entonces, que tuvo cursos, incluso algunos buenos como el del general Campos…?

–Bueno, pero una cosa atrasada.

–¿Atrasada respecto incluso al propio momento?

–Claro, seguro, porque en ese momento que nos daban Guadet, por ejemplo, o Cloquet…

–No respondían a las premuras de la hora y del momento, tenían que de pronto estar haciendo el concurso del Hospital de Clínicas y resulta que aquello no les servía para nada.

–Teníamos las colecciones de revista de ***Arte y Decoración*** –todas esas que usted fichó– y las otras más revolucionarias inglesas…

–Sí, como *The Studio*, o cosas por el estilo.

–Y estábamos viendo eso y nos estaban enseñando el patio de Fontainebleau.

–Sí, sí.

–Era una cosa que funcionaba como historia.

–Claro, la historia, si acaso, de la doctrina empleada en aquel momento, o la doctrina de aquellos momentos y obras que eran jalones del pasado.

–Cosas que debían darse en los cursos de historia. Otras veces daban edificios.

–Y en cambio, le pregunto en el caso de los talleres, los talleres más esclarecidos, pienso en Cravotto, en Carré, en Rius. ¿Usted tuvo oportunidad de ser alumno de Rius?

–Sí. La organización de la enseñanza era la siguiente: nosotros creo que teníamos cinco años de taller; los tres primeros años le llamábamos los talleres chicos y después 4º y 5º se hacían con Carré. En los primeros años había varios profesores. Por ejemplo, cuando yo entré, estaban en un mismo salón Cravotto, Rius y Amargós. Rius estaba trabajando de adjunto de Cravotto. Amargós tenía su propio taller. Después estaban Vigouroux, Gimeno, Rocco, Ruano, Quinteiro…

–¿Usted recuerda si estuvo Surraco en algún momento en la enseñanza?

–No, creo que Surraco estuvo antes de que yo entrara en facultad. En algún momento estuvo, pero durante la época que yo estuve y aun después de egresado, no estuvo.

–¿Usted me dijo que egresó en el 34?

–Sí, 34, 35. Además, había talleres de Composición Decorativa.

–Es cierto, sí. Dejemos de lado esos, porque de pronto eran más… De pronto no soy suficientemente objetivo. Pero en cualquiera de esos talleres, el profesor de algún modo impartía teoría, ¿o no?

–No, no.

–¿Ninguno de ellos? ¿Ni siquiera Carré?

–No, Carré enseñaba Composición, absolutamente Composición.

–¿No había clases o exposiciones más genéricas?

–Exposiciones genéricas de Composición, no.

–¿Era a través del diálogo personal o colectivo con los alumnos?

–No, personal. Es decir, nosotros hacíamos un esquicio de salida y entonces él corregía la idea que traía el alumno.

–¿Alumno por alumno? ¿No se reunían en conjunto?

–No, no había taller de conjunto. No era nada habitual eso.

–Claro, además era una facultad mucho más restringida.

–Sí, había 150 alumnos solamente.

–¿Así que era muy poco habitual o nada habitual que una pequeña exposición sobre un proyecto se hiciera en forma global?

–No, no era habitual. Lo habitual era que se hiciera un esquicio y…

–… sobre el esquicio individualmente el profesor hacía sus correcciones.

–Un esquicio sobre un programa que se daba. Así se iniciaban todos los trabajos, incluso hasta el Gran Premio.

–Bueno, yo creo que con esto redondeamos una preocupación sobre el tema de teoría, bastante completa.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 154-155 5/6/16 16:07

Mario Payssé Reyes. Fallo del concurso para el Seminario Arquidiocesano (1952). Archivo MPR.

MARIO PAYSSÉ REYES (1913-1988)

MARY MÉNDEZ

Basada en las determinaciones del clima, los materiales, las técnicas, las costumbres, la sensibilidad y las posibilidades del medio artístico local, Payssé elaboró una teoría para realizar una adecuada arquitectura para Uruguay. Estableció como principios la definición de espacios intermedios, abiertos y cubiertos para posibilitar el uso del exterior con lluvia o excesivo calor, la relación del 20% entre la suma de las aberturas y el total de las fachadas y el respeto a la vez constructivo y expresivo de los materiales de construcción. A estos tres principios sumaba el control formal, consecuencia de la aplicación de relaciones espaciales armónicas, y la integración de las artes. El Seminario de Toledo, proyectado entre 1951 y 1952, y la casa que construyó en 1954 para su residencia privada fueron los mayores exponentes de esta teoría, manifiestos acabados de la aplicación de los cinco principios.

Sin desmedro de los tres primeros principios, Payssé atribuía una importancia central a los otros dos. De ello dan cuenta los vínculos que estableció con los artistas del Taller Torres García y con el Grupo de Artistas Concretos, así como los libros que se conservan de su biblioteca, en su mayoría relativos a estética, arte y diseño. Al respecto resultan elocuentes el diseño de las portadas y los contenidos de los tres números de la revista *Arquitectura* de la SAU, que editó entre julio de 1951 y diciembre de 1952. Como modelo de la integración de las artes publicó los murales de Joaquín Torres García en el Saint Bois, los de Fonseca en el hipódromo de Las Piedras, los de Jonio Montiel en la escuela Francia, relieves de Pablo Serrano para el edificio de Anda, los de Antonio Pena para Ancap y la Facultad de Ingeniería, esculturas de Edmundo Prati para el Cine Trocadero y varios de Eduardo Díaz Yepes. Intercaladas con las imágenes se presentaban citas de Mondrian, del benedictino Angélico Surchamp, medievalista francés especializado en arte romano, del también francés y miembro de la Section d'Or André Lhote, del tipógrafo y escultor inglés Eric Gill, de los maestros del Bauhaus y, por supuesto, de Torres.

Las tres portadas se organizaron sobre una trama neoplástica. La del número 224 está compuesta por dos fotografías de Jeanne Mandello, una corresponde a trabajos de

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 156-157 5/6/16 16:07

estudiantes del curso de Dibujo y Estudio de las Formas que dictaba en los Preparatorios del Liceo Francés y la otra, a la escultura que Yepes realizó para los jardines de la casa de Ernesto Leborgne. Preside la composición un retrato del rostro de la esposa de Payssé, tomado por Frangella, al que se superpuso un trazado de *Le nombre D'or*, el entonces muy difundido libro de estética de Matyla Ghyka.

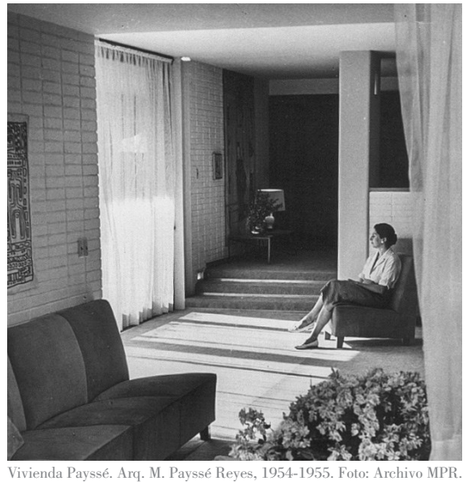
Sobre este pensamiento Mario Payssé articuló la enseñanza en su taller de Proyecto. Sus métodos se apoyaban en los que había conocido en el Harvard de Gropius y se establecían sobre un curso teórico de Composición que incluía teorías científicas y estéticas del color, principios de armonía cromática y su sentido simbólico, lenguaje de las formas y teoría de las proporciones. Los estudios pre-arquitectónicos que desarrollaban los estudiantes eran llamados de composición pura, investigaciones libres que pretendían desarrollar un vocabulario plástico y visualizar la armonía de los cuerpos, la bella y justa proporción de las masas. Los ejercicios buscaban hacer conscientes las determinantes de las formas y las variantes en el aspecto de los volúmenes que permitían los diferentes efectos lumínicos. Un proceso de racionalización del proceso de proyecto que tuvo efectos en la alta calidad de diseño de las obras que realizaron sus alumnos.

En 1981 Mario Payssé tenía ya 76 años. A pesar del tiempo transcurrido desde su ejecución, seguía considerando la casa de Carrasco como su obra más acabada. Ejemplo adelantado respecto de las directivas de su tiempo pero, sobre todo, su mejor exponente de la armonía y de la integración de las artes en la arquitectura.

Vivienda Payssé. Arq. M. Payssé Reyes, 1954-1955. Foto: Archivo MPR.

Vivienda Payssé. Arq. M. Payssé Reyes, 1954-1955. Constructivo de Francisco Matto. Foto: Archivo MPR.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 158-159 5/6/16 16:07



Vivienda Payssé. Arq. M. Payssé Reyes, 1954-1955. Foto: Archivo MPR.

Vivienda Payssé. Arq. M. Payssé Reyes, 1954-1955. Foto: Archivo MPR.

Vivienda en Punta Yeguas. Arq. M. Payssé Reyes, 1958. Mural de Horacio Torres. Foto: Archivo MPR.

BROU Agencia Punta del Este. Arqs. M. Payssé Reyes, A. Pozzi y P. Estable, 1962. Foto: Archivo MPR.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 160-161 5/6/16 16:07

Banco de Previsión Social. Arqs. M. Payssé Reyes, W. Chappe, M. Harispe y F. Tisch, 1957. Foto: Julio Pereira. SMA.

Seminario Arquidiocesano de Montevideo, Toledo. Arqs. M. Payssé Reyes, E. Monestier y W. Chappe, 1952-1958.
Foto: ©Julius Shulman.

Entrevista
14 de abril de 1981

–Antes que nada, ¿usted recuerda los años de ingreso y de egreso de la facultad?

–Sí, cómo no. Entramos en el año 30 a Preparatorios –un año imposible de olvidar– y en el 32 a facultad. Cuando entré a facultad, tenía la impresión de que en los seis talleres "menores" y el de Carré (que hacía 4º y 5º) seríamos unos 100 o 115. En el 32, en realidad, había 72 estudiantes. Fíjense que manejar una facultad de 72 a manejar una facultad de 3.600, como llegó a ser, es una cosa muy distinta. La casa con tres personas marcha muy bien, con seis personas marcha bien, la casa con nueve, si hay una organización de una dueña de casa, todo marcha bien... Pero con 19 es una pensión. Ahora, con 190 es un hotel. Con 1.900 son tres hoteles. De modo que lo cuantitativo influye en lo cualitativo. A medida que una escuela de arquitectura aumenta, es más difícil dominarla. Cuando en el 48 fui a Estados Unidos como profesor invitado del MIT, tanto Gropius en Harvard, como [Mies] van der Rohe en Illinois, como el decano Wurster del MIT me preguntaban: "¿Cuántos tienen ustedes?" En aquel momento teníamos 450 alumnos. Como a los americanos los números les impresionan mucho, la primera impresión era de sorpresa. Y los tres o los cuatro dijeron: "Siempre los mismos. Ustedes no pueden tener una buena escuela de arquitectura". En aquel momento había 72 escuelas en Estados Unidos, yo visité la mitad. Y había solo dos (Filadelfia y South California) que tenían más de 200. Columbia, por ejemplo, 1er año, tenía 25 mesas, 25 tablas de dibujo para los talleres, y se presentan 100. Ellos admiten hasta 25. Pero por un sistema distinto del examen de admisión. El sistema de ***records***, cosa que a nosotros no nos serviría. En la enseñanza preuniversitaria los procesos son totalmente distintos. Aquí los que salían del Sacré Cœur, del Seminario, del Stella Maris o del liceo Nº 16 de Carrasco tenían una preparación distinta. ¿Cómo se pueden comparar los ***records***? Y cuando yo les decía: "Y los 75 que quedan afuera, ¿qué hacen?" "Ah, vienen el año que viene, o hay otras 72 escuelas de arquitectura".

–El problema de la nuestra es que hay una sola…

–En Beaux Arts se presentan por año 1.000 y seleccionan 100.

–Pero hay decenas de facultades de arquitectura en Francia y hay centenas en Estados Unidos… y decenas en Argentina. El grupo de ustedes, ¿era muy numeroso cuando entraron?

–Exactamente doce.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 162-163 5/6/16 16:07

–¿Cuáles son algunos de sus compañeros de facultad?

–El más brillante de nuestro grupo era Jones[144]. Algunos me lo critican: "Usted siempre habla de Jones" y me preguntan "¿Pero qué ha hecho Jones?". Jones quedó ciego de un ojo, durante seis meses quedó ciego de los dos ojos. Ahora tiene recuperada la vista de un ojo cien por ciento, pero el otro lo perdió. Yo confieso que si me quedo ciego seis meses me meto en la cama, pongo una radio al lado, oigo música y ahí me quedo. Hay que tener una voluntad sensacional, un tesón formidable; algunos dicen "y un amor propio". Bueno, pero sáquenle el amor propio a un hombre y lo convierten en un mono. Hasta los santos tuvieron amor propio.

–Ustedes siguieron la carrera juntos, ¿y se recibieron juntos también?

–No, yo entré en junio del 32, porque tenía previa francés. Si le saco los 6 meses que la facultad estuvo parada por el golpe de Estado en el 33, me recibí en un lapso que creo –modestia aparte, como dicen los hipócritas– que es récord, en cuatro años y medio.

144. Se trata del arquitecto Guillermo Jones Odriozola (1913-1994).

145. Se trata de la arquitecta Perla Estable (presente también durante la entrevista).

–¿Así que eso fue en el 37?

–En el 37. Desde junio a octubre del 37 estuvo cerrada la facultad. Era un golpe de Estado. Ustedes afortunadamente no lo tuvieron que pasar, pero era duro. Nosotros "conspirábamos". Yo no tengo tarjeta roja… porque si nos van a poner históricamente tarjetas rojas a todos los que hicimos algo, se salvan muy poquitos.

–Dígame, ¿qué otros compañeros tuvo en esos años?

–Éramos muy poquitos. El año que recuerdo más brillante, el grupo más brillante, era el inmediatamente superior al nuestro, que era el de Richero, Da Silva. Eran catorce, de los cuales doce eran colosos. Una cosa excepcional. Entregaban proyectos y sacaban mención especial con mención. El que sacaba "aprobado" retiraba el proyecto enseguida, porque quedaba mal. Eran unos colosos. Ahora, sin embargo, como arquitectos no fueron tan notoriamente colosos. No. Porque entraron a la docencia o entraron en puestos públicos. Y es muy difícil cuando se entra en un puesto público, que hay que trabajar toda la tarde, si uno quiere dedicarle a la profesión. Como en cualquier ocupación, deportiva, cultural, hay una condición que es fundamental que es la concentración. En donde se pierda la concentración, la eficacia se disminuye sensiblemente. Yo tenía un sistema para cuando trabajábamos en los últimos concursos: cuando terminábamos con Perla[145] a las 6, 7, 8 o 9 de la noche, me agarraba el último croquis que había hecho y lo enchinchaba en una biblioteca chica que tengo frente a mi cama. Entonces cuando estaba con la luz prendida oyendo música o leyendo lo último que veía antes de apagar la luz era el croquis que estaba haciendo. No lo digo yo pero lo dicen muchos, que la cabeza sigue trabajando aun durmiendo. Y a la mañana siguiente lo primero que veía era el croquis último. Bueno eso es concentración.

–Dígame, creo que la amistad y el compañerismo que se mantuvo con Jones fue muy prolongado…

–Sí, pero nunca trabajamos juntos. No hubiéramos podido trabajar juntos.

–Demasiada personalidad los dos.

–Íntimos amigos pero no hubiéramos podido trabajar juntos.

–¿Y otros compañeros con los que hayan tenido cierto contacto permanente en la facultad?

–Con el que estudiaba en la facultad era Garramón, ya fallecido. Ese fue un compañero excelente. Porque para estudiar solo hay que ser muy concentrado y yo me desconcentraba. Tanto que en un examen de instalaciones en que me bocharon, que lo estudiaba con otro, con Rodríguez, cuando salimos le digo: "Me bocharon, me preguntaron una cosa que no había estudiado". Me dice "¿No te acordás? Las tres veces que lo leímos, te estabas durmiendo."

–¿Así que esas fueron las personas más allegadas, de los que ingresaron en el 32?

–Mire, cómo se forma un equipo, es una idea que hasta en la facultad no lo tienen bien logrado, o bien pensado. El equipo, si se juntan cinco para hacer un concurso, se empiezan a tentar haciendo cinco ideas. No es al jefe, al que mande, al que se cree cacique o al que tiene las mejores calificaciones al que hay que seguirle la idea. El equipo es meterle el hombro, todos, a la mejor idea. Ese es el equipo entre arquitectos. Y cuando se está trabajando sobre un proyecto definitivo, el arquitecto es quien debe elegir el equipo de colaboradores de los distintos acondicionamientos. Si a uno le imponen, como en cierto concurso nos los impusieron, entonces no hay entendimiento o se puede fracasar. Hay que elegirlos bien. Ese es el equipo multidisciplinario. Pero el equipo de arquitectos, de proyectistas, tiene que ser así: meterle el hombro a la mejor idea.

–Dígame, Payssé, usted al principio de su actividad empezó a trabajar con García Selgas y con Duhalde, ¿cierto?

–Mire, la profesión nuestra pasaba por distintas etapas. Duhalde y García Selgas son dos años mayores que yo, y en la facultad estaban dos años más adelante

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 164-165 5/6/16 16:07

que yo. Cuando entré a trabajar con ellos yo era estudiante, cuando ganamos la mención en el primer concurso que hicimos, que fue la Facultad de Arquitectura, yo no me había recibido todavía, era en el año 36, 37. En aquel momento, aunque parezca mentira, caían al escritorio posibles clientes que uno no conocía. Naturalmente que siempre había una referencia, por un pariente, por un amigo. Esa fue la primera forma de trabajar. Hasta que algunos arquitectos se dieron cuenta que había una forma mejor de trabajar, que era estar en una empresa de construcción: de ingenieros o de constructores. Porque entonces se hacía aparentar que no se cobraba honorarios, aunque en realidad los honorarios siempre estaban incluidos en el costo global de la obra. Esa fue la segunda etapa, los arquitectos como por ejemplo de los Campos, Puente y Tournier, arquitectos muy buenos, pusieron una empresa, y trabajaron más que cuando estaban solos. Tercera etapa, la etapa actual, que es tener atrás a un poderoso financista, ellos son en realidad los que hacen las torres en Punta del Este y los que hacen las grandes obras en Montevideo. No sé qué pasará con mi hijo Marcelo que le falta la carpeta para recibirse, cuando empiece a trabajar y él no tenga ni un financista ni una empresa. O sigue con los que están, o se junta con los dos o tres mejores del grupo, lo que puede ser una cosa negativa porque se pueden anular entre ellos. En realidad, el estudio de los Campos, Puente y Tournier, que fue un estudio ejemplar, marchó muy bien, porque tenía: un excelente proyectista, profesor de la facultad, que era de los Campos; un individuo de trabajo formidable en las obras, que era Tournier; y un individuo diplomático que especulaba muy bien con los posibles clientes, que era Puente. Esto no es ningún demérito para ninguno de los tres, al contrario, un elogio. Entonces se juntaban el hombre que sabía tratar a la clientela, con el que proyectaba y le gustaba proyectar y hacer los concursos, con el hombre que era un excelente director de obra. Hasta que formaron una empresa, después.

–¿Respecto al cuerpo docente en el momento que usted entró a la facultad, en el 32?

–En ese momento estaba constituido solo por profesores, no había adjuntos en los talleres. Los primeros que fueron taller libre o adjuntos fueron Gómez Gavazzo, Defey, y Lucchini. Defey fue adjunto de Cravotto. Gómez Gavazzo tuvo un taller libre después que vino de Europa de ganar su gran premio, que entre otras cosas de mérito fue el mejor de todos los grandes premios que se ha hecho en la facultad. Hoy el Gran Premio, como la Ley Gallinal, como el Premio Carré, que eran los tres grandes permios, han quedado prácticamente anulados. Por varias razones: la ida a Europa, que era el primer gran aliciente al Gran Premio, los grupos de viaje la anularon. ¿Por qué? Si hay treinta muchachos y chicas que trabajan juntos, vendiendo números de rifa colectivamente, tienen asegurado un viaje que ya no es Francia, Italia, sino que es la vuelta al mundo. Es un trabajo mucho más llevadero. Además, para hacer un Gran Premio de los de antes había que ser un coloso como estudiante.

–Dentro de ese cuerpo docente, ¿a quiénes señalaría como las personas que más le aportaron a usted personalmente?

–El gran profesor de la facultad fue Mauricio Cravotto, sin duda. No solo hizo una carrera excepcional. El día que quieran ver lo que era Mauricio Cravotto miren su ficha y van a ver que sacó en todas la materias calificaciones sobresalientes, con felicitaciones de la mesa. Que yo sepa, las últimas felicitaciones… ¿Ustedes han dado felicitaciones? ¿No? Bueno, a mí me felicitó la mesa cuando terminé con el último trabajo de proyecto. Mención especial y felicitaciones. Pero después de eso no he sabido nunca más que se haya aplicado.

Mauricio Cravotto sumaba, a su gran dedicación en la facultad, una puntualidad y una organización formidable. Tanto que el propio Artucio, excelente profesor, dijo que él, a ser profesor lo había aprendido con Cravotto. Por ejemplo, daba clases estupendas de urbanismo. Ahora se vuelve a poner la clase teórica de urbanismo, ¿sabe? Que era una falta que había en la facultad. Al final se convenció al director del instituto que tenía que hacerlo e hicieron ya el programa, lo aprobamos el otro día. Van a dar 26 clases, en el año, de urbanismo. Porque los estudiantes hacían en 5º año un trabajo práctico de urbanismo y prácticamente no había clases teóricas.

–¿Usted lo tuvo directamente como profesor de Proyecto?

–No, en Proyecto tuve a Vilamajó.

–Es decir, ¿usted lo conoció como profesor de la materia teórica?

–Y en Decorativa Superior. Decorativa se suprimió como materia en la facultad. Creen algunos que se suprimió, en realidad no se suprimió. En el plan de Gómez del 52, con muy buen criterio, se dieron cuenta que Decorativa y Arquitectura eran una misma cosa y entonces se incorporó. Y un tiempo después, ya Gómez fuera de la facultad, se fue dejando, y prácticamente Decorativa no solo no existía como materia separada sino que en los proyectos había que hacer un esfuerzo para que de alguna forma esté estudiada la parte decorativa, no en un proyecto de 5º año, porque eso es imposible, pero en los proyectos de 1º a 3er año por lo menos.

–Y dígame, hablando de Vilamajó, ¿en qué años usted estuvo junto con él?

–Fui alumno de él en el 32 y 33. El 34 no lo hice porque, había cuatro proyectos, el primer año llegando a 20 puntos estaba salvado el año y si tenías 21 el

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 166-167 5/6/16 16:07

cuarto proyecto no había que hacerlo. Y yo no lo hice porque llegué a ese puntaje. Entonces se podía hacer una cosa que hoy no se puede: empecé 2º año en 1er año. En 2º año superé los 24 puntos que había que hacer como mínimo, entonces ya se me exoneró del último proyecto de 4º año, o sea que en la mitad del semestre ya estaba en 2º año. Y en definitiva hice lo que se llamaban esquicios facultativos, que era un esquicio sin corrección, en el cual sacando mención valía por un proyecto. En realidad algunos consideraron que era, si no antideportivo, antipedagógico, que en un día se pudiera salvar un proyecto. Yo tuve suerte: hice dos. De modo que hice los tres años de arquitectura en dos, cosa que ahora tampoco se puede.

–¿Siempre junto a Vilamajó?

–Sí. Entonces, volviendo de Europa, le pedí y accedió, ser asistente honorario de la clase de él.

–Pero, ¿los últimos proyectos con quién los hizo?

–Con Carré, ya en 4º y 5º. Porque en aquel tiempo, a la separación de Carré de la facultad, quedaba vacante 4º y 5º año. Había estas tres posibilidades: que todos los profesores hicieran de 1º a 5º, lo que después se hizo, pero algunos de ellos mismos no se consideraron capaces y no propiciaron que se llevara adelante eso. Otra, poner a uno solo en el sitio de Carré, pero era una posición muy difícil; tal vez le hubiera correspondido a Mauricio Cravotto. En realidad hicieron otra cosa, pasaron a 4º y 5º a los dos, a Cravotto y a Vilamajó, y después de los Campos. Con el plan del 52 se fue de los Campos y quedaba una vacante y se hizo un concurso de méritos, lo gané yo y pasé a tener 4º y 5º. En definitiva, desde el 52 quedaron todos los talleres de 1º a 5º.

–¿Así usted llegó a hacer los primeros años junto con Vilamajó y los últimos con Carré?

–Sí. Dos con Vilamajó y dos con Carré.

–Ud. mencionó que después de que volvió de Europa que usted solicitó y obtuvo…

–El año siguiente fue el 39. Hasta que por retiro de Carré quedaron dos vacantes, porque como habían pasado Vilamajó y Cravotto a 4º y 5º, quedaron dos vacantes de 1º a 3º. Nos presentamos doce o catorce arquitectos para dos cargos y lo ganamos, el primer lugar lo ganó Gómez y el segundo yo. Hasta el 51, que todos pasamos a la modalidad de 1º a 5º. ¿Está claro el proceso ese que se produjo en la facultad en los talleres?

–Sí.

–Se eliminaron las Decorativas, y se sumaron del 1º al 5º. En realidad, Carré se retiró en un buen momento, porque era un hombre tan bueno y tenía tal prestigio, pero cuando se retiró ya existía la escuela de Gropius desde hacía mucho tiempo, la escuela de Chicago y todo los demás. En cambio, Carré se mantenía aferrado a Beaux Arts. En cambio, hay que reconocerle el mérito que el primero que pudo evadir aquella situación fue Gómez Gavazzo. Y algunos decían: "Pero miren el mérito de Carré que deja hacer a Gómez Gavazzo lo que quiere". Pero ese es un mérito relativo. El profesor no es solo dejar al alumno hacer lo que quiere, sino dar las directivas… En definitiva, Carré, cuando se lo contrató, fue el gran profesor que la facultad necesitaba. La universidad pidió al embajador uruguayo en París que consiguiera un profesor. Entonces habló con la gente de Beaux Arts, que le mandaron dos nombres Carré y Karman[146]. Llegaron a la universidad, en el momento que me parece que era Jacobo Varela[147] el rector. Entonces pusieron los dos nombres en una copa de esas donde se sacan las bolillas, y salió Carré. Le pagaban a Carré 500 pesos por mes, que en aquel momento eran más de 500 dólares. Y después ganó el concurso e hizo algunas obras. Una obra muy buena, que está en 8 de Octubre. Y ganó el concurso del Jockey Club. No sé si hizo alguna otra obra. Pero en realidad él, en aquel momento, era la gran solución para la facultad. Se le terminó el contrato a los cinco años, o a los diez años, y se volvió a Francia. Y le pasó una cosa curiosa, que es fácil de comprender: se dio cuenta que allá había perdido todos los contactos, cosa que para una arquitecto es importante. Entonces se volvió a Montevideo, y lo volvieron a contratar y murió en Montevideo.

146. En realidad fueron tres académicos franceses.
147. En realidad era Eduardo Acevedo.

–Referente a su conexión con Vilamajó, ¿usted participó como alumno?

–No solo como alumno sino como ayudante. Donde se aprendía más era en el estudio.

–¿Por qué no me cuenta un poquito…?

–Vilamajó era un excepcional arquitecto, pero un indisciplinado profesor. Porque las clases de los martes, jueves y sábados de 10 a 12, él llegaba los sábados a las 11.30 de la mañana. Hoy, que los profesores firman tarjeta y demás, no lo hubieran soportado ni él hubiera soportado la facultad actual porque un individuo de esa personalidad no se hubiera avenido. Además, era muy supersticioso; él decía "casa nueva no quiero". Entraba accidentalmente en la nueva facultad. Antes de morir (en abril de 1948) y pocos meses después de inaugurada la facultad mandaba a los alumnos a su casa a corregir.

–¿Usted llegó a ser dibujante de él en el taller personal, en el estudio?

–Sí, y ahí era donde aprendíamos más. Porque él no tenía una de las condiciones

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 168-169 5/6/16 16:07

que tiene que tener un profesor, que es hablarle al alumno y decirle lo que piensa y darle ideas. Cosa que hacía, por ejemplo Cravotto. Él no. Él tenía una excepcional imaginación. Leía el programa una sola vez (programas que habían hecho otros profesores, porque cada profesor por semestre hacían los programas de todos los años) y cualquiera fuera el alumno, brillante como Jones o malo como otros (que por supuesto no los nombro), proponía él una idea. La tomaba Jones y surgía un proyecto estupendo, y la tomaba un mal alumno y reprobaba. Y además, como no iba a los fallos, era el taller que tenía más reprobados. Entonces los que tuvimos la suerte de ir al estudio de él y colaborar con él en los concursos, fuimos los que aprendimos más.

–¿Usted trabajó con él solamente ayudándolo en los concursos? ¿O también en algunas obras especiales?

–No, en obras no. En los concursos.

–¿Y qué concursos, por ejemplo?

–Por ejemplo, el Banco de Seguros, segunda vez (porque para el Banco de Seguros se hicieron dos o tres concursos).

Era un individuo, además, no sé si decirle desaprensivo… Me acuerdo que en el Banco de Seguros había un último piso que era club del BSE, o el penúltimo, y el último era la clínica, o la Dirección Médica del BSE. Entonces le digo: "Vila –como le decíamos, simplificando–, falta el piso del club y el piso del servicio médico". Entonces nos mira a Jones y mí: "Jones, haga el servicio médico. Payssé, haga el club". Y se fue para La Americana con su pitillo a tomarse su jerez. [Risas.] Cuando vino a las once de la noche, con un miedo bárbaro –porque se entregaba el proyecto al día siguiente– le presentamos lo que habíamos hecho en tres o cuatro horas, y nos miró, y sin corregir nada nos dice: "Está bien, pásenlo en tinta". Y así se entregó. Y hubo una mención que, como anécdota final de Vilamajó, nunca la fue a cobrar. [Risas.]

Y otra vez que sacó un premio, el último premio. Se iban los estudiantes de él, que ya estaban en 4º y 5º, yo era asistente honorario, se iban a Chile. Él recibe el sueldo de la facultad, que venía en un sobre, y lo puso arriba de la mesa de los muchachos: "Tomen, para que se lo gasten en Chile". Y al final, afortunadamente, le daba el sueldo a su mujer que lo administraba. ¿Le cuento otra anécdota de Vilamajó?

–Cómo no.

–Muestra la mentalidad que tenía él. Le dice la mujer –me lo contó ella, como último cuento, ya después de Vilamajó muerto–: "Julio, mirá el traje que tenés, está muy arrugado, te tenés que hacer un traje". "Bueno, dame 200 pesos y me voy al sastre esta tarde". Entonces a los pocos días: "¿Fuiste al sastre?" "No, pero sabés que me gasté los 200 que me diste." "Bueno, no te preocupes más." Entonces ella llamó al sastre y dice: "¿Sabe? Julio a la altura de su vida su cuerpo no cambia. A él le gusta el traje gris, ni muy clarito, ni negro, un gris oscuro". Y el sastre: "Sí, bueno, yo se lo mando cuando esté pronto". Entonces un día llegó el traje. Vilamajó de noche deja su traje en el ropero, entonces, cuenta la mujer, a la mañana siguiente antes que se despertara, le sacó las dos o tres lapiceras que tenía en el bolsillo, se las cambió de traje, le sacó los papelitos del bolsillo, la billetera con sus documentos, y los metió en el traje nuevo. Con el traje viejo hace un nudo y lo tira al canasto. A la mañana siguiente se levanta Vilamajó, se pone el traje, ella no le dijo nada que era el traje nuevo, lo acompaña hasta la puerta, y en la puerta ya al irse Vilamajó se dio cuenta que había una cosa distinta, se mira el traje y le dice: "Pero este, tú decías que estaba tan mal, yo no lo veo tan mal…".

–[Risas] ¡Qué extraordinario…!

–¡Se murió sin darse cuenta que tenía un traje nuevo! Bueno, esa era la mentalidad que tenía Vilamajó. Y esa es la que Lin Yutang decía en un libro, que solo los que se despreocupan por las pequeñas cosas que los mediocres se preocupan pueden preocuparse por las cosas que no se preocupan los mediocres. Me parece que es algo muy importante en la actividad nuestra.

–Bueno, Payssé, seguimos en otro momento…

(Continúa la entrevista el 22 de abril de 1980.)

–Payssé, usted nos hablaba sobre su vinculación con Vilamajó y nos decía que estuvo trabajando en algún concurso en su estudio… Respecto a la vinculación en la facultad, ¿usted fue el único asistente que tuvo?

–El único, porque él era un individuo tan... no individualista, no era egoísta… ¡Si un día regaló todo su sueldo a su grupo de estudiantes, sin tener fortuna…! Llegó a la casa y le dio no se qué explicación a su señora, que era una santa mujer, porque aguantar a un genio debe ser una de las cosas más imposibles, ¿no?, se llame Picasso o Vilamajó.

–¿En qué año usted empezó como asistente del Taller Vilamajó?

–Cuando vine de Europa en el 38 y empecé con él en el 39, hasta que Vilamajó y Cravotto pasaron a 4º y 5º. Fue el año que se separó de la facultad, ya enfermo, Carré. Entonces yo fui asistente de él en 4º y 5º.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 170-171 5/6/16 16:07

–Y, dígame, ¿era difícil trabajar con Vilamajó como director de taller? Usted se sentía con cierto grado de autonomía, ¿o no?

–Sí, porque yo, como iba temprano, los corregía. Y como él caía a las once y media… [Risas.] Nunca me hizo una advertencia como "No, esto que dirigió usted está mal". Lo podría haber hecho, porque tenía autoridad para haberlo hecho.

–Claro.

–De eso hay una anécdota, que no voy a decir de quién es, porque es un profesor uruguayo, muy buen arquitecto, que trabajó con Le Corbusier, uno de los uruguayos que trabajó con Le Corbusier, que fueron tres. Le Corbusier le daba un croquis y le pedía hacer la continuación del proyecto. Este colega nuestro, que ya se sentía autosuficiente, fue más allá, de lo que debería haber hecho. Le Corbusier lo vio y le dijo: *"Monsieur, l'architecte c'est moi"*. Con lo cual lo puso en su lugar. Sin embargo, dicen, ese señor era el mejor colaborador que tenía Le Corbusier en ese momento. ¿Sabe quién es?

–Supongo que será Serralta. Ah, ¿no lo quería decir? [Risas.]

–Bueno, nunca me dijo Vilamajó "Mario, el arquitecto soy yo, ¿eh?". Me dejaba hacer. Pero cuando él ponía la última palabra, era la última palabra; aunque yo hiciera una corrección, él la podía variar. Pero en realidad tengo la satisfacción que no, nunca pasó.

–¿Y para usted fue importante esa experiencia primera?

–La experiencia más importante fue ir al estudio de él.

–¿Mucho más que el propio taller?

–Más que el propio taller, porque el taller lo hice en dos años, cosa que ahora no se puede hacer. Y la experiencia con él de profesor… En realidad él era interesante como profesor por lo coloso que era como arquitecto, pero como profesor no era… Le divertía ir a la Facultad de Arquitectura y estar con muchachos. Pero ya le digo: era despreocupado, cuando iba, iba tardísimo y le daba una corrección que no tenía nada que ver con lo que tenía el estudiante; y si el estudiante era hábil y la seguía, el proyecto quedaba muy bien, y si no era hábil, se iba al horno.

–¿Y usted llegó a ser también asistente con Vilamajó en algún momento en 4º y 5º o ya ahí no estuvo?

–No, porque cuando él pasó a 4º y 5º fue el concurso nuestro. Entonces yo abandoné, si yo ya tenía mi cátedra, no tenía sentido.

–Durante esos años, del 32 al 37, mientras usted cursó la carrera… usted nos habló de que uno de los compañeros fue Jones Odriozola.

–Primo de Miguel Ángel Odriozola, que fue un excelente colaborador de Vilamajó después que nosotros ya nos fuimos.

–¿Con él o con otros compañeros de la facultad había intereses en conocer qué tipo de arquitectura nueva se estaba realizando en este momento dentro del país y fuera del país? Porque esos años fueron años ya bastante interesantes, ¿no?

–Sí. Vilamajó, para decir verdad, largó tarde a la arquitectura contemporánea, funcional, nueva, moderna, como le quieras llamar, porque de muchas formas se la ha llamado, hasta internacional. Pero él hacía una arquitectura… En sus cuatro años que estuvo en Europa, porque ganó el Gran Premio y se quedó en Francia, visitó España e Italia… Él era un latino cien por ciento, un genio latino, tanto que el propio Harrison, cuando fueron Le Corbusier y Vilamajó con otros diez a colaborar con el Palacio de las Naciones[148], lo destacó a Le Corbusier y a Vilamajó; fue a los únicos que destacó de la comisión aquella que fue a ayudar. Y él lo citaba como el encuentro del ingenio sudamericano frente al conocimiento o la cultura europea. Y cuando volvió –y no me acuerdo a quién fue que le dijo–: "Fulanito, hay que hacer arquitectura moderna". Y entonces él dejó todo aquel tipo de casas que hacía y empezó a hacer otro tipo de arquitectura. Ya con otras directivas.

–De todas maneras, me pregunto esto: en 1929, incluso antes de que ustedes entraran a facultad, ya Vilamajó había ganado aquel concurso del Centro de Almaceneros Minoristas, que se debe haber terminado, no recuerdo de memoria ahora, mientras ustedes estaban en la facultad. Es decir, ese tipo de obras, ¿les importaba a ustedes?

–Otra, la sucursal del Banco República en Goes[149].

–Interesantísima obra.

–Y ahí se ve un coloso. Pero no se ve una arquitectura de fachada de vidrio, ni estructuralista, como la hizo después.

–Pero tiene unos interiores interesantísimos, muy vinculados a algunas cosas europeas.

–Hay que reconocer que en ese momento estaban más adelantados Surraco, Cravotto…

148. Sede de la ONU. Nueva York. Director de planificación: Wallace K. Harrison. Miembros del consejo asesor de diseño: N. D. Bassov (Unión Soviética), Gaston Brunfaut (Bélgica), Ernest Cormier (Canadá), Le Corbusier (Francia), Liang Ssu-cheng (China), Sven Markelius (Suecia), Oscar Niemeyer (Brasil), Howard Robertson (Reino Unido), G. A. Soilleux (Australia) y Julio Vilamajó (Uruguay). 1949-1952.

149. Banco de la República Oriental del Uruguay, Agencia Gral. Flores. Gral. Flores Nº 2551, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1929 (concurso).

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 172-173 5/6/16 16:07

–¿Ustedes iban a ver esas obras, de Surraco, de Cravotto? ¿Alguna de los Campos?

–Sí, pero nosotros no teníamos un profesor de teoría de la arquitectura que indicara, que diera directivas de las obras de arquitectura, como se dio después. Ustedes ya dieron directivas, y Artucio daba directivas. Los profesores anteriores como Campos y Ricaldoni no lo hacían. Se estudiaba por temas específicos.

–Claro, como se hacía en la academia francesa.

–Y entonces en historia se estudiaba desde Vitruvio hasta Guadet, los libros de Ruskin, ***Las siete lámparas de la arquitectura*** y ahí quedaba la cosa. ¿Quiere decir que eran muy malos los dos señores que eran profesores míos en teoría y en historia? No, no eran malos, lo que pasa que para estar por delante de su generación hay que ser un coloso.

150. Facultad de Ingeniería. J. Herrera y Reissig Nº 565, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1936-1953.

–Y, en esos años de formación entre el 32 y el 37, ¿había algunas obras que les importaran a ustedes en el ámbito nacional?

–De lo que llamamos arquitectura, no.

–¿Moderna o no moderna, qué obras les importaban?

–No es lo mismo haber hecho nuestra Facultad de Ingeniería[150] en la década de los 30 que hacerla hoy cuando, por ejemplo, los japoneses han realizado estupendas obras de hormigón armado varias décadas después.

–Sí, claro.

–Tanto es así que cuando estuvo Neutra acá y se sorprendió de esa obra, le dijeron que tenía más de treinta años, él dijo qué coloso era este individuo.

–Recuerdo que Candilis me dijo lo mismo. Dígame en cuanto a viajes que usted haya realizado, que considera importantes: usted me decía que estuvo en Europa tempranamente, recién recibido.

–Sí, es cierto. Ahí conocí a Perret, a Le Corbusier, tuve una gran desilusión con uno que en su momento tuvo gran auge pero desapareció, que era aquel francés…

–¿Mallet-Stevens?

–Mallet-Stevens. ¿Usted vio las obras de Mallet-Stevens?

–Sí, sí. Y me pareció una persona menor.

–Sí, pero es que en un momento tuvo un auge, y después desapareció. En

cambio, Le Corbusier hasta que se murió estaba haciendo cosas novedosas, y aportes para todos nosotros que lo aprovechamos.

–¿Así que usted allí conoció mucha obra contemporánea?

–Cuando estuve en Estados Unidos estuve con casi todos. El único que no pude conocer es Saarinen, no tuve suerte.

–¿En qué año estuvo en Estados Unidos?

–48, 49. Ahí conocí a todos, porque estaban todos, eran los mejores. En la costa del pacífico estaba Mendelsohn y Neutra, en Illinois estaba Mies van der Rohe, en Harvard estaba Gropius…

–Y Breuer, ¿no se lo llegó a conocer?

–Sí, sí, lo conocí en Nueva York. Excelente impresión me causó. Acá hubo un arquitecto coloso que no conocieron ustedes. Que hubiera sido el coloso de la arquitectura nacional: Amargós.

–Ah, todo el mundo me dijo.

–Amargós ganó el Gran Premio, se fue a Europa, estuvo allá, vino acá y quiso, más bien le hicieron una insinuación para ir a trabajar al Brasil. Y se fue a Santos. En Brasil contrajo una enfermedad que lo liquidó físicamente. Yo lo conocí ya muy disminuido física y anímicamente. Tuvo dos o tres grandes desilusiones: ganaron el concurso del Banco de Seguros[151], con Rius, y no se hizo. El concurso otro fue el concurso a dos grados para el Hospital de Clínicas[152]. El primer grado se solicitaba realizarlo en pabellones; y él, que estaba más adelantado que nosotros, despreocupadamente, hizo un edificio en block. Lo eliminaron. Pero demostró la conveniencia de hacerlo en block. Y el segundo grado llaman a block pero ya Amargós no estaba. Entre la desilusión esa y una desilusión de otro orden que tuvo, se fue para Brasil y empezó a trabajar en el negocio de las bananas, pero nunca llegó a ser un Onasis y, bueno, murió allá. Cada vez que pasaba por Santos lo iba a ver. Se confirmó lo que me habían dicho, que hubiera sido un coloso porque tenía la organización de un Cravotto con el genio de un Vilamajó, cosa que era difícil de conciliar.

Los concursos, antes se decía: en planta baja tal y tal cosa, en primer piso tal y tal cosa, en cuarto piso tal y tal cosa; entonces el proyectista que es un creador, si se le ocurre una idea mejor estaba afuera de las bases. Y Gómez, con una despreocupación muy propia de él, hizo el restorán que estaba en primer piso –que tenía una razón de ser, porque entonces la cocina, aprovisionamiento de la cocina, etcétera–, él lo puso en el último piso, para tener la vista de la bahía de pocitos, o de la ensenada. Y lo tuvimos que eliminar.

151. 1er premio, concurso del Banco de Seguros del Estado, que se ubicaría en la calle Rincón entre Misiones y Zabala. Arqs. J. A. Rius y R. Amargós, 1928-1930. No realizado.

152. Hospital de Clínicas. Avda. Italia Nº 2870, Montevideo. Arq. C. Surraco. Se dieron a conocer las bases al 1er grado para el concurso en agosto de 1927 y el plazo para presentar los proyectos vencía en marzo de 1928. El 2º grado lo ganó el arquitecto Surraco; el fallo tuvo lugar en diciembre de 1929.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 174-175 5/6/16 16:07

–¿Ese era el concurso para el Banco República?

–Club Banco República[153], el que está en la Rambla y Buxareo.

–Arquitectónicamente inexistente.

–Es una casa de apartamentos. En cambio, lo otro era un club de ocho o nueve pisos. Bueno, el proyecto de Gómez era así, pero el jurado lo tuvo que eliminar. De hecho, cuando me nombraron secretario e hice las primeras bases de concursos…

–Excelentes, dicho sea de paso.

–Tanto que un arquitecto me dice: "¡Al fin veo unas bases inteligentes!". Se fijaban las cosas a colocar y cómo debían funcionar, y las conexiones, las áreas y los metrajes, pero quedaba liberado al proyectista y al jurado otorgarle el valor correspondiente, que es lo que se hace a partir de eso. Empezó con el club de los bancarios, con la mutualista de la Médica Uruguaya y con otro concurso, del sanatorio de Artigas. Ahora a nadie se le ocurre disponer en las bases dónde van las cosas porque se limitaría la capacidad creativa del concursante.

–Payssé, le quería consultar: aparte de la personalidad tan importante de Vilamajó, con la que usted estuvo vinculado en diversas esferas, otra personalidad que creo indudablemente que a usted le impactó mucho y que de alguna manera le permitió buscar caminos muy propios en arquitectura fue, pienso, la figura de Torres García. ¿Lo llegó a conocer personalmente a él?

–No solo eso, creo que fui el primer arquitecto que lo conocí. En realidad era estudiante. Él vino en el 34 acá, y yo trabajaba en ese tiempo en la UTE. Y ahí había un pintor, Álvarez Márquez, que fue de los primeros alumnos, y el hermano que trabajaba conmigo, que era técnico de la UTE, me dice: "Ha llegado un señor, Torres García, que quiere hacer contacto con estudiantes de arquitectura y arquitectos jóvenes". Eso en el 34.

–Usted estaría en tercer año de facultad…

–Tercer año. Entonces fue al escritorio nuestro. Pero Torres García, con lo coloso que era, se murió, aunque parezca mentira, sin comprender la arquitectura. Parece una exageración esto, pero no comprendió nunca el hormigón armado, él veía solo el ladrillo, solo le interesaba la fachada… "Una fachada tiene que hacerse así", me dijo a mí.

–Bueno, a los arquitectos actuales parece que también…

–Y colocaba las cosas con un ritmo estructural y la proporción áurea. Y ahí

153. Club Banco República. J. B. Blanco Nº 1289, Montevideo, 1961. El 1er premio del concurso (1946) se declaró desierto. El 2º premio fue otorgado al arquitecto Gómez Gavazzo, a quien se le encargó el proyecto ejecutivo, pero tampoco se concretó. El club se realizó en la planta baja del edificio que en 1961 se construyó en el mismo predio.

colocaba la ventana, aunque de repente la ventana cayera allá arriba. Además, cuando hizo un proyecto –no sé si la viuda lo tiene– de un museo para sus obras, ¿usted sabe cómo era? Románico. Una arquitectura tomada del románico.

–Son las inmensas contradicciones, ¿no? Disparatadas contradicciones.

–Voy a comentar una inmodestia más. En esta casa[154], y en algunas otras obras, hemos demostrado que el arte constructivo y el arte mural de él están en la arquitectura contemporánea, no en la románica. No es que la arquitectura románica al comienzo del medioevo no tuviera murales, pero él debía haber dejado el diseño arquitectónico a los arquitectos amigos, que los tenía.

–¿Quiénes eran?

–Leborgne.

–Que de alguna manera procuró entroncarse con una enseñanza de Torres, ¿no?

–Y otros, ya no de la fineza de Leborgne, pero de una comprensión para el arte sí. Menchaca, y después Lorente. Indudablemente esos tres lo siguieron a él. Aunque no lo siguieron en tanto pintores, como yo que no pintaba. Algunas veces un poco en broma digo que soy como nieto, porque en realidad aprendí mucho, no solo de Torres, porque muy pocas veces fui al taller, sino de los alumnos de Torres, Horacio, Augusto, Fonseca, Matto, Vilaró, Alpuy, de los que trabajaban con él, pero yo nunca tuve tiempo. ¿Sabe por cuánto se podía comprar un cuadro de Torres? 45 pesos. Bueno, 45 pesos que en aquel momento eran 50 dólares.

–Bueno, eran 45 dólares…

–Julber, que era el profesor de violín de Horacio, Torres me decía que Horacio tenía una sensibilidad extraordinaria, que si no se hubiera dedicado a la pintura igual hubiera sido buen músico. Julber le daba clases a Horacio en los primeros tiempos, cuando Torres vivía en la Aguada y le cobraba 15 pesos por mes, y él no siempre tenía los 15 pesos.

–Pero siempre había un cuadro…

–Y le decía a Julber: "Bueno, elija de acá". Y Julber llegó a tener una colección espléndida de Torres, que cuando los vendió los vendió espléndidamente. Yo confieso que ni tenía plata, ni tuve la intuición para haber conseguido de cualquier forma, con el sueldo chiquito que tenía en la UTE, para haber comprado cosas de Torres. Las cosas de Torres que tengo están ahí atrás: el tapiz, y esas que son

154. Vivienda Payssé. Gral. Santander Nº 1725, Montevideo. Arq. M. Payssé Reyes, 1954-1955.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 176-177 5/6/16 16:07

reproducciones. El único auténtico es este. Y el tapiz fue hecho después de muerto Torres, por la hija.

–Me hablaba recién que estuvo empleado en la UTE. ¿Tuvo oportunidad de hacer algo interesante?

–Lo más interesante fue esto. Tengo dos o tres edificios: una subestación en el kilómetro 14 de Camino Maldonado y las subestaciones Nº 6 y 7 en Paysandú. Pero lo más interesante es una cosa que me he dado cuenta que, aunque parezca contradictoria, es fundamental: haber trabajado no con arquitectos sino con ingenieros. Porque me dieron una base constructiva, y si se piensa, Frank Lloyd Wright –saltando distancias y alturas– empezó estudiando ingeniería. Le Corbusier, Dudok y Perret haciendo de ingenieros, y después pasaron a la arquitectura. La arquitectura tiene que tener la base constructiva, si no…

–¿Así que usted consideró muy positivo eso?

–Ah, sí. Yo trabajé con ingenieros y entonces aprendí –en ese entonces era estudiante de arquitectura– todos los cálculos.

–Ah, ¿usted era estudiante en ese momento?

–Ah, sí.

–Y cuando ya se recibió, ¿siguió?

–No, porque se creó el Instituto de Urbanismo y…

–¿Usted dejó la UTE?

–Sí, me ofreció trabajo Cravotto, para trabajar en el Instituto de Urbanismo como técnico. Entonces era técnico y dibujante.

–¿Siendo estudiante o ya recibido?

–Trabajé en la UTE hasta el 37. Y hasta el 41 hice cuatro años en el Instituto de Urbanismo. Después en mi cargo entró Artucio. Yo me pasé a la Intendencia Municipal. Mire, en la vida hay dos formas de actuar: agarrar un camino y empezar de profesor de Secundaria, seguir de Preparatorios, facultad y jubilarse de profesor ***ad honorem***; la segunda es cambiando. Yo creo que las dos son válidas, según la mentalidad del individuo. Yo preferí la segunda. ¿Por qué? Porque me iba enriqueciendo con conocimientos distintos. Fui profesor de matemáticas cuando estaba en Preparatorios, en el liceo Zorrilla, que estaba Secco Ellauri de director; después fui profesor en la UTU en 1º, en cursos nocturnos; después en artes aplicadas y

después en la Escuela de la Construcción. De modo que en tres actividades distintas. La primera era solo dibujo y matemáticas para muchachos que trabajaban sobre todo en carpintería y en herrería. En artes aplicadas ya era un paso más elevado. Y en la construcción eran estudiantes de…

–¿Y en qué años fue esos últimos?

–Hasta el 51.

–¿Que ganó el concurso de 5º año?

–De 4º y 5º año. Porque en aquel momento Vilamajó ya no estaba, entraban de los Campos y Gómez. Entonces se llamó, no "concurso de oposición" sino "concurso de méritos". En un momento muy tumultuoso de la facultad, porque agarró la… Lo gané, me lo otorgaron, en primera instancia, y cambió el decanato: de Ricaldoni pasó a Vigoroux. Entonces creyeron que eso, no es que no valía, pero había que hacerlo de nuevo. Lo volvieron a hacer y me lo volvieron a otorgar, y ahí ya quedé. Y después cuando vino el plan de estudios todos los talleres se convirtieron en 1º a 5º. Creo que en aquel momento era lo lógico.

155. Parque Zoológico Lecocq. Avda. L. Batlle Berres, km 19.500, Montevideo. Arq. M. Payssé Reyes, 1946-1949.

–¿Y cuándo es que usted entró en la intendencia?

–En el año 41.

–¿Y hasta qué año estuvo allí?

–Del 33 al 37, en la sección construcciones de la UTE. Después, del 37 al 41, en el Instituto de Urbanismo. Y del 41 al 51, por diez años, en la intendencia.

–¿En qué sección estaba?

–En Expediente Urbano, que es una de las cinco secciones del Plan Regulador. Y después, en el tiempo de Fabini en la intendencia, me encargaron el zoológico[155]. Y por eso, cuando fui en el 48, 49 a Estados Unidos me pasé visitando zoológicos y creo que el proyecto, yo mismo hice la maqueta. Lamentablemente, como muchas cosas, fue tergiversada y anulada.

–¿Quedó anulado eso?

–Y… prácticamente quedó un parque.

–Nunca fui, ¿podrás creer? Nunca fui.

–[Habla Perla] Está mal mantenido…

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 178-179 5/6/16 16:07

–¿No hay animales?
–[Habla Perla] Sí, hay algunos, pero…

–Pero es un sitio que es totalmente accesible ahora desde el punto de vista del centro.
–Sí, sí. Es parque. Bueno, son 25 kilómetros de Montevideo.

–¿Está mal cuidado como parque incluso?
–Sí. Había 22 kilómetros de desarrollo. ¡Se podía entrar en auto! Nunca lo completaron. Y ya ni me interesa ir. Porque me voy a agarrar una desilusión enorme. Fíjese que había un desarrollo de 22 kilómetros de camino: senda para animales y senda para jinetes. Y hasta para ciclistas que podían ir había alguna senda triple. Y para hacer correcciones puse después, cada 25 metros, naturalmente con operarios, cada 25 metros pusimos unas estacas en el eje de la triple senda. Pasaron unas semanas o meses, voy a ver, no quedaba una de las estacas porque las habían sacado para hacer fueguito los trabajadores. Entonces ya había que rehacer todo. Bueno y después, en el 51, me nombraron en la facultad en 4º y 5º y renuncié. Estuve diez años, del 41 al 51 en la intendencia.

–En la facultad estuvo hasta el 57, ¿no?
–Hasta el 57. Esa forma de encarar la vida cambiando, algunos dirán, ¿da para tanto la vida, da para poder ir cambiando de función? Yo creo que sí. Naturalmente depende de la duración en actividad. Hay una cosa que, no quiero desilusionarlos, como jóvenes arquitectos, pero hay dos carreras que la actividad profesional es muy corta: arquitectura y cirugía, como especialidad adentro de la medicina. Un escribano, un abogado, un clínico, puede seguir produciendo, especulando con su profesión; no especulando…, o sea, en el buen sentido, acumulando conocimientos hasta que se muera, aunque se muera a los ochenta años. Pero un cirujano no. Un cirujano no porque le viene una dificultad en las manos y, si no abandonó, está abandonando. ¿Un arquitecto por qué no? Por dos razones. Porque viene la generación nueva; a nosotros no nos gusta que se hable de arquitectura-moda, pero inevitablemente hay algo de eso. Vienen las casitas blancas que sustituyen las casitas de ladrillo y hay que hacer casitas blancas en Punta del Este.

–Y ahora que vienen de nuevo las columnas, ¿qué me cuenta?
–Y bueno…

–¡Y usted que no nos dejaba dibujar ni una! [Risas.]
–La segunda razón es porque, sin tener la pretensión lograr los primeros puestos en el ranking profesional, a la gente no le gusta recurrir a un individuo que

saben que no van a dominar. Y lo tercero porque si el arquitecto está ocupado con un problema grande, la gente cree que no se va a ocupar de hacer una casa en Salinas. Lo que no es cierto, porque si a mí me dicen de hacer una casa en cualquiera de los balnearios chicos la agarraría con mucho gusto.

Surraco dedicado al Hospital de Clínicas[156] hizo una sola obra hasta que murió, hace dos años. Cravotto ganó el Municipal[157] y no hizo ninguna obra del 30 en adelante. ¿Ustedes se dan cuenta? Ahora, si me dicen a mí, como si le hubieran preguntado a Cravotto o a Vilamajó, si no era capaz de hacer una obra mejor que cuando tenía 40, yo diría que no.

En Buenos Aires, con Perla y colaboradores hicimos cosas que no las hubiéramos podido hacer recién recibidos. En veinticinco días hicimos un proyecto definitivo con cálculo y maqueta[158], no por batir un récord sino por circunstancias especiales. Pero hubo que hacerlo. Eso es lo que da la experiencia. Pero la experiencia en la profesión del arquitecto tiene un límite.

–Payssé, respecto a las obras que usted tuvo oportunidad de hacer… Siempre es interesante tener la opinión personal de quien las elaboró, ¿no? Por más de que pueda o no coincidir después con la apreciación de otros. ¿Qué obras le importan más a usted?
–¿La contestación de algunos pretenciosos sabe cuál es? La próxima que voy a hacer. [Risas.]

–Puede ser que sea interesante que en cierta perspectiva, digamos, de más de 30 años de trabajo, ¿qué obras le interesan más?
–Por ejemplo, esta donde está. Es la que puso uno en adelanto respecto a las directivas de arquitectura que había en su momento. Esta obra tiene 25 años. Creo que todavía está bien.

–Pero claro, supongo que es una de las obras que más le importan…
–Eso al menos lo han reconocido los mismos extranjeros.

–Ah pero no importa el reconocimiento de otros, el asunto es ver cómo lo reconoce uno.
–Y cómo está ahora. A ver si las directivas por las cuales se hicieron son aún válidas.

–Yo creo que sí. Y usted, ¿qué opina? [Risas.]
–Eso es lo importante. Lo segundo, es ver qué aporte hizo en su momento. El aporte que hizo fue la complementación plástica con las cosas de Torres, que todavía no se ha

156. Hospital de Clínicas. Avda. Italia Nº 2870, Montevideo. Arq. C. Surraco, 1930 (piedra fundamental).
157. Palacio Municipal. 18 de Julio Nº 1352, Montevideo. Arq. M. Cravotto, 1929-1930 (concurso).
158. Se refiere a la Cancillería Uruguaya en Buenos Aires. Las Heras esq. Ayacucho, Buenos Aires. Arqs. M. Payssé Reyes, N. Laxalde, C. Pelufo y P. Estable, 1977-1978.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 180-181 5/6/16 16:07

logrado en modo integral. Porque algunos creen que la integración plástica o la complementación plástica o como le quieran llamar es hacer un muralito en el vestíbulo de una casa de apartamentos… No, eso es como poner un cuadro en el living, o poner un cuadro de la señora en la estufa principal de la casa. No. Hacer la integración total, no la hemos logrado. Hay algunos ensayos, como el de esta casa, o el que estamos haciendo en Buenos Aires y en Brasilia[159]; es algo. Los egipcios a su manera muy particular hicieron la complementación plástica con la escultura: los bajorrelieves y las otras cosas muy conocidas. Los griegos agregaron la pintura, cosa que los egipcios no tenían una decoración muy de interiores. En cambio, el Partenón, todo el mundo sabe que era polícromo, algunos dicen: "Que cacherío pintar el mármol". Pero cuando lo pintaban colosos como los de hace 25 siglos, debió ser… Es muy difícil meterse en cómo debió ser eso, pero debió ser sensacional. Los romanos, tuvieron la escultura agregada también, no tanto la pintura, aunque sí en Pompeya. Los bizantinos agregaron las cerámicas y los mosaicos, llegaron con todo eso hasta San Marcos en Venecia. En el medioevo, los vitrales y los tapices. Y en el renacimiento, los vitrales no tanto, pero los tapices, y las decoraciones y los murales y los frescos, y todas esas cosas. Eso se logró en cada etapa clásica de cada uno de esos períodos.

159. Embajada uruguaya en Brasilia. Avda. de las Embajadas, Brasilia. Arqs. N. Laxalde, C. Pelufo y P. Estable, 1973-1976.

–Y dígame, si yo le hablo del rococó entramos en un lío espantoso… [Risas.]

–Cada período de la historia no se desarrolla de acuerdo a las tres etapas de vida de las personas juventud, madurez y vejez; no termina uno y empieza otro, se van superponiendo. El duomo de Milán se terminó en el período renacentista, con frontones triangulares, pero tuvo su origen en una etapa anterior. Cuando se terminó el duomo de Florencia pasó lo mismo: Brunelleschi lo empezó en el período medieval y se terminó cuando él ya había muerto. El barroco tiene naturalmente sus virtudes, si el autor es un genio va a seguir produciendo genialidades, pero ya casi decadentes. Así como hay desigualdad en el hombre entre lo vital de la juventud y lo mental de la madurez, entonces llegan otros hombres y otros períodos, otros estilos…

–Payssé, en su casa es visible la preocupación por integrar las artes plásticas y los artistas nacionales que supieron interpretar su concepción del espacio y la vinculación con su entorno. En cuanto a sus preocupaciones por concretar una vivienda dentro de unas condicionantes climáticas específicas, como son estas las del Río de la Plata, y muy concretamente las de Montevideo, ¿usted recurrió a algún tipo de asesoramiento específico sobre climatología o directamente la experiencia…?

–No, fue una orientación del taller.

[Se corta la grabación y la entrevista se retoma en otra, como en una conversación empezada.]

–La estructura de esta casa es una estructura mixta de mampostería y pilares finitos de herrería. Hay distintos criterios de encarar la vida y la propia arquitectura. La arquitectura del Banco de Previsión Social[160] –usted le hizo un muy buen elogio, a mi juicio, que nunca le comenté–, que la forma de integrar ese edificio con lo que lo rodea, las veredas y cómo se entra en realidad es una estructura mixta, porque es parte de hormigón armado y parte de ladrillo visto. Otro de los casos, como la Cancillería de Buenos Aires, es una estructura de hormigón armado vista, por eso hubo que protegerla con pintura, porque el clima de Buenos Aires es muy traicionero para el hormigón armado. En cambio en Brasilia no hay que proteger nada, no hay que pintar nada.

160. Banco de Previsión Social. Avda. Fernández Crespo, Mercedes, Arenal Grande y Colonia, Montevideo. Arqs. M. Payssé, W. Chappe, M. Harispe y F. Tisch, 1957 (concurso), 1975 (inauguración).

–¿Qué obras de las que no se llevaron a cabo le hubiera importado particularmente a usted llegar a construir?

–Haber llevado adelante el proyecto que hicimos para La Pastora[161], para la Playa Brava[162], y el proyecto para el Banco Hipotecario[163]. Y creo que hubiera estado muy bien. Mire, en el Uruguay hemos tenido una particularidad que es la ubicación, entre los dos países del Río de la Plata, entre los dos países mas importantes de Sudamérica. Entonces, el estímulo de Buenos Aires en un grado nos hizo mucho bien y en otro grado mucho mal, porque somos como la prima pobre entre dos primas ricas, que de cuando en cuando las dos primas ricas le largan un vestidito que ya no usan más. Y nosotros somos así. Y entonces, ¿qué ha sido tremendamente difícil para nosotros? Ponernos a tono con lo que correspondía. Montevideo, con tres millones, hasta cuatro millones y medio de uruguayos que somos en el mundo, no debió pasar nunca de medio millón de habitantes, con lo que hubiera sido mucho más armónica con el resto de la república. En cambio, es una cabeza tremenda para un país que seguirá siendo por mucho tiempo agropecuario. Entonces, nos damos el lujo de tener: un Palacio Legislativo, un Banco de la República, el puente más grande de Sudamérica por un tiempo –el de Santa Lucía–, el edificio con la estructura en hormigón armado –también por un tiempo– más alta de Sudamérica: el Palacio Salvo o el Hospital de Clínicas. Ni se debió hacer el Hospital de Clínicas ni el Palacio Legislativo. En realidad, el Palacio Legislativo, el Banco de la República y el Hospital de Clínicas estarían muy bien en San Pablo o en Buenos Aires, pero en el Uruguay no. En cambio, creo que esa cancillería en Buenos Aires, en Las Heras y Ayacucho, dadas las determinantes de un terreno chico que reúne distintas funciones, es adecuada para el Uruguay, con ciertas previsiones. No demasiado grande para el Uruguay como algún embajador pensó, ni tan chico

161. Complejo La Pastora. Rbla. Costanera esq. Chiverta, Punta del Este. Arqs. M. Payssé Reyes, F. Villegas Berro, M. Harispe, R. Falco y P. Estable, 1969 (proyecto).

162. Complejo La Brava, Punta del Este. Arqs. M. Payssé Reyes, F. Villegas Berro, M. Harispe y P. Estable, 1970 (proyecto).

163. Concurso Anteproyecto Banco Hipotecario del Uruguay. Arqs. M. Payssé Reyes, E. Ros y F. Tisch, 1956 (proyecto). No fue premiado.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 182-183 5/6/16 16:07

que serviría para diez años y en diez años estuviera en desuso. Eso es lo que nos faltó siempre. El ser chicos, estar al lado de esos dos países, estar en una posición simétrica con el Mediterráneo, en relación al Ecuador, nos dio unas características muy particulares. En realidad no somos un país de aluvión, como lo son otros de Sudamérica, pero no tenemos tampoco la desarmonía entre la civilización precolombina y la actual; pero en cambio nos dio otro tipo de desarmonía, esa de estar entre las dos primas ricas, y entonces la prima pobre quiere seguirles el training, cosa muy difícil. Entonces nos faltó, no modestia sino adecuación, estrictamente a las determinantes nuestras, las determinantes económicas y sociales.

–Como usted no me mencionó un proyecto que no se llevó a la práctica y estuvo lejos de llevarse a la práctica, se lo voy a mencionar yo: ¿y el Euro Kursaal[164]? Lamento no que no se haya premiado y que no se haya construido.

–Yo creo que fue una obra inspirada que dio lugar a que en otros proyectos que vinieron después tuviéramos en cuenta esa idea. No es que el artista o el arquitecto se copie a sí mismo sino que toma unas directivas anteriores y las lleva adelante. Si usted mira las últimas obras de Le Corbusier, los principios fundamentales ya los tenía en el Palacio de las Naciones, en el Soviet y en el Mundaneum; son las tres obras, a mi juicio, más importantes como creaciones. Hubiera valido la pena hacer un viaje a Moscú nada más que para ver el Palacio de los Soviets. Ahora, ¿impidió que Le Corbusier fuera el arquitecto del siglo? Creo que no. Él se murió con otra amargura: no haber sido considerado un gran pintor. Fíjese qué cosa curiosa que es la vida, se le considera el arquitecto del siglo y él lamenta…

164. Euro Kursaal. San Sebastián, País Vasco. Arqs. M. Payssé, M. Harispe, N. Pons, L. Faget y P. Estable, 1965 (concurso internacional; proyecto).

165. El equipo estaba integrado por M. Harispe, N. Pons, L. E. Faget, P. Estable (coautores), C. Pelufo, N. Laxalde, C. Gilardi, J. Navarro, D. Costas, M. Saldum y M. Payssé (colaboradores).

–… que no se le haya considerado el gran pintor.

–El pintor del siglo, a la par de un Picasso.

–¿Ese proyecto fue aproximadamente en 1965?

–El Euro Kursaal, sí. Con un grupo estupendo de colaboradores[165]. Y se hizo rápidamente, porque como había que hacer el envío a San Sebastián… Con unas incidencias muy curiosas, como que la maqueta no entraba en el avión, cuando se mandó en primera instancia, porque iba muy embalada.

–Usted sabe que me llama siempre mucho la atención el hecho de que prácticamente en forma simultánea está realizando, hacia esos años, una obra magistral el arquitecto Salmona, que usted debía de conocer, en Colombia.

–Lo he oído nombrar sí…

–Es un conjunto que se llama Las Torres [del Parque] en Bogotá, que tiene algunas similitudes con su proyecto porque plantea un diálogo entre las masas curvas y escalonadas y el paisaje andino circundante.

–Algún colega, discípulo, me mandó una postal de la riviera francesa, en que hay un edificio… Reconozco dos cosas: que el nuestro era mejor, pero la segunda cosa es que, cuando se está pensando en problemas similares, aunque sea en distintas partes y no estén en contacto, estoy seguro que cuando se descubra finalmente la causa y la terapéutica del cáncer, en Rusia, en Argentina y en Francia van a decir "Nosotros descubrimos"…

–Más o menos simultáneamente…

–Simultáneamente, y cada uno se lo va a adjudicar. ¿Por qué? Porque si usted pone a científicos o técnicos, preparados con las mismas determinantes, a solucionar un problema, probablemente con poco tiempo de separación llegarán a las mismas conclusiones. Naturalmente que al que se le ocurra primero va… Pero no siempre va a tener el mérito. Ya ves que lo de Américo Vespucio es una evidencia de que no siempre se le da el mérito final al descubridor.

–Bueno, le agradezco mucho.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 184-185 5/6/16 16:07

ELADIO DIESTE (1917-2000)

JORGE NUDELMAN

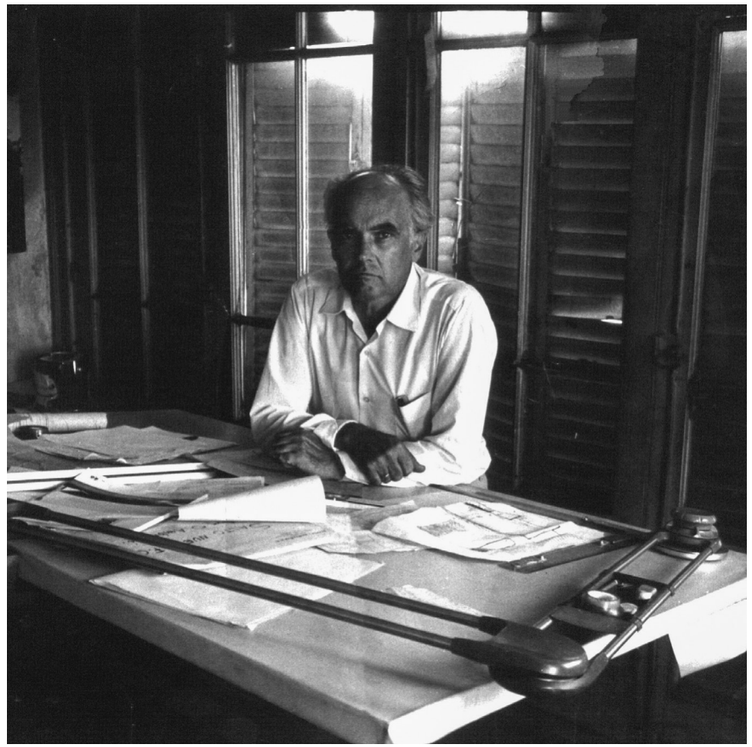
El ingeniero Eladio Dieste nació en Artigas, a 600 kilómetros de Montevideo, en 1917. Perteneció a una familia de intelectuales gallegos provenientes de Rianxo, provincia de A Coruña, en la cual se destacaron eminentes escritores como sus tíos Rafael y Eduardo Dieste, el primero de gran influencia en Eladio, con el cual compartía su pasión por la geometría. Fue poeta para sus amigos, aunque inédito, y un escritor de prosa insinuante y convincente. Fue católico y progresista, ocasionalmente candidato político.

Existe una imagen consolidada de Dieste y su obra –indisolublemente ligados uno con la otra–, que se puede describir en pocos aunque seminales conceptos: por un lado, el dominio tecnológico, en el que el ingeniero se mostró riguroso y económico en la manera de resolver las estructuras; en segundo lugar su ética, llena de humanismo proveniente de su fe y del entorno intelectual al que se vinculó; y por último la calidad artística de su producción.

El orden antedicho no implica una jerarquía de cada uno, ya que surge con evidente claridad de la lectura de sus escritos y del análisis de sus obras que son rasgos que interactúan en el autor con singular coherencia. El suyo es un arte casi anónimo, social, donde todos los actores son protagonistas. La atención que prestaba Dieste a los oficios, a la artesanía sin autor, a sus albañiles, denota una admiración por la cultura humana y un hondo respeto por el trabajo. Se notaba en la costumbre del ingeniero de hablar en primera persona del plural, ese "nosotros" que diluye las autorías pero que entraña un enorme orgullo por el trabajo colectivo.

Hay una percepción que atraviesa toda la bibliografía que se le ha dedicado según la cual su sapiencia arquitectónica proviene de la cruza entre habilidad tecnológica y sensibilidad artística y un entorno propicio. Así, se han resaltado –y el propio Dieste las anotó– las relaciones con el ambiente del arte, fundamentalmente con Joaquín Torres García y su familia, y otros intelectuales como Esther de Cáceres.

También en el ambiente arquitectónico Dieste terminaría siendo reconocido como uno más, superando la barrera corporativa que se había construido a partir de 1915.



Eladio Dieste en su estudio. Archivo DM.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 186-187 5/6/16 16:07

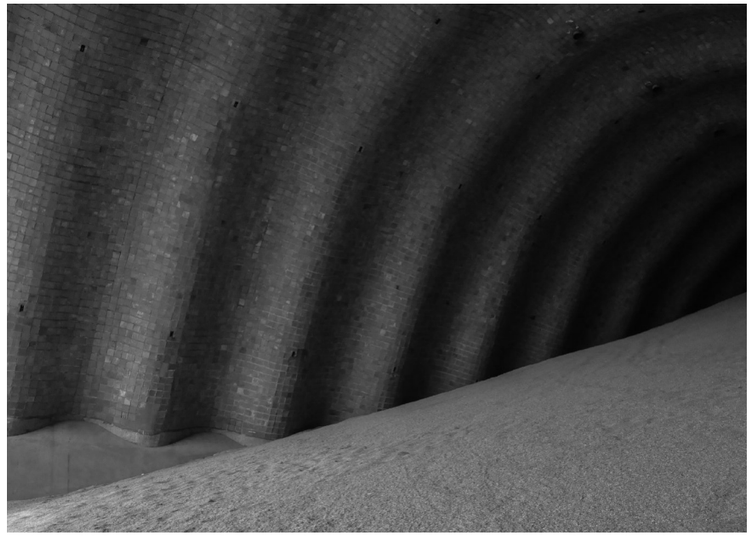
Su relación con arquitectos destacados de la matriz lecorbusieriana, tanto los uruguayos –Justino Serralta y Carlos Clémot, y sus allegados Luis Basil y Héctor Iglesias– como el catalán Antoni Bonet, lo puso en contacto con una línea a la que confluyó naturalmente: arquitectura vernácula interpretada en series más refinadas, y la pasión por el número y la geometría.

Fue buscado para calcular –verbo que no hace honor a su rol en la arquitectura– obras de autores destacados, como Mario Payssé y Luis García Pardo; además de aportar creativamente soluciones que lo convierten en coautor, de todos absorbe enseñanzas de arquitectura. De su carrera destacan naturalmente algunos íconos ya integrados al patrimonio uruguayo, como las iglesias de Atlántida y Durazno, pero la enorme consistencia de toda la obra industrial, clasificada por ellos mismos en tipologías estructurales como bóvedas gausas, torres, etcétera[166], nos obliga a despojarnos de la sensibilidad estética para volver a la emoción estadística de la producción y el trabajo.

Eladio Dieste falleció en Montevideo en el año 2000.

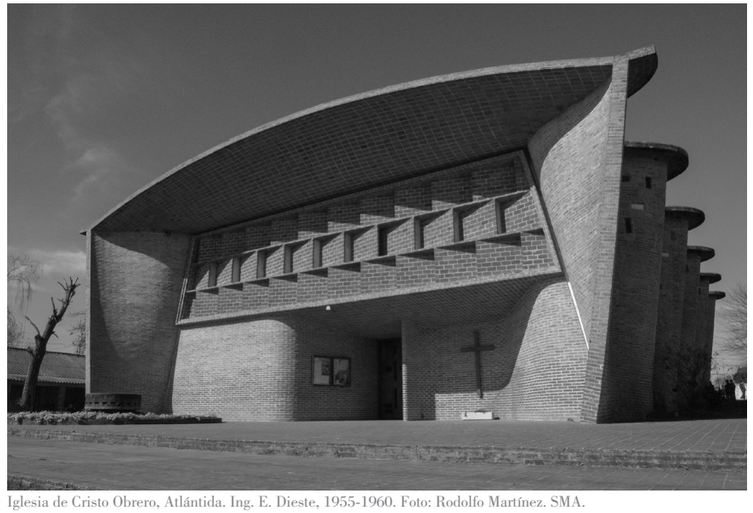
166. Jiménez Torrecillas, A. (ed.) (1996) *Eladio Dieste: 1943-1996*. Catálogo de la exposición. Sevilla, Junta de Andalucía.

Terminal de ómnibus municipal, Salto. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1971-1974. Foto: Silvia Montero. SMA.

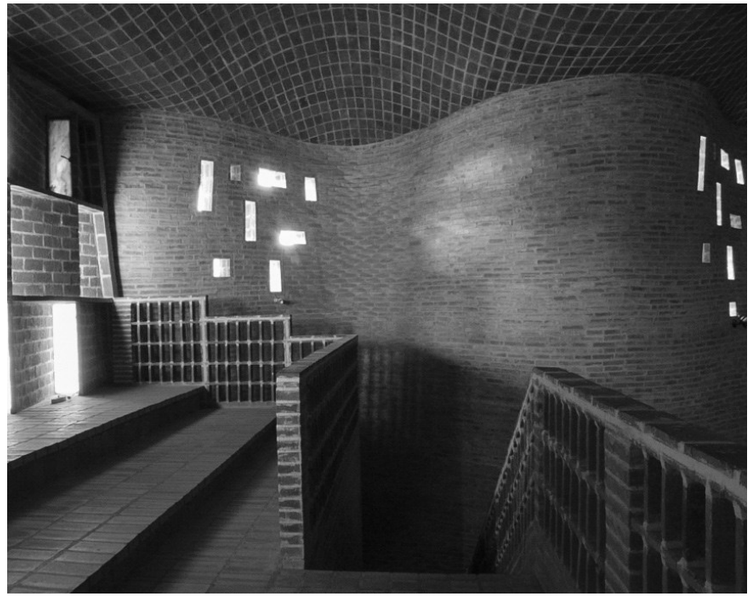


Silo horizontal de la Cooperativa Agrícola de Young Ltda. (CADYL). Ing. E. Dieste, 1975-1978. Foto: Walter Castelli. Archivo SMA.

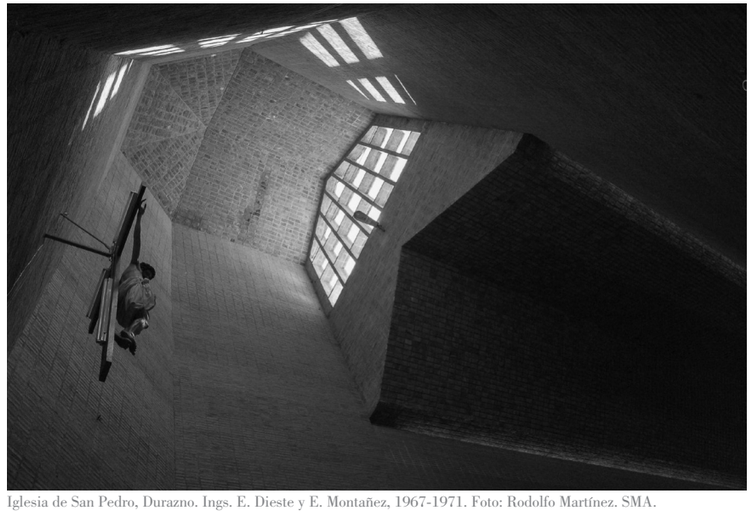
Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 188-189 5/6/16 16:07



Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida. Ing. E. Dieste, 1955-1960. Foto: Rodolfo Martínez. SMA.



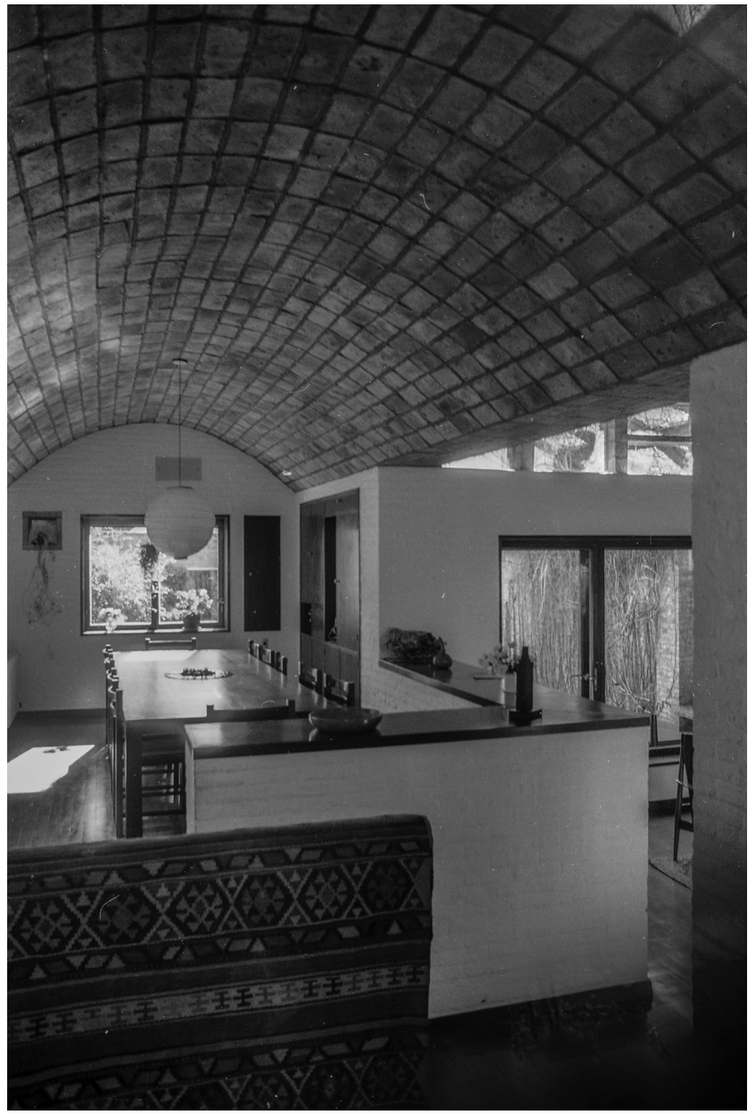
Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida. Ing. E. Dieste, 1955-1960. Foto: Silvia Montero. SMA.



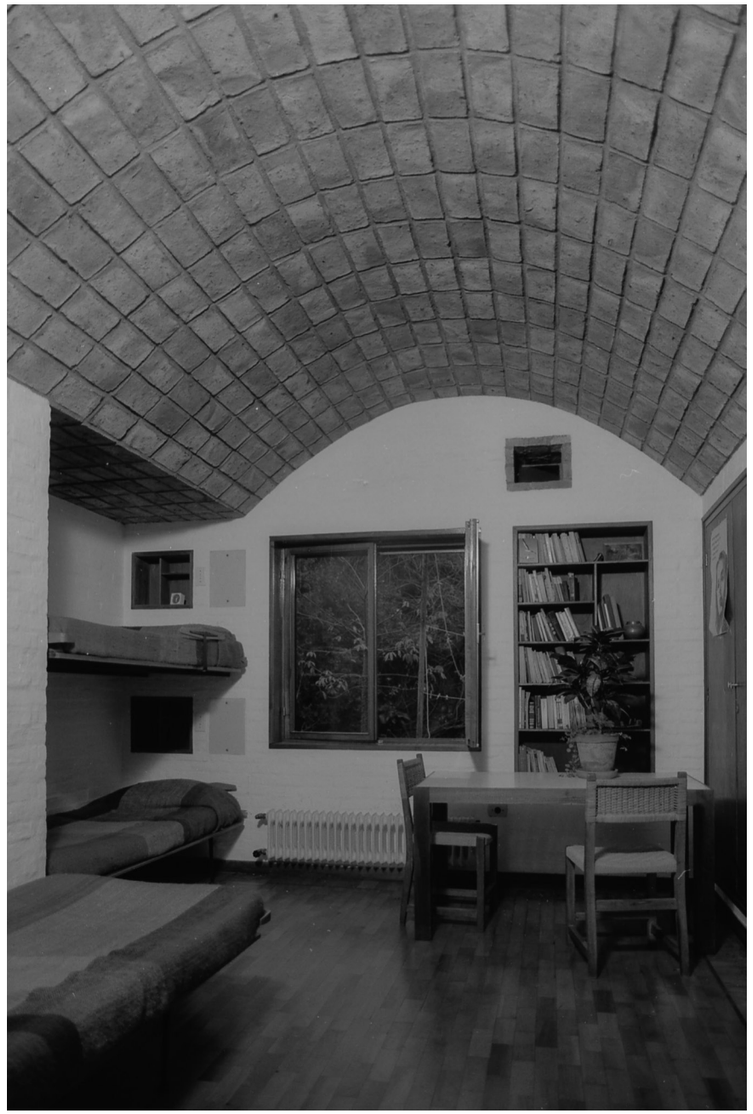
Iglesia de San Pedro, Durazno. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1967-1971. Foto: Rodolfo Martínez. SMA.

Iglesia de San Pedro, Durazno. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1967-1971. Foto: Andrea Sellanes. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 190-191 5/6/16 16:07



Vivienda Dieste. Ing. E. Dieste, 1965-1968. Foto: Tano Marcovecchio. SMA.



Vivienda Dieste. Ing. E. Dieste, 1965-1968. Foto: Tano Marcovecchio. SMA.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 192-193 5/6/16 16:07

Entrevista
20 de julio y 15 de noviembre de 1978

–Ingeniero Dieste, ¿en qué fechas ingresó y egresó de la Facultad de Ingeniería?

–Estudié en la facultad desde el año 1936 al año 1943; egresé a mediados de 1943.

–¿Qué personalidades incidieron en su formación, incluyendo profesores, ingenieros u otras figuras?

–Yo soy típicamente un ingeniero. En la facultad recibí la influencia de una época extraordinaria en la que había realmente muy buenos profesores, como Eduardo García de Zúñiga y Carlos Berta; incluso llegaron a ser docentes míos Julio Ricaldoni, Segismundo Geraszonowicz y Félix de Medina. Era una generación de profesores que hacían de la universidad, en especial de nuestra Facultad de Ingeniería, una institución fuera de serie.

En lo que respecta a la relación de la ingeniería con la arquitectura, prácticamente no se trataba. Ni siquiera se tocaban los aspectos constructivos que tienen que ver con lo arquitectónico. Nuestra formación era realmente una formación politécnica al estilo del politécnico francés; yo tengo una sólida formación en matemáticas, en física y en resistencia de materiales. Creo que el ingeniero es fundamentalmente eso: un físico que aplica la física a la realidad. Pero esa vinculación con el ámbito de la arquitectura creo que no viene de la formación de ingeniero; lo que sí influyó en mí para hacer esa ligazón es el tema de la vocación.

Creo que el tema de la vocación es algo bastante misterioso. Si en lugar de haber nacido en Uruguay hubiera nacido en algún país desarrollado probablemente me hubiera dedicado a la física teórica, porque me gustaba mucho, sobre todo la física matemática; la posibilidad de adelantar pensando, de meterse en la realidad a través del lenguaje físico-matemático. Por otro lado, mi entorno familiar era de artistas, sobre todo de gente interesada en la literatura. Mi padre tenía una biblioteca buenísima; a los quince años leí toda la novelística española, y a los dieciséis la rusa. Así es que tenía una formación más bien artística.

Desde muy joven encontré que con los compañeros de la Facultad de Ingeniería tenía una diferencia de intenciones o de gustos. Me gustaban muchas cosas en común con ellos, pero había otras que me interesaban y a ellos no. En general, a todos los ingenieros les gusta la música; no es raro que Einstein y muchos de los grandes físicos y matemáticos hayan sido muy amantes de la música.

Yo diría que en Uruguay un porcentaje importante de los ingenieros, más que ingenieros son físicos fracasados o físicos que no han podido ejercer su vocación profunda,

que era la investigación científica en el campo de la física. Creo que eso está relacionado a la construcción mental, por alguna cosa que tiene que ver con esa rara computadora que tenemos en la cabeza. Eso está relacionado con una capacidad para sentir el arte en lo que tiene que ver con la música. Al mismo tiempo, está ligado a una cierta ceguera plástica, a una cierta incapacidad para ver; capacidad para oír pero no para ver.

Tenía grandes amigos, que lo siguen siendo, como Massera; pero no compartíamos determinados intereses. Así fue que desde muy joven tuve amigos arquitectos.

Además, cuando empezamos con la etapa de proyectos me di cuenta de una cosa curiosa: a mí la forma me hablaba. Del mismo modo que me daba cuenta de que para la mayoría de mis compañeros la forma no tenía ninguna connotación, ninguna elocuencia, no les decía nada, a mí sí me decía y, además de decirme, me ayudaba en lo que tiene que ver con lo estrictamente profesional. En lo que se refiere a la parte del diseño de estructuras, si yo tenía que hacer un puente, por ejemplo, a mí la forma del puente me ayudaba a resolver el aspecto estático. Quiere decir que tenía como una especie de inquietud o turbación mientras la cosa no plasmaba en una forma que me tranquilizara; cuando lo lograba, podía engranar la parte de cálculo del proyecto estructural o la parte estrictamente matemática.

Y eso era una cosa muy oscura, muy inconsciente, de la que prácticamente no he hablado nunca. Realmente, ahora, reflexionando, me doy cuenta de que es así. Recuerdo algunas cosas muy típicas en ese sentido. Por ejemplo, cuando trabajaba para la Dirección de Vialidad tuve que hacer un proyecto para un puente, no me acuerdo sobre qué río del departamento de Treinta y Tres. El jefe de Proyectos tenía control sobre el proyecto, lo que me parece perfectamente razonable porque no se puede confiar un proyecto a un muchacho que puede cometer errores con consecuencias graves. Hice el proyecto del puente y el jefe de Proyectos no lo quería aceptar, quería hacer otro proyecto que era más feo, más caro y más complicado de construir. Tuvimos unas discusiones durísimas. El jefe era una persona buenísima, pero me di cuenta de que sentía repugnancia por lo que yo le proponía, por algo que encontraba más lindo y que por eso le parecía, de alguna manera, inmoral, como si estuviéramos mirando por el ojo de la cerradura. Entonces llevábamos los cálculos a mano en unos librotes y quedaban guardados como un documento, una de las tantas cosas que en el Uruguay organizado de hoy estoy seguro que no existe. Escribí ahí todos los fundamentos económicos, constructivos y, en último caso, estéticos del proyecto que proponía. Y entonces le dije: "Yo hago lo que usted manda, porque usted manda y tiene razón en mandar, porque yo soy un muchacho y usted tiene cincuenta años; pero usted me firma acá abajo diciendo que es usted quien me ordena hacer este proyecto, y lo voy a calcular. Pero yo estoy en contra y eso debe constar en el libro".

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 194-195 5/6/16 16:07

En fin, no les voy a negar que siempre tuve una especie de instinto sobre la forma, y ese instinto estaba vinculado a la parte constructiva estática de una manera inmediata. Sería ponerme en pose decir que no lo tuve; eso lo tuve desde el principio.

–¿Incluso durante sus años de estudiante?

–Sí, pero en la última etapa de la carrera. En la primera etapa de la carrera, como me gustaba mucho la física, sobre todo la física teórica, estuve completamente absorbido por la formación teórico-matemática y físico-matemática, que todavía me sigue interesando mucho. Ese tipo de formación matemática y físico-matemática tiende a apartar al estudiante de la realidad en lo que refiere a aspectos prácticos de construcción. Yo estaba en la luna más absoluta, no había visto un ladrillo ni a la legua; era el típico estudiante de ingeniería que está en la estratósfera.

Tenía amigos arquitectos o afines a la arquitectura, amigos con los que hablábamos de literatura o de música, no específicamente de arquitectura. Cuando comenzamos con la etapa en la que teníamos que hacer proyectos de hormigón armado, proyectos de estructuras metálicas y proyectos de puentes, empecé a darme cuenta de que razonaba diferente que mis compañeros. Mi preocupación formal era instintiva, no basada en los estudios académicos de Bellas Artes; era una especie de instinto que vinculaba lo estático con lo estético y con lo constructivo. Si usted da un paso para el que se necesita una cierta audacia y ese paso confirma las intuiciones que ha tenido, cuando tenga que dar el segundo paso, el anterior va a estar guardado en la conciencia o en la subconciencia. Aunque no sea de manera explícita, se conserva el recuerdo y usted sabrá por dónde ir. Así, poco a poco, se va formando una especie de aptitud para incorporar aspectos que no están organizados a nivel consciente.

Otra cosa que me gustaría contar de ese período es cuando tuve que colaborar con arquitectos en proyectos arquitectónicos, que era una tarea típica para los ingenieros en aquel entonces. Una actitud completamente disparatada era concebir la ingeniería como una técnica absoluta en la que el proyecto de hormigón armado era una cosa en sí misma, producto de la resolución de un complejo sistema de ecuaciones. Esto llevaba a que, de pronto, se pusiese un pilar en medio de la ventana con la mayor tranquilidad del mundo porque eso era lo matemáticamente correcto o lo más lógico. Noté enseguida la estrechez de ese punto de vista, me di cuenta de que el problema era global; entonces mi postura tenía que ser la de entender lo que el arquitecto quería y tratar de resolverlo constructiva y estructuralmente de la manera más coherente. Enseguida noté que esa era la actitud de mucha gente con la que había dialogado, incluso profesores que yo estimaba muchísimo. Recuerdo en particular a uno al que le tenía mucho aprecio, pero que

estaba en esa postura disparatada de dar por sentado que el proyecto de estructura no tenía nada que ver con la arquitectura y que el arquitecto tenía que ceñirse al proyecto de estructura. Al darme cuenta de ese disparate, traté de tener un pensamiento más integrador.

Los diálogos con los arquitectos me fueron enseñando arquitectura o, por ósmosis, fui entendiendo una serie de problemas que nunca me habían presentado en nuestro cursito de arquitectura de la facultad, que era lamentable. Recuerdo que en ese curso –creo que en 2º año de facultad–, al que nadie le daba corte porque todos teníamos la cabeza llena con la teoría de la relatividad y las ecuaciones de Lagrange, tuve que hacer –si no recuerdo mal– un puesto de nafta. Hice un plano enorme muy bien dibujado y le puse un titulito chiquitito y al profesor, el arquitecto que corregía, le dio un ataque de risa porque eso probaba la falta de noción sobre la expresión gráfica. Les cuento esto para mostrarles que yo era un ingeniero absolutamente típico, era una persona completamente abstracta que, después, cuando fui entrando a la parte profesional de la carrera, comencé a tener conciencia de la importancia de lo formal como guía intelectual en lo que tiene que ver con lo estrictamente estructural.

167. Vivienda Berlingieri. Punta Ballena, Maldonado. Arq. A. Bonet Castellana, 1947.

En un momento, allá por 1944 o 1945, el ministro de Obras Públicas, que había sido profesor mío de la cátedra de Puentes, me ofreció la jefatura de una sección técnica de la Dirección de Arquitectura del Ministerio. Trabajé ahí unos cuantos años, haciendo la estructura de proyectos de arquitectura. Esa experiencia fue muy importante para mí por el diálogo que pude tener con una cantidad de arquitectos, independientemente de su calidad profesional, resolviendo aspectos que formaban parte de un problema de arquitectura. Entonces fui adquiriendo un nombre como estructuralista, como profesional que sabía dialogar con un arquitecto, que sabía entender lo que el arquitecto quería. Recuerdo un proyecto del arquitecto Basil en el cual la estructura sola resultaba muy expresiva; yo mismo me quedé sorprendido porque la miré y me pareció muy linda, pero cuando la empezaron a cerrar empezó a perder expresividad.

Más o menos por esa época me llamó el arquitecto Antonio Bonet para trabajar en el proyecto de la Casa Berlingieri[167]. Con él tuve unas divergencias gigantescas porque yo tenía una conciencia profesional muy severa. Creo que un ingeniero alemán que lo había asesorado en Buenos Aires le transmitió unos conceptos erróneos; por lo tanto, la bóveda resultante del anteproyecto era una bóveda mucho más cara que cualquier losa; era una cosa disparatada. Recuerdo que le dije: "¿Usted va a hacer una cosa de este tipo? Usted, que es un arquitecto racionalista y quiere hacer las cosas de una manera racional, ¿cómo va a hacer una bóveda así, que es mucho más cara que una losa? No tiene sentido, para hacer una bóveda tenemos que hacer una bóveda que sea económica". La bóveda tenía errores

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 196-197 5/6/16 16:07

tanto desde el punto de vista del diseño como desde el punto de vista formal. Esos errores, a mi juicio, expresaban fallas de concepción estructural; la misma forma estaba diciendo que estaba mal diseñada. Bonet era un hombre muy duro; si había elegido algo lo había hecho pensando, no era una persona fácil de convencer y tuvimos unas trenzadas gigantescas. Pero le demostré que estaba equivocado.

Sin embargo, me impresionó la calidad formal demostrada por Bonet en el arreglo de la vieja casa de Lussich, que es de los mejores trabajos suyos que he visto. Había tomado una vieja construcción y la había adaptado, dándole calidad de vivienda. Quedó muy linda porque Bonet tenía, para mí, mucho más de decorador que de arquitecto.

En el caso de la Casa Berlingieri, que era una casa del estilo que ahora se llama mediterráneo, me acuerdo que, no sé por qué, le dije: "Sería lindo hacer una bóveda de ladrillo". Él me contestó que sí, pero que sería una cosa muy pesada, pensando en una bóveda clásica. Le dije que era una cáscara de ladrillo y me dijo: "¿Y eso se puede hacer?". "No sé, déjemelo estudiar", le contesté.

Me acuerdo que estuve un día entero estudiando los problemas que se planteaban debido a la heterogeneidad de los materiales. Lo hice desde el punto de vista físico y teórico. No tenía la menor idea de que la cerámica se hubiera usado como material estructural, no tenía la menor idea de que existieran bóvedas a la catalana ni de que se hubieran hecho experiencias más o menos contemporáneas en Italia con viguetas prefabricadas de ladrillo. Para mí era algo completamente nuevo, y a veces la ignorancia sirve; porque si yo me hubiera metido por cualquiera de esos caminos, el de la bóveda catalana o el de las viguetas prefabricadas, me habría equivocado. Pero como yo ignoraba todo eso se me ocurrió una cosa distinta. Lo resolví utilizando unas experiencias que había hecho con bóvedas y molde deslizante para algunos proyectos de fábricas que ya estaban más o menos avanzados. Una modalidad que empleé hace muchísimo tiempo, unos 25 años atrás.

Enseguida se me ocurrió la idea de utilizar las posibilidades del molde deslizante, pero eso tiene muchas limitantes para el caso del hormigón armado. Entonces lo que se me ocurrió fue aliar la cerámica al molde deslizante. Se me ocurrió porque es natural, se le hubiera ocurrido a cualquiera al ver la estructura, ya que la mayor parte del material está ya fraguado porque son ladrillos que ya están cocidos; el porcentaje de las juntas es una proporción pequeñísima del área cubierta. Hay muchísimas cosas que uno hace con cerámica y no se pone a reflexionar en lo que significan, como el "tirado" de la mezcla, por ejemplo. Habrán visto revestir con tejuela o ladrillo una fachada: se coloca la tejuela y la mezcla por atrás, pero esta mezcla es un fluido con una densidad muy grande que empuja la tejuela. El tirado es lo que hace que ese muro no se caiga, porque si no se tendría que caer.

El ladrillo absorbe el agua y la mezcla deja de ser fluido. Este fenómeno lo vemos hacer todos los días y no reflexionamos sobre su contenido físico. Al ver el material o al pensar en el material colocado en un molde adecuadamente proyectado, el imaginarme ese material, el imaginarme el fenómeno del tirado, me hizo pensar: "Esto se tiene que poder desencofrar muy rápido", y las etapas de la construcción lo confirmaron. Recuerdo perfectamente que quien hacía la obra era un constructor italiano que al principio no la quería hacer; después que la construyó tenía tanto miedo que no la quería desencofrar y después no se quería poner abajo.

Me acuerdo de la sensación de haber encontrado realmente algo cuando vi entre los pinos la cascarita de ladrillo, que no tenía ni siquiera alisado de arena y portland; era realmente una cosa impactante. Enseguida se me ocurrió la idea de transformar esa cinta en el espacio en una catenaria para que trabajara solamente con esfuerzos de compresión. Algunas de las ideas fundamentales que después guiaron todo el proceso de las bóvedas ya estaban desde ese día y me di cuenta de lo que podían ser las acciones de tipo puntual sobre una estructura. La estructura iba a reaccionar como conjunto, lo que se puede demostrar teórica y prácticamente. Por ende, las cargas concentradas y todo ese tipo de cosas no iban a generar ningún problema.

Recuerdo ese proyectito y la manera en que fue realizada la estructura de sostén; era de una ingeniería increíble porque yo me puse exactamente en las condiciones del cálculo. En realidad, a medida que el problema va siendo más complejo, uno tiene que ponerse en las condiciones del cálculo. Si uno calcula un puente de 5 metros de luz, por ejemplo, puede tener una impureza estructural y no pasa nada; pero si el puente tiene 500 metros de luz tiene que realizarse exactamente lo previsto en el cálculo, porque el resultado de los imponderables puede ser catastrófico. Lo mismo pasa con la estructura. En la estructura de una casa las hiperestaticidades y las hipótesis pueden ser groseras pero en cuanto uno empieza a aumentar las dimensiones la pureza estructural tiene que ser mucho mayor. Si uno supone que es articulada tiene que hacerla articulada. Eso fue lo que hice con mucha ingenuidad en esa casa de Bonet. En la estructura, las cáscaras descargaban en unas vigas que estaban rigurosamente articuladas a la viga vertical que sostenía las cargas; además, plásticamente estaba resuelto de forma que me satisfacía y los dos metimos la cuchara en cada detalle.

Esa fue una experiencia muy importante. A lo largo de dos años se construyeron dos o tres obras más de ese tipo.

Después de eso me puse a trabajar en otro tipo de cosas completamente distintas, en problemas de fundaciones: entré a trabajar como director de la empresa Viermond, que estaba en una muy mala situación en ese momento. Trabajé allí ocho

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 198-199 5/6/16 16:07

años. Prácticamente no trabajé en proyectos de estructuras más que alguna cosita para algún amigo, pero no de una manera continua. Fueron como ocho años de reflexión. Lo que hice allí fue algo que es muy importante: construir muchas máquinas, pero construirlas absolutamente desde el más mínimo detalle. Y esa fue una muy importante experiencia desde el punto de vista de la formación, en la medida en que la forma se vincula a lo constructivo. Porque si se puede proyectar un edificio en la tabla de dibujo, no se puede proyectar una máquina en la tabla de dibujo. Por eso los primeros grandes constructores de automóviles, por ejemplo un Lancia o un Ford o cualquiera de los que empezaron a construir automóviles a principios de este siglo o fines del pasado, primero hacían el auto y después el proyecto. Porque cuando la cosa se mueve, lo que hay que tener es la capacidad de imaginar en el espacio cómo se mueve; eso es completamente imposible hacerlo en un plano. Yo me di cuenta de que tenía una capacidad poco corriente para imaginar movimientos, para imaginar mecanismos y aplicar la física que sabía a resolver todo eso.

Esta fue para mí una experiencia muy importante. Además esas máquinas son lindas como máquinas. El proceso era, por ejemplo, el siguiente: yo necesitaba un guinche para apisonar el hormigón; entonces compré un tractorcito agrícola de diez caballos de fuerza y utilicé su motor –desde luego, su transmisión–, pero cambié su función para transformarlo en un guinche eficaz. Ese tractor todavía anda caminando, el otro día lo vi cruzar 8 de Octubre. Toda la manera de resolver problemas estructurales y mecánicos fue para mí una enseñanza gigantesca.

Otra cosa que hice durante ese período fueron muchos muebles. Cuando necesitaba muebles, en vez de comprar los hacía, me gustaba hacerlos. Era una extensión de lo que hacía con las máquinas. Incluso la mayoría los hice con la misma gente con la que fabricaba las máquinas: el mismo soldador, el mismo herrero… Todavía los tengo en casa y han resistido a una familia de 11 hijos.

Después de ese período, me aparté de esa firma y empecé a trabajar de nuevo en estructuras, en sociedad con el ingeniero Montañez. Trabajamos en varios proyectos con equipos de arquitectos como Basil y Viola o Serralta y Clémot. Este trabajo en común me sirvió muchísimo; con ellos aprendí un montón de cosas. Porque no eran proyectos hechos por los arquitectos y que luego traían para diseñar la estructura, sino que eran proyectos elaborados en conjunto, absolutamente en conjunto.

Cuando todavía estaba en Viermond, año 1952 o 1953, me fue a ver el señor que iba a donar la iglesia de Atlántida para que hiciera el pilotaje porque el terreno era muy malo. La esposa, que era una señora buenísima y de una ingenuidad increíble, decía que el proyecto lo haría Alberto, su marido, porque "debería haber estudiado arquitectura". El adefesio monstruoso que hay al lado de la iglesia de Atlántida es producto de la "capacidad arquitectónica" de Alberto.

Recuerdo que le dije a este señor que buscara un arquitecto, que una iglesia era una cosa muy seria, que no se podía hacer como él creía, que yo con mucho gusto colaboraría con él. Incluso le di una lista de arquitectos que sabía que eran católicos, como Payssé y Basil. El señor no quería; él quería que yo le hiciera la bóveda. Lo que recuerdo es que teníamos una pelea por año. Yo le daba unos discursos tremebundos. Yo no sé cómo a este señor no le dio un infarto. Las cosas que le dije a este hombre no están escritas: empezaba a hablar y yo mismo me aterraba de lo que salía de mi boca. Una vez me dijo que en la iglesia lo importante era lo que sucedía adentro, que el edificio no importaba, y yo le dije: "Si a San Juan de la Cruz usted lo mete dentro de un barril probablemente tiene un éxtasis místico, pero ni usted ni yo somos San Juan de la Cruz". Otro año me dijo: "Pero si la gente de ese pueblo es gente ignorante, gente grosera, gente que no entiende, tanto da hacer una cosa como otra". Me acuerdo que le contesté: "Mire, esa gente, si su clase y la mía les sacan el pie de arriba, hacen de nuevo la catedral de Chartres". Se lo dije en una explosión de indignación, como para que le diera un infarto al buen señor. Pero el buen señor insistía.

168. Iglesia de Cristo Obrero. Ruta 11, km 164, Atlántida, Canelones. Ing. E. Dieste, 1955-1960.

Año a año insistía hasta que, al final, en la última pelea, me preguntó: "¿Quiere decir que usted considera que el obispo hace mal en apoyar esta obra?". Y le respondí: "No, no. Yo no considero que el obispo haga mal, lo que yo creo es que usted hace mal". Entonces le eché un discurso que ya no recuerdo, lo que sé es que fue tremebundo, también. Al final le dije: "Mire, yo le voy a hacer la iglesia y se la voy a hacer por el costo de un galpón, que es lo que usted quiere. Le va a costar lo que cuesta un galpón". Y le costó lo que cuesta un galpón. Claro que yo aporté todo mi trabajo gratis, un esfuerzo gigantesco, y dinero de mi bolsillo. Me parecía que este señor ya tenía determinado lo que quería donar, y si a mí se me ocurría poner ónix y no estaba dentro de lo que había asignado, lo tenía que pagar yo. En dinero creo que debo haber puesto como unos 3.000 dólares en un momento en que no tenía un peso, lo que es una locura gigantesca. Pero una vez que uno se metió en esa locura es una especie de pantano, no hay manera de salir.

Esa fue mi gran Facultad de Arquitectura, la iglesia de Atlántida[168]. La idea general se me ocurrió de entrada, con sus errores, que los tiene y muy grandes. Al principio no estaba proyectada como está ahora. Les ofrecí a Justino Serralta y Carlos Clémot trabajar conmigo en eso, pero como no había dinero para honorarios no quisieron. Algo totalmente legítimo porque era una locura mía. Mi idea básica, anterior al Concilio, preveía una cantidad de cosas que luego vinieron con el Concilio. La forma de participación del pueblo en la ceremonia ya la tenía en mi cabeza, probablemente de una manera inconsciente o sensible, sensibilidad estética e, incluso, moral. Me parecía una aberración que la Iglesia fuera una cosa de curas; la Iglesia era de

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 200-201 5/6/16 16:07

todos. En la realidad, la Iglesia arrastraba ya un período de especialización eclesiástica de muchos siglos en el que la ceremonia estaba a cargo de un señor que entendía de eso y el resto de la gente estaba aparte. Incluso esa aberración todavía se ve en muchas iglesias en Europa. Me acuerdo, por ejemplo, de la catedral de Ávila. No sé si la habrán arreglado, pero cuando yo la vi, la zona donde se hacían las ceremonias estaba completamente separada del pueblo por el coro. Recuerdo que fui a una misa que oficiaba el cardenal y estaba todo el coro de canónicos medio dormido; después estaban los bancos donde se sentaban las familias importantes del lugar, seguido estaba el coro y atrás estaba el pueblo. Inclusive, la función ceremonial de la campanilla debe ser avisarle al pueblo lo que está pasando. Esto es algo monstruoso, que para mí prueba la existencia de algo misterioso y sobrenatural en la Iglesia, que le ha permitido sobrevivir a tanta burrada; de otro modo no se explica. En esa ocasión era conmovedor ver al cardenal: un viejito al que traían entre dos –parecía que si lo soltaban se desarmaba–, que heroicamente decía y cantaba su misa con una voz que no sé de dónde sacaba. Me resultaba conmovedor verlo, pero como hecho religioso era un disparate. Ese era el tipo de cosas que quería resolver de otra manera en la iglesia de Atlántida: que no hubiera una solución de continuidad entre los fieles y el presbiterio, que todo fuera una sola cosa, aunque el presbiterio tuviera una densidad mayor desde el punto de vista religioso.

Un problema que se presentó fue la resolución de las gradas; yo me di cuenta de que la resolución de las gradas era muy importante. Primero las había puesto desde donde empiezan los muros que rodean el presbiterio pero si las dejaba ahí separaban plásticamente al pueblo de lo que allí estaba sucediendo. Trabajando con los arquitectos había aprendido sobre las coincidencias y lo que significan los elementos de ordenación de un proyecto. Había ubicado las gradas para ordenar, pero resultaba que ese orden rompía con algo que yo quería hacer. Recuerdo que se lo consulté a Basil y a Iglesias, pero creo que no se daban cuenta de lo que yo quería decir; por lo menos no me dieron ninguna solución que me satisficiera. Cuando empecé a probar, me di cuenta de que tenía que lograr la interpenetración de un espacio en el otro. Eso fue lo que busqué hacer con las gradas y creo que se consiguió, porque no estorban ni se nota que están. Yo creo que lo más importante en arquitectura es que no se note la arquitectura, que parezca algo natural.

Otro problema que tuve fue cómo resolver la entrada. Eso me dio un trabajo gigantesco porque yo estaba cursando ahí mismo 1º, 2º, 3º, 4º y 5º año de Facultad de Arquitectura, resolviendo las cosas sobre la marcha. También tuve que solucionarlo solo porque, si bien consulté, no me sirvieron las respuestas. Cuando Serralta lo vio proyectado le gustó mucho como había quedado. Eso me dio tranquilidad.

El muro de cierre posterior de la iglesia planteó otro problema grande. Como

la iglesia se hizo con un presupuesto tan acotado que apenas daba para resolver la cubierta, no se podían hacer grandes modificaciones. No había manera de hacer algo distinto en el muro del fondo, por lo que la iglesia parece serruchada en esa parte. En realidad, termina ahí como podría terminar en cualquier lado y eso, desde el exterior de la iglesia, se ve arquitectónicamente mal resuelto. Pero en el interior me esforcé para poder resolverlo sin que significara un incremento sustantivo de costos. Entonces traté de conseguir una pared que borrara el corte brusco del espacio, y por eso esa pared fue hecha con los ladrillos colocados de punta e iluminada desde abajo. Esa solución transforma en una especie de nube el fondo de la iglesia. Fue un aprendizaje muy grande desde el punto de vista arquitectónico.

Durante los ocho años en los que me dediqué a construir máquinas leí muchas revistas de arquitectura, me interesaban los problemas que planteaban. El estudio que teníamos con Serralta y Clémot estaba suscripto a ***L'Architecture d' Aujourd'hui***. Además, leí revistas italianas que me gustaron mucho, como ***Casabella***, que era una publicación muy buena por sus aportes teóricos, e incluso la revista ***L'Architettura-Cronache e Storia***, de Bruno Zevi. Además, en la ***Revista de Ingeniería*** leí algunos artículos que me interesaron especialmente por los problemas que planteaban en relación con lo constructivo. Reflexioné muchísimo sobre eso.

–En materia de libros, ¿hubo alguno que recuerde especialmente?

–Leí los libros clásicos, como ***Espacio, tiempo y arquitectura***, de Sigfried Giedion, o ***Saber ver la arquitectura***, de Bruno Zevi; no de forma sistemática, pero reflexionaba mucho sobre los planteos.

–Quisiera preguntarle sobre las obras que han incidido en su formación. ¿Le importó el cambio de Le Corbusier en los años previos a la iglesia de Atlántida? Me refiero al pequeño escándalo internacional promovido con la iglesia de Ronchamp.

–Lo que pasa es que yo no conocía todo eso, lo conocí más contemporáneamente. Ahora, lo que me pasaba generalmente con la arquitectura moderna es que me producía una cierta insatisfacción. Como algo esquelético o que le faltaba algo, pero no sabía bien qué. De la arquitectura local me gustaban mucho las cosas de Julio Vilamajó. Aunque no lo conocí ni lo traté personalmente, lo vi corregir una vez en la Facultad de Arquitectura. Para ver que era un artista no había más que mirarle las manos: más que cara de artista tenía manos de artista, una sensibilidad particular en las manos.

Para mí fueron importantes las polémicas mantenidas con Bonet, las discusiones con Serralta, con Clémot. Clémot era un muy buen crítico; yo diría que, sobre todo,

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 202-203 5/6/16 16:07

un muy buen crítico. Las objeciones que hacía de pronto eran realmente clarividentes, muy buenas desde el punto de vista del proyecto e incluso de la estructura.

–¿Usted llegó a discutir con alguno de ellos directamente obras propiamente suyas?

–No, directamente de las nuestras no.

–Cuéntenos un poco sobre las influencias que recibió al viajar a Europa.

–En mi casa había mucho ambiente europeo, porque desciendo directamente de europeos y se conservaban algunas costumbres. El Uruguay en el que me crié era un Uruguay disparatado, basta recordar ciertas cosas de la niñez para confirmarlo. Mi abuelo traía de Francia desde el vino, cuyos barriles conservaba en el sótano, hasta quesos de variedades inimaginables. Recuerdo que mi abuela una vez envió a mi padre una lata enorme de sardinas, otra vez chocolate casero, que guardaban en un armario y nos daban unos pedacitos como si fuera algo celestial. El clima en casa era muy europeo por las lecturas y la atmósfera, y eso se me impregnó. Pero yo no visité Europa hasta que fui mayor, cuando ya había hecho casi todo lo que tenía pensado. El viaje a Europa no modificó mis ideas. Lo que sí me sorprendió fue descubrir cómo me había inventado Europa. Recuerdo que, más o menos a los 15 años, tuve unas vacaciones muy intensas en las que leí los ***Cuentos droláticos***, de Balzac. En realidad son cuentos picarescos con una dosis de inocencia gigantesca al lado de lo que se ve en este momento. El libro fue escrito en el siglo XIX y lo ilustraban grabados españoles a punta seca del siglo pasado, muy lindos, que tenían una atmósfera medieval extraordinaria. Lo curioso es que yo, en mi imaginación, transformé el pueblo en el que vivía, que era un pueblo del interior, en ese mundo inventado. Lo notable es que cuando fui a Europa ese mundo inventado era completamente real, era exactamente como lo había imaginado.

Lo que sí me sorprendió fue que, en general, encontraba mucho más moderno –en el sentido de lo que busca la arquitectura moderna–, lo antiguo que lo moderno. Lo nuevo no me interesaba, me parecía vacío; no perdía tiempo en ir a verlo porque me aburría. El caso más notable es el de Rianxiño, un pequeño pueblo subsidiario del pueblo de mi padre, que tuvo su tradición señorial. Es un pueblito que tendrá 500 habitantes, ubicado a 500 metros de distancia del pequeño pueblo de mi padre, en La Coruña. En él estuvo uno de mis tíos cuando era niño, con un ama de leche que lo crió, y le gustaba mucho, por lo que me llevó a verlo. El pueblo era algo prodigioso, digo que era porque lo echaron a perder completamente. La gente que vive en ese pueblo recibió mucho dinero: los pobladores se fueron a pescar a Terranova y les mandaban a sus mujeres cerca de 1.500 dólares por mes, lo que en

España es mucho. Con eso arreglaron las casas y echaron a perder el pueblo, que era un prodigio de la arquitectura. Yo no puedo entender cómo mi tío y un grupo de personas muy cultas, a las que les gustaba mucho el pueblo, permitieron que lo estropearan, cómo no hicieron una comisión para decir: "Esto hay que dejarlo como está, vamos a ponerle alcantarillado y vamos a poner la calefacción más sofisticada en las casas, pero el pueblo como arquitectura no se puede tocar".

Era un pueblo exactamente como parece ser Erice, del que había leído una memoria en ***Casabella***; un pueblo de la época griega donde el espacio público y el espacio privado coexisten, y el patio es la plaza. Yo no estuve ahí pero parece ser lo mismo que pasaba en este pueblito cercano al de mi padre, con una atmósfera mucho más nórdica. Recuerdo que cuando llegué estaba terminando el verano. El clima ahí es brumoso y fresco en verano. Las parras, que tardan mucho en madurar, todavía tenían un verde como en primavera. Uno llegaba envuelto en esa atmósfera verde y desembocaba en una plaza que, al mismo tiempo, era el patio de las casas que la rodeaban; ahí estaban las viejas, con su ropa negra y su rueca hilando lana, andaban las gallinas y los chanchos... Después la plaza se hacía más estrecha hasta dar a otra placita en la que había un crucero, una taberna; pero todo era espacio público y a la vez espacio interno de las casas. Lo curioso es que no había un solo árbol, era todo piedra. No se veía el cielo, se veían piedras y nubes, nada más.

Era un prodigio de la arquitectura, algo increíble. A mi tío, que es un hombre muy culto y conoce todo el mundo, le gustaba el pueblo pero creo que no se había dado cuenta de la maravilla que era. Cuando fuimos juntos, lo ponía en un lado y le decía: "Mirá desde aquí", y se quedaba así, frío… Porque, además, es un tipo de arquitectura muy curiosa. Históricamente son pueblos que no tienen las ventajas ni los consiguientes inconvenientes de los pueblos mediterráneos. No tienen esa impronta de la cultura antigua. Cuando uno ve esos órdenes arquitectónicos de un pueblito italiano resulta que proceden de un orden romano, de un orden griego. En cambio, en este caso, eso es algo más primitivo, porque es gente que tiene otras tradiciones; entonces de allí resulta una arquitectura de proporciones muy desconcertantes. No vayan a buscar los órdenes antiguos porque no están; están en las ciudades, pero no en esos pequeños pueblos. En esos pequeños pueblos me daba la impresión de que el vecino se sentaba adentro y decía: "Háganme una ventana ahí y otra ventana por allá", entonces le hacían las ventanas que quería de forma extraordinariamente viva y funcional, parecían ojos. Tenía una riqueza plástica y una inventiva increíble.

El mismo día que visité el pueblo me encontré con dos parientes lejanos que estaban por recibirse de arquitectos; uno estudiaba en Barcelona y el otro estudiaba en Madrid. Desde luego estaban enterados de lo último de Le Corbusier o Mies

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 204-205 5/6/16 16:07

van der Rohe, pero no tenían la más mínima idea del valor que ese pueblo tenía. Les dije: "Este pueblo es un prodigio de la arquitectura. Para mí es más importante que la catedral de Santiago, que se puede concebir reuniendo un conjunto de destacados arquitectos y constructores. Este pueblo no lo hacen más que sus pobladores a través del tiempo, a través de miles de años". Además, era de una pureza magistral. No había más que una casa hecha por un indiano, como se dice allá, que no tenía nada que ver. Era una casa de piedra en la que, en vez de hacer el ***opus incertum*** que usan ellos, la habían hecho con las piedras recortadas y los bordes pintados de blanco; una cosa horrible.

Rianxiño era un pueblo sin paisaje exterior, el pueblo era su propio paisaje. Había, muy cerca de ahí, otro pueblo llamado Brión, que estaba en una ladera. La estructura arquitectónica era completamente distinta, porque el paisaje formaba parte constitutiva del pueblo. Había una gran casa señorial, un caserón gigantesco con unos muros enormes, que era el centro del pueblo, y después venían las casas de los pescadores en terrazas; también era muy lindo. Encontramos varios pueblitos de ese tipo que me generaron una impresión imborrable, pero el pueblo Rianxiño me dejó patitieso.

Desde luego me impactaron las grandes obras de la arquitectura, aunque las veía con un espíritu crítico. Por ejemplo, Chartres me provocó un efecto extraordinario, pero las iglesias góticas grandes me producían una especie de angustia que no conseguía descifrar. Me gustaban mucho y quería verlas desde algunos puntos especiales. En Estrasburgo descubrí qué era lo que me perturbaba. Me ponía en el crucero, donde se unen las dos naves, y el efecto era perfecto, era como oír una partitura de Bach. Cuando me paraba en el fondo de la iglesia y miraba hacia el frente, me angustiaba. Lo que me angustiaba es que creo que el gótico es un invento técnico, en el sentido estético, que no contempla una serie de aspectos funcionales que hay que tener en cuenta. Se creó una música del espacio que es tan genial en el románico y en el gótico que, sobre todo en el gótico, arrasó con los aspectos del manejo del espacio con respecto a lo que está pasando adentro de la iglesia. Fíjense que el altar estaba colocado, con su coro y todo lo demás, en un sitio en el que prácticamente no se veía, porque la fiesta gigantesca de los vitrales que están atrás lo ciega. Como hecho estético cualquier catedral de esas es una maravilla, pero como hecho religioso expresa una decadencia, un momento en que lo religioso empieza a ser para especialistas. Los canónigos manejan la parte religiosa y el resto de la gente se arrodilla cuando suena la campanilla. La iglesia está impregnada del aspecto religioso, pero no lo vive de una manera verdaderamente activa. Así que era eso lo que me angustiaba: el hecho de que había un portento estético que en el fondo ocultaba un error arquitectónico, aun siendo una maravilla. Después de

descubrirlo me quedé más tranquilo, porque lo que me estorbaba, al mismo tiempo, me producía una embriaguez estética.

En general, en Europa las obras de arquitectura moderna que vi más bien me desilusionaron. Lo que sí me impactó mucho fue Gaudí. Recuerdo que quien me habló de él fue Torres García, quien también fue una influencia muy importante para mí: fui muy amigo suyo, dentro de lo que cabe para un muchacho joven y un hombre mayor. Hablamos mucho y discutimos mucho. Torres era un tipo extraordinario, un hombre de una riqueza humana asombrosa, independientemente de que tuviera o no razón en lo que hacía; era un hombre excepcional. Me formó y me ayudó mucho todo cuanto hablamos sobre cultura y arquitectura. Él hablaba "de lo habido y por haber", pero sobre arquitectura estaba completamente equivocado, lo que es muy curioso. En general, el artista es de avanzada en su propio arte y muy reaccionario en todo lo demás.

–¿Usted recuerda el año de su primer viaje a Europa?
–Sí, a Europa fui por 1960.

–Así que fue después de la iglesia de Atlántida. Quiere decir que usted no había visto directamente a Gaudí antes de la iglesia.
–No, no.

–¿Cuál era la opinión de Torres sobre Gaudí?
–Que era un genio. A Torres le interesaba la arquitectura antigua. Tenía el suficiente buen gusto para eso y era muy románico, muy mediterráneo. Para Torres todo lo que no fuera mediterráneo era una barbaridad; él lo decía e incluso lo simplificaba con teorías un poco básicas que hasta eran interesantes porque tenían cierta coherencia. Mi amistad con Torres viene a través de su amistad con mi familia, pero el matiz personal de esa amistad surge porque a Torres le importaba mucho si uno sabía ver pintura. Si él le mostraba cuadros a alguien, se daba cuenta enseguida de cuáles gustaban más que otros. Si uno coincidía con su propio gusto, con las cosas que él más estimaba, ahí daba corte; de lo contrario no daba corte.

Torres había trabajado con Gaudí en la reconstrucción de la iglesia de Palma de Mallorca. Recuerdo que una vez, hablándome de Gaudí, me dijo que era un católico "a machamartillo". Y aunque él no lo era en absoluto, fueron muy amigos y le tenía un respeto extraordinario como constructor, como hombre de oficio. Lo consideraba genial, aunque tenían gustos muy distintos. Gaudí es el caso curioso de un gran artista que no tiene buen gusto. Hay un matiz entre el buen gusto y el arte, no tiene nada que ver una cosa con otra, y Gaudí tiene una estética abigarrada.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 206-207 5/6/16 16:07

Inclusive cuando veía alguna de sus obras que me interesaban muchísimo me hubiera gustado discutir con él, preguntarle: "¿Por qué puso esto acá?, ¿por qué lo hizo así?", y pelearme con él; porque algunas de las cosas que hizo son para pelearse. En cambio, esa especie de baranda-banco en el Parque Güell, para mí, es un prodigio de la arquitectura.

–Eso es algo fabuloso… Se ve que quien lo hizo es un genio.

–Exacto. Es una cosa fabulosa. Otra cosa lindísima de ahí es la galería con arcos, pero el peristilo al lado del acceso con columnas dóricas inclinadas es espantoso. Mezcla una serie de cosas que no tienen nada que ver: las columnas inclinadas con lo dórico, con lo griego, con algo que es contrario a todo eso. En esa marabunta expresionista inserta la estaticidad más perfecta, que es la de los griegos.

Recuerdo una cosa curiosa. Un año en el que Basil fue con los estudiantes de arquitectura a Europa. Como en ese momento nadie hablaba de Gaudí, le dije: "Torres me habló de un arquitecto catalán, Gaudí, y me mostró un par de fotografías de trabajos suyos que me impresionaron. Me parece que es una cosa seria este hombre". Cuando volvió le pregunté sobre Gaudí pero no le interesó, le pareció una cosa horrible. Además de parecerle horrible, le pareció de un mal gusto espantoso. Me dijo: "Eso no tiene nada que ver con nosotros, eso no se puede construir, no se puede hacer ni un plano. ¿Cómo vamos a construir una obra si no tenemos un plano? Eso no camina". Quiere decir que lo que Gaudí puede tener valioso –que tiene mucho– no lo vio, ni lo vieron otras personas con las que hablé entonces.

Más o menos por esos años di un curso sobre estructura en Argentina. Un día, caminando por la calle Florida, vi un libro sobre Gaudí y lo compré. Ahí ya vi algo más, porque había algunas fotos buenas. Cuando viajé a Barcelona lo fui a ver, pero no se crean que era fácil dar con sus obras. Las de la ciudad eran más accesibles, pero del libro lo que más me había interesado era la capilla de Santa Coloma. Traté de averiguar cómo llegar hasta ahí y era imposible, no había manera de llegar o nadie sabía cómo. Fui a la Facultad de Arquitectura y pregunté dónde quedaba, pero nadie sabía. Gaudí creó a su alrededor una especie de masonería de los gaudianos, y de camino a Santa Coloma me encontré con dos integrantes que iban para allá. Ese día había una misa en memoria de Gaudí y ellos, que eran músicos, iban a tocar en ella. Me pareció algo despampanante. Esa capilla es una cosa genial que, además, se integra con el paisaje. Es la obra de un genio con puntos discutibles, como la manía de incluir tantas cosas. Habría muchos detalles para discutir pero globalmente es genial.

Después fui a ver la Sagrada Familia, que en ese momento solamente tenía las torres. Torres me había hablado de la obra, me había hablado de las ideas que Gaudí tenía para la iglesia, la justificación de todo lo que a mí me parecía pueril. Generalmente sucede eso: el esquema conceptual o teórico del artista es como un cañamazo, lo que importa es lo que el artista borda en él. Torres me había contado cómo hacía los grupos escultóricos que son disparatados y eso los lleva a tener algo de interesante. Como no tenía escultores que le satisficieran, hacía mascarillas con gente que tuviera el perfil que estaba buscando. Si veía a alguien que le interesaba para la escultura de la Virgen María, le sacaba el molde. Vivía en la iglesia y dormía en un camastro. El día en que murió, atropellado por un tranvía, lo llevaron al hospital y no sabían quién era porque estaba vestido como un obrero. Era un personaje muy especial. Desde luego me impactó mucho, no como un ejemplo a seguir pero sí como un genio plástico extraordinario, independientemente del mal gusto. Recuerdo que una vez, caminando por las calles de Barcelona, me llamó la atención una reja que era despampanante. La casa era fea, pero la reja era una cosa genial.

–La Casa Vicens…

–Exacto. La obra demuestra una imaginación, una artesanía y una capacidad de creación…

–Asombrosa.

–Prodigiosa. Yo hacía el ejercicio mental de poner a Santa Coloma al lado de la catedral de Chartres y veía que no se hacía polvo. Ahora, si la ponía con el edificio de Unesco, de Marcel Breuer y Bernard Zehrfuss, resultaba que era de otro orden. No tiene nada que ver con la entidad del fenómeno estético. Por ejemplo, si con un diseño de Víctor Vasarely, que entusiasma tanto a la gente, me dicen que van a hacer un tejido para que mi señora se haga una ropa, pienso que está bien; pero si me dicen que es lo mismo que el ***Cristo crucificado*** de Velázquez, yo digo que no. No es lo mismo, no tiene las implicaciones estéticas de revelación del misterio del mundo, no tiene las mismas implicaciones que tiene un Rembrandt o un Velázquez. Es una cosa decorativa, es un juego con la forma que está muy bien para un mantel o para un traje. Yo creo que el error es suponer que son lo mismo. En cambio, lo del viejo Torres es del mismo tipo que lo de Gaudí, están en el mismo camino.

Otra cosa que me sorprendió fue la ceguera en las reconstrucciones. Vi muchas en Francia, por donde hice un viaje totalmente arquitectónico. Me sorprendió que a menudo los tramos antiguos me resultaban conceptualmente más modernos que los más recientes. La parte moderna era una especie de arquitectura para el automóvil o para el cuarto de baño, pero no plasmaba lo que teóricamente buscaba la arquitectura moderna. Lo que busca la arquitectura moderna generalmente lo encontraba en la parte antigua.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 208-209 5/6/16 16:07

–Usted ya mencionó algo sobre las primeras obras que hizo con cerámica armada.

–Sí, una obra para Bonet, una en Tacuarembó y una estación de servicio en Colonia que todavía existen. Después vino ese período en el que me dediqué a hacer máquinas y otro tipo de cosas. Luego, allá por el año 1953, empecé de nuevo a construir.

–¿Entonces usted ya se había instalado como empresa?

–No, las primeras obras no las hice yo. Tuvimos que instalarnos como empresa porque nos encontrábamos con la dificultad de que la gente no se animaba a hacer estas cosas. La primera obra que hicimos fue con de los Campos, Puente y Tournier. A de los Campos lo conocí a través de mi trabajo en cimentaciones. Como le resolví una serie de asuntos complicados de pilotaje, me tenía confianza técnica. Él fue quien en 1953 nos encargó la primera obra, una obra sencilla en Las Piedras que ahora está completamente echada a perder. Era una bovedita muy modesta que asombraba a todo el mundo.

–¿En ese momento fue cuando se asoció con Montañez?

–Sí, más o menos por ahí. La primera obra de cierta importancia que hicimos fue un grupo de depósitos para el diario ***El País***[169] con el arquitecto de los Campos, por el año 1953. En esa obra la estructura del edificio no había quedado mal, pero el cerramiento quedó muy mal resuelto. Recuerdo que Rino Levi, el arquitecto brasileño que había venido como jurado para el concurso del Banco Hipotecario, vio la obra y me quiso conocer. Fue gracioso, porque como la estructura estaba pelada me dijo: "¿Acá qué van a poner?". Le expliqué que era un depósito de bobinas de papel, y entonces me contestó: "Mais que pena".

En esa época hicimos algunos galpones grandes, resolvimos algunos problemas técnicamente difíciles y en 1958 hicimos una obra importante para TEM[170]. Terminada la iglesia de Atlántida, al presidente de la Sociedad Anónima de TEM, que era Supervielle, le causó una impresión muy grande y fue quien hizo fuerza para que hiciéramos TEM.

Antes habíamos hecho el garaje del Banco de Seguros del Estado[171], un edificio en el que el cerramiento echó a perder lo que había ideado. El proyecto estaba resuelto de otra forma, un poquito más caro de lo que hicieron, y se hizo algo que no tiene nada que ver con lo proyectado. Nosotros trabajamos con la colaboración de Arbeleche, quien resolvió la planta y los aspectos funcionales, pero la manera en que se expresaban y se hacían la resolvimos nosotros. El cliente decidió modificarlo por razones económicas muy discutibles. Yo creo que lo que habíamos propuesto era también muy económico y habría quedado en armonía con el edificio; era algo más transparente, más ligero. Nuestro planteo puede ser que hubiera costado un 10% más caro de lo que hicieron, pero lo que hicieron es un masacote que no tiene nada que ver con lo estructural.

Las obras importantes de esa época fueron el garaje del Banco de Seguros, la iglesia de Atlántida y luego TEM.

–¿Cuáles son las obras recientes más importantes?

–Para mí la obra de Calnu[172] fue una cosa muy interesante globalmente; también por el hecho de trabajar en la misma mesa con los europeos y poder aquilatar su competencia técnica. Pude darme cuenta de nuestro nivel, de que podíamos dialogar con su más alto consultor de igual a igual. Es increíble el esfuerzo que se hizo con la economía y pobreza de medios que tenemos acá. Esa obra fue importante como empresa humana.

La relación entre lo estructural y el proceso de la fábrica es tan compleja y absorbente que casi no deja tiempo al proyecto arquitectónico, lo cual es un error carísimo. Tendría que haber un arquitecto encargado de ordenar todo el proceso, incluso con la perspectiva de ingeniería de procesos. Recuerdo que en Francia, con respecto a Calnu, me preguntaron qué crítica les haría y les dije que no tenían un arquitecto o alguien con la mirada de un arquitecto. La complejidad del proceso y la complejidad industrial son tan grandes que el proyecto se va haciendo de una manera acumulativa, como una especie de balance de tipo bancario al que se le van agregando cosas; pero estas no se integran con una visión global y entonces se cometen errores gigantescos. Esa obra coincide en el tiempo con la iglesia de Durazno[173], que para mí fue importante como proyecto.

Yo diría que las obras más importantes que hemos hecho son algunos silos en Young[174] y Treinta y Tres[175]. Es curioso, porque se trata de una estructura absolutamente utilitaria: son unos silos horizontales para almacenaje de granos, pero el efecto desde el punto de vista plástico es importante. También la central de ómnibus de Salto[176], aunque sea una obra chica, es importante como concepción estructural por la extrema simplicidad de la estructura.

Otra obra importante es un depósito que estamos haciendo en este momento para la Administración Nacional de Puertos[177]. Se llamó a licitación, nos presentamos y ganamos. Ese llamado es un caso interesante: se trata de una construcción muy antigua que fue la primera aduana de Montevideo y se buscaba demolerla para construir una nueva estructura. Lo que propuse fue utilizar la antigua estructura de albañilería, que era un muro de 80 centímetros de ancho, reforzándola muy poco, y apoyar arriba de eso una bóveda de 50 metros de luz. Desde el primer momento pensé que valía la pena conservar la estructura antigua, pero solo después me di cuenta de lo acertado que había estado. Esa estructura antigua es uno de

169. Depósito para el diario *El País*. Rambla y Paraguay, Montevideo. Ings. E. Dieste y E. Montañez, Arq. O. de los Campos, 1956. Demolido.
170. Fábrica TEM. Cno. Carrasco Nº 5975 y Cno. Pavía, Montevideo. Ings. E. Dieste y E Montañez, 1958-1962.
171. Estacionamiento para el Banco de Seguros del Estado. Rondeau y Gral. Freire, Montevideo. Ings. E. Dieste y E Montañez, 1959.
172. Fábrica Calnu. Bella Unión. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1968.
173. Iglesia de San Pedro. J. Batlle y Ordónez Nº 622, Durazno. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1967-1971.
174. Silo horizontal de la Cooperativa Agrícola de Young Ltda. Avda. Montevideo Nº 3517. Young, Río Negro. Ing. E. Dieste, 1975-1978.
175. Silo horizontal de SAMAN. Vergara, Treinta y Tres. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1974.
176. Terminal de ómnibus municipal. Avda. Harriage, Salto. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1971-1974.
177. Depósito Julio Herrera y Obes. Rbla. 25 de Agosto y Zabala, Montevideo. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1976-1979.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 210-211 5/6/16 16:07

los edificios más lindos de Montevideo, tan lindo como el Coliseo de Roma; lo que pasa es que lo tienen ahí y no lo ven. Lo que nosotros hicimos no es arqueología; lo que hicimos fue tomar la estructura antigua y modificarla ligeramente tratando de no echarla a perder. Intentamos hacer algo que fuera estructural y económicamente viable. Creo que es la mejor estructura de ese tipo que hemos hecho, como gran cáscara de doble curvatura.

–¿Todavía está en construcción?

–Uno de los galpones está terminado, falta el revestimiento exterior. También durante ese período trabajamos mucho en Brasil donde, por lo general, la calidad final de las obras depende de su nivel de arquitectura. Por ejemplo, en el mercado de Porto Alegre[178] los arquitectos son todos muy buenos profesionales. Carlos Maximiliano Fayet es el coordinador general del proyecto y Claudio Araújo es un arquitecto más joven.

–¿Tiene presente el año en que se hizo esa obra?

–Entre 1970 y 1971. Fue un proyecto hecho totalmente en conjunto, en el que se aplicaron todos los tipos de técnicas.

Un ejemplo de proyecto equivocado es el mercado de Río de Janeiro, un edificio de 1.500 metros cuadrados hechos de un tirón; son 15 hectáreas cubiertas. Ese proyecto como estructura era interesante, pero es desastroso todo lo que le han agregado. Y no es desastroso por incapacidad del arquitecto que intervino. En este aspecto Brasil es un desbarajuste: en general no tienen seriedad, hay coimas, reina el desorden moral, el desorden económico-financiero, y todo eso lleva a que el resultado final de la obra sea muy objetable. Está mal diseñada la manera de sostener las luminarias, están mal diseñadas las puertas; insisto en que es por descuido y no por incapacidad. Me dijo Fayet que el arquitecto que intervino, cuyo nombre no recuerdo, era muy buen profesional. Pero el deseo de ganar dinero transformó la obra en otra cosa.

En esas obras nosotros no solamente hicimos el proyecto sino que dimos lo que ellos llaman asistencia técnica. Suministramos los equipos de precomprimido, los equipos que hacen viable esa tecnología, y algunos obreros clave. A la obra de Río enviamos a 14 muchachos de aquí; para ellos era una oportunidad interesante porque ganaban sueldos muy buenos que les permitían mejorar sus condiciones de vida. Nosotros los incluíamos en nuestro contrato, de manera que tuvieran una situación económica que acá era inviable.

En obras de este tipo se trabajó por todos lados en Brasil, hay algunas que son interesantes. Por ejemplo el mercado de Maceió[179], cerca de Recife, es una obra con

178. Mercado de Porto Alegre. Avda. Farrapos, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1968-1972.

179. Mercado de Maceió, Alagoas, Brasil. Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1971.

precisión de terminación. Aunque fue un verdadero disparate haber hecho eso allá, en el fin del mundo, sin embargo marchó. Los inconvenientes que se produjeron para nada tienen que ver con la tecnología, sino con descuidar cosas de tecnología corriente como errores de fundación. Se han producido, por ejemplo, asentamientos diferenciales entre dos columnas de 25 centímetros. Si me hubieran dicho que se podía producir un asentamiento de ese tamaño les decía: "La obra se viene abajo". No se vino abajo; se arregló con una recimentación, dejando las deformaciones como estaban. Primero había pensado en corregir esas deformaciones, pero pasó mucho tiempo y a la obra no le ocurrió nada. El último asesor que intervino, de tantos que lo hicieron, dijo que a la obra no le pasaba nada, que la dejaran como estaba. Esto fue antes de 1972.

Después de la obra de Río, que era muy grande, Montañez se radicó en Brasil.

–¿Usted sigue conectado con él?

–Sí, seguimos conectados.

–¿Tienen trabajos en común?

–La gente que allí trabaja es gente que trabajó en nuestro estudio, pero está Montañez con ellos en Brasil, yo ahora prácticamente no voy. En toda la primera época sí fui. Inclusive hicimos varios proyectos que no se construyeron; el más interesante fue uno que hicimos con Sergio Bernardes, pero no se construyó.

–¿Qué proyecto era?

–Fue un proyecto para un laboratorio alemán con sede en Estados Unidos, desde donde se hacían las contrataciones para Brasil. En ese entonces trabajamos junto a otro muchacho de nombre alemán que no recuerdo. Pero nos dijeron que el proyecto no se iba a construir porque la estructura que habían hecho ellos era mucho más económica que la que nosotros habíamos propuesto. Después vimos la estructura que propusieron, que debía ser tres veces más costosa que la nuestra. Simplemente debe haber sido una imposición de la central estadounidense.

–¿Qué importancia tuvo para usted la incidencia teórica de los grandes constructores e ingenieros de nuestro siglo, como Félix Candela, Pier Luigi Nervi o Eduardo Torroja?

–Bueno, yo creo que poca, aunque en algún sentido sí. Fueron importantes para ver que el camino estructural, el camino que tuviera que ver con un uso serio, pensado y profundo de los materiales, llevaba a resultados satisfactorios desde el punto de vista estético. Importancia no por el hecho de que me hayan atraído, porque el camino por el que fui no tiene que ver con el recorrido por ellos.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 212-213 5/6/16 16:07

A Candela no lo conocí, aunque se organizó una reunión con él; por una razón u otra, en las distintas ocasiones que pasé por México no coincidimos. A quien sí conocí fue a Nervi, era una persona que impresionaba por su sencillez y su serenidad. Él era un constructor con mayúsculas, aunque a mí arquitectónicamente no me gusta su obra ni la de Torroja. De Nervi me gustan los detalles, pero no la obra completa. En el caso de Candela me gustan más los primeros trabajos y los de menos vuelo o preocupación estética, cuando la preocupación estética no domina sino que se abandona a lo estrictamente estructural. En el caso de Torroja, creo que fue un ingeniero extraordinario pero estéticamente no me atraen las cosas que ha hecho. Inclusive algunas obras suyas muy famosas no me satisfacen, la primera impresión es más bien negativa.

–¿Tiene presente el caso de Buckminster Fuller, en Estados Unidos?

–Claro, lo que pasa es que el mundo del que procede un hombre como Buckminster Fuller me resulta ajeno. Las condicionantes y la manera de mirar el mundo me resulta lejana a la mía, a cómo lo siento y a cómo racionalmente lo pienso; queda al margen de mi camino. Ahora, lo que sí me ha impresionado en Estados Unidos son las casas, donde adivino una lógica estructural extraordinaria. Por ejemplo, hay una casa de Louis Sullivan en Cambridge que no vi al detalle pero estoy seguro de que está perfectamente pensada desde el punto de vista estructural.

–Usted me comentó que no visitó la ciudad de Chicago. Me hubiera gustado saber su opinión sobre las obras que Sullivan, Holabird & Roche y tantos otros arquitectos que construyeron hacia fines del siglo XIX, sobre cómo fueron enfrentando el problema del gran auge de la construcción en altura, sobre lo que se llamó Escuela de Chicago. En Nueva York o en alguna otra ciudad de Estados Unidos, ¿llegó a ver algo que le interesara por su forma de aplicación estructural a la concreción arquitectónica?

–Sí, a veces me gustaban las cosas más insólitas. Estéticamente me gustó mucho más el puente de Brooklyn, por ejemplo, que el puente de Verrazano-Narrows. Sin lugar a dudas era mucho más lindo por el entorno y, como idea, tenía mayor riqueza estética. La realización estructural del Verrazano-Narrows es una cosa muy bien pensada, pero estoy seguro de que le falta una última puntada de ajuste, la última veladura, el último detalle. Del mismo modo, si voy a ver la Lever House o el Seagram Building de Mies van der Rohe, me interesan pero no me atraen. Me atrae, de pronto, alguno de esos rascacielos del 1920, aunque los encuentre disparatados y no me gusten; pero encuentro que ahí hay un camino.

–¿Ese camino tiene algo que ver con la manera en que se adaptan al entorno urbano?

–Sí, sí. Le veo más novela a las otras obras que a estas que no dialogan con el entorno. En las primeras está integrado. Las obras tienen que ver con la ciudad, con los trenes que pasan, con esa especie de barullo un poco caótico que es muy humano. Eso se ve mucho en el puente de Brooklyn, que es un lugar lindísimo.

–¿Usted se definiría en el rol de arquitecto en algunas de sus obras? ¿Cómo se ve a usted mismo?

–Creo que ya hablamos de esto. Yo siento, desde el punto de vista estético, una especie de control interior que actúa como un juez y que no me ha permitido nunca proyectar nada sin una vigilancia estética, no por la forma en sí misma sino como el resumen final de la coherencia de lo proyectado. En algunos puentes que proyecté en la Dirección de Vialidad la preocupación era buscar coherencia formal, y me di cuenta de que lo primero para dar forma es la geometría, luego lo estático y lo estético entremezclados, interdependientes.

Para considerarme arquitecto me falta la formación académica, aunque puedo ser idóneo para algunos programas muy simples de arquitectura. Inclusive pienso que el contacto con muchos arquitectos me ha enseñado a dialogar con ellos y a entender sus puntos de vista. Además, me trasmitieron mucho de lo que aprendieron al estudiar esa carrera. En algunas cosas puede ser que haya hecho arquitectura y que tenga conciencia de haberla hecho. En un programa relativamente simple como es el de una iglesia, cuyas connotaciones funcionales conozco y me preocupan, me funciona la imaginación, porque tengo todos los datos necesarios para proyectarla y la conciencia de la forma y el espacio. Lo que podríamos llamar "ver en el espacio" creo que es fundamental para hacer arquitectura. Las cosas las imagino con una claridad en el espacio como si las estuviera viendo hasta en los más mínimos detalles, y creo que eso es un apoyo muy grande para proyectar.

–De la misma manera que para muchos de nosotros ha resultado absolutamente sustancial conocer y hasta frecuentar obras y personas vinculadas directamente a la construcción, a la ingeniería y a todo lo que es el diseño de estructuras. ¿Cuáles le parece que podrían ser las diferenciaciones a establecer respecto a la actividad y a la actitud del ingeniero o el arquitecto? Siempre pensando que no son de ninguna manera antagónicos y que muy a menudo los campos son un poco desdibujados.

–Son dos campos que se interpenetran. Normalmente el ingeniero no suele tener una preocupación por los aspectos formales del proyecto. Eso lo entiendo como

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 214-215 5/6/16 16:07

una falla, porque la conciencia estética o formal es una especie de último cartabón que permite demostrar la coherencia final de lo que se está haciendo. Creo que en lo que tiene que ver con construcción, sobre todo con la construcción de edificios y espacios urbanos, la acción del ingeniero está comprendida en la del arquitecto; la acción del arquitecto es mucho más amplia.

Durante los años de docencia en la facultad traté de lograr que los muchachos fueran capaces de dialogar con el arquitecto. Creo que ha habido un cambio radical en la actitud de la gente que se dedica al proyecto de estructuras en Uruguay y que, en cierta manera, se debe a que durante muchos años enseñé Proyecto de Estructuras en la facultad. Además de enseñar lo que era estructural y lo que era el diseño estructural, les hacía comprender las exigencias formales de otra índole que tenía el proyecto; les ayudé a entender que la mecánica de los materiales juzgada de una manera superficial no resultaba. Lo que pasa es que juzgarla de manera profunda no es tan fácil para un muchacho de corta edad o de corta experiencia.

–En general no lo es tampoco para un estudiante de arquitectura. Cuando habla de aspectos formales no se refiere solamente a la definición volumétrica, sino a la visión del hueco y del espacio…

–Exacto.

–Creo que hay que actuar con mucha cautela con el tema formal, puesto que muy a menudo el arquitecto, y también a veces el ingeniero, se dejan llevar por aspectos formales o toman los aspectos formales como prioritarios.

–Cuando se los toma como algo superficial.

–Me interesa que mencione qué importancia tiene para usted buscar en la forma algo verdaderamente sustancial para el diseño.

–Para mí la forma es como una especie de cartabón, un último método de control de la coherencia final. Podría ser un ejemplo el de una buena poesía cuyo significado, las palabras y su sonido llegan a una unidad final. Yo creo que en este caso pasa lo mismo. En un diseño, el aspecto formal, si se lo usa con responsabilidad y no de una manera superficial, termina siendo el último método de control que asegura la coherencia final de lo que se está proyectando. A mí eso me funcionaba espontáneamente.

En el proyecto del puente para la Dirección de Vialidad del que hablamos, para mi jefe la preocupación por la forma era indecorosa, y para mí era la que me llevaba a descubrir la eficacia técnica. Lo mismo me pasaba con el diseño de las

máquinas. La forma es como la música de un soneto de Quevedo. Es ese último detalle que garantiza la coherencia del resto.

–Cuando usted habla de la forma como prueba final, diferenciándola de un sentido frívolo o irresponsable, ¿a qué se refiere?

–Veo que en este momento están bastante en boga los reticulados espaciales, por ejemplo. Eso tiene un atractivo formal; a quien lo proyecta se le presentan una cantidad de problemas: diseñar las uniones de manera que sean perfectamente racionales, lograr una coherencia en ellas que le sirva para todos los tipos posibles de entramado. Es decir, empieza a funcionar una cantidad de cosas que son lógicas en sí mismas, pero cuya visión final es algo que inmediatamente uno rechaza porque no tiene coherencia formal.

Le pongo otro ejemplo: el Museo de Arqueología de México es una forma vestida de manera elegante, pero si se la analiza a fondo y se ve más allá, empieza a no gustar, porque no tiene racionalidad. El museo es una estructura de un costo fabuloso y una irrelevancia esencial, cuya resolución se produjo a base del material que la cubre con cierta gracia. En ese caso la forma es como un vestido. Sin embargo, el sentido que tiene para mí la forma es el de un esqueleto haciéndose carne o revistiéndose de carne, lo contrario del vestido.

180. Vivienda Dieste. Mar Antártico Nº 1227, Montevideo. Ing. E. Dieste, 1965-1968.

–Me parece recordar que en algún artículo suyo aparece una frase perteneciente, según creo, a Santo Tomás: "La forma es el alma de las cosas".

–Ah… sí, parece que es de Aristóteles la frase esa. Mi tío Rafael efectivamente me dijo que pertenecía a Aristóteles. Yo la leí en algo de Santo Tomás, no me acordaba dónde.

–¿Hay algunas personas, de las muchas que seguramente estuvieron vinculadas a su estudio y a su cátedra, que usted considere más allegadas?

–Aparte de Montañez, que ha sido la persona que siempre me ha acompañado, los ingenieros Sasson y Agorio trabajaron conmigo durante un largo tiempo y son muchachos muy profesionales. También trabajé con Ponce, el ingeniero Romero, el arquitecto Castro, Pérez Franco. Fausto Banderas trabajó conmigo en el proyecto de mi casa[180], quiere decir que trabajamos bastante cerca. Para mí fue muy importante la relación con muchos arquitectos. Al principio ayudé en varios proyectos a Parpagnoli y Tortorella. Hace muchísimos años hicimos juntos la entrega de la famosa carpeta de construcción de Parpagnoli. Más cerca en el tiempo, con Basil, Viola, Iglesias y sobre todo con Serralta y Clémot, con quienes durante mucho tiempo tuvimos los

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 216-217 5/6/16 16:07

estudios cerca. Proyectamos juntos el colegio La Mennais[181], tanto la parte de estructura como la parte de arquitectura.

–¿Trabajó con Payssé en el Banco Popular?

–Sí, en el Banco Popular[182] trabajé con Payssé, pero de forma más independiente. Él aceptó la estructura porque le gustaba y yo traté de adaptarla todo lo posible a lo que él estaba interesado en hacer. No hubo una integración completa. Quizás en otros proyectos suyos sí la hubo, para algunos concursos en los que me consultó trabajamos más en conjunto.

–¿Pero no en el Seminario de Toledo[183], a comienzos de los años 50?

–No, no, en el Seminario no. En algunos concursos para el extranjero, como el de Holanda.

–¿En aquella forma acaracolada del Centro Comunal de Ámsterdam[184]?

–Exacto.

–¿Y para la gran construcción en San Sebastián del Euro Kursaal[185]?

–Para esa obra también fui consultor. Otro ejemplo de integración entre arquitecto e ingeniero fue el anteproyecto para el concurso del Banco Hipotecario. Serralta me pidió que hiciéramos un equipo para trabajar juntos en todo. Íbamos a hacer el proyecto, él y Clémot conmigo, pero después hubo una disposición de las autoridades que manejaban el concurso, donde se establecía que los que se presentaban tenían que ser solamente arquitectos. Entonces Serralta, si bien me siguió consultando, él mismo se sintió cohibido para seguir trabajando de la misma manera en que habíamos pensado trabajar, donde no aparecían las dos profesiones como separadas.

Y es curioso cómo fui viendo el proyecto cambiar y hacerse, yo diría, cada vez más lecorbusiano. Al principio no lo era, pero después se fue haciendo hasta en los croquis cada vez más lecorbusiano. Fue curioso y natural, habiendo vivido ellos mucho tiempo una disciplina como la que debe haber sido la del taller de Le Corbusier. El primer proyecto era una cosa completamente distinta. Pero después se fue volviendo, poco a poco, cada vez más, un buen proyecto de Le Corbusier.

–¿Usted considera que ha tenido discípulos o seguidores de su forma de ver la concepción estructural?

–Yo creo que ejercí influencia sobre la manera de concebir una serie de cosas. Sobre el hecho de concebir las estructuras, inclusive las muy simples, en el espacio,

181. Colegio La Mennais. Acquistapace Nº 1701, Montevideo. Arqs. J. Serralta y C. Clémot, Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1959-1968.

182. Banco Popular del Uruguay. Agencia Goes. Gral. Flores Nº 2381, Montevideo. Arq. M. Payssé Reyes, Ings. E. Dieste y E. Montañez, 1965.

183. Seminario Arquidiocesano de Montevideo. Toledo, Canelones. Arqs. M. Payssé Reyes, E. Monestier y W. Chappe, 1952-1958.

184. Municipalidad de Amsterdam. Amsterdam, Países Bajos. Arqs. M. Payssé Reyes, L. Patrone y P. Estable, 1968 (proyecto).

185. Euro Kursaal. San Sebastián, País Vasco. Arqs. M. Payssé Reyes, M. Harispe, N. Pons, L. Faget y P. Estable, 1965 (concurso internacional; proyecto).

teniendo en cuenta los aspectos tridimensionales; antes no se concebía de esa manera. Se formó una escuela en la Facultad de Ingeniería, de la cual muchos formamos parte, con una concepción distinta de la estructura, cercana a las preocupaciones arquitectónicas de una manera muy legítima y natural. Los ingenieros que egresaron de la Cátedra de Puentes y Grandes Estructuras –como se llamaba en la Facultad de Ingeniería– son profesionales que van a poder proyectar muy bien y formar equipo con arquitectos, cosa que no pasaba antes. A las generaciones anteriores les era muy difícil dialogar con un arquitecto, porque no comprendían más que los aspectos de su propia técnica y no la concebían con una visión más global.

–¿Considera que sus planteos se han ido divulgando o generalizando, particularmente en nuestro medio?

–Yo pienso que sí; inclusive diría que hay una especie de ósmosis que me agrada mucho. Como el hecho de ver en un barrio modesto construcciones con bóvedas, que no tengo la menor idea cómo se hicieron, y a pequeña escala, una vivienda o un pequeño club. Es imposible que se caigan aunque las hagan mal. Me dicen, por ejemplo, que en Entre Ríos, Argentina, es increíble la cantidad de bóvedas hechas de la manera como las hacemos nosotros que se hacen por todos lados.

–Probablemente sea producto de la educación, de las charlas o las publicaciones.

–Claro. Inclusive me mandaron el artículo de un diario que habla de una estructura muy sencilla, y la persona que la había hecho dice que se inspiró en las nuestras. Aunque la suya es mucho más sencilla, el hecho de que salga una foto en un artículo de un pequeño pueblo de Entre Ríos quiere decir que hay una tecnología que se va difundiendo. Me causa sorpresa que pase este tipo de cosas en lugares alejados como México o Colombia, o la naturalidad con que se va integrando en países como Argentina.

–En relación a su docencia en el exterior y a la divulgación de su trabajo en publicaciones técnicas, ¿recuerda cómo se fueron dando?

–En realidad todo se fue dando de forma increíblemente casual. La iglesia de Atlántida se ha publicado por todos lados en el mundo; ha salido en publicaciones italianas, francesas, americanas, inglesas… Hasta me mostraron la reseña en una publicación sueca, aunque eso fue una casualidad. Vino a Montevideo un técnico en fabricación de ladrillos del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, a quien le dijeron que se estaba construyendo una iglesia en Atlántida en la que se hacía un uso muy especial del ladrillo. Él fue a verla, tomó unos ***slides*** y luego los

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 218-219 5/6/16 16:07

mostró en España. Inmediatamente me escribieron pidiéndome autorización para publicar las imágenes de la iglesia. Yo trabajé toda la vida "como burro de carga", entonces fui dejando pasar el tiempo a pesar de que seguían llegando cartas. Al año y medio, más o menos, me daba vergüenza no mandarles el artículo, entonces se los mandé. Enseguida lo publicaron en el ***Informe de la Construcción*** e inmediatamente me llegó un pedido de ***L'Architecture d'Aujourd'hui***, donde iban a publicar un número dedicado a la arquitectura religiosa. Luego me solicitaron permiso para publicar un número entero en la revista inglesa ***Architectural Review***, pero pedían la exclusividad y les dije que no podía porque ya me habían solicitado hacer la reseña en otras publicaciones.

En lo que refiere a las invitaciones a dar cursos y conferencias, también fue de manera casual. Recuerdo que a través de Luis Seoane –un pintor español muy amigo mío–, el arquitecto argentino Carlos Coire vio unas fotografías de algunas de mis obras que le llamaron la atención y pidió documentación. Seoane me la solicitó y le di algunas fotografías. A partir de eso, Coire me invitó a dar un cursillo de tres clases a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. En ese momento el arquitecto Solsona era el secretario.

–¿En qué año habrá sido?

–Calculo que por el año 1958, porque la iglesia de Atlántida ya estaba empezada. Fue medio delirante esa clase. La di en la antigua Aula Magna de la Facultad de Arquitectura, donde había jurado el primer presidente argentino, uno de los actos más importantes de la Revolución de Mayo en Argentina. Esa zona actualmente está siendo remodelada, pero en ese entonces era un salón vetusto.

–En la Manzana de las Luces.

–Exacto. Recuerdo que el auditorio se entusiasmó de manera delirante. Se ve que no habían imaginado lo que vieron, y la clase terminó con los asistentes aplaudiendo de pie. En Argentina había una disposición que imponía que en los concursos de cátedra se integrara al jurado una persona extranjera. A partir de entonces empecé a vincularme no solamente con los arquitectos sino con los ingenieros. Los ingenieros me invitaron en varias ocasiones a dictar cursos en el Centro de Ingenieros de la Facultad de Ingeniería. A pesar de lo precaria que es la economía de las universidades, lograron armarme una gira para visitar una serie de universidades del país dictando cursos.

–¿Eso fue posterior al año 1959?

–Debe haber sido por los años 1960 o 1961. En esa gira estuve en Tucumán, donde me vi con el arquitecto Eduardo Sacriste y el ingeniero Arturo Guzmán, que era

una persona con una cultura científica increíble. Después estuve en Resistencia.

En una ocasión en la que Eduardo Catalano y Horacio Caminos fueron a Buenos Aires, Coire me invitó a conocerlos y a hablar sobre unos proyectos que ellos tenían en marcha. A partir de ese encuentro me convocaron al Massachusetts Institute of Technology (MIT) porque pensaban incorporar una nueva carrera a la que llamaban Arquitecto Estructural, que me parece bastante interesante. La carrera después no cuajó, se graduaron diez o doce personas. Esa fue la primera salida a un campo más vasto. Si bien no di clases conversé con los profesores y el decano, que en ese momento era Lawrence Anderson.

–¿En el MIT en qué año estuvo, Dieste?

–En 1962. En ese momento dar clases allí significaba un cambio radical. No lo acepté y, realmente, creo que hice bien. Ellos me invitaron y me propusieron quedarme como profesor. Las condiciones eran interesantes, pero a mí me parecía algo así como una cárcel de oro. Lo primero que tendría que haber hecho era perfeccionar mi inglés, porque mi inglés no era suficiente como para dar un curso con soltura. Pero eso hubiera sido fácilmente superable quedándome un tiempo largo. Además, yo rápidamente adquiero la aptitud para expresarme. De todas maneras, la propuesta no terminó de convencerme.

Las invitaciones para dar cursos me han llegado a través de las publicaciones de las revistas y de Unesco. Creo que la manera en la que se fueron dando las cosas fue muy casual. Primero la publicación del artículo en el ***Informe de la Construcción***, que era una revista de divulgación internacional. A partir de ahí surgieron los cursos en la Argentina, que me permitieron conocer a la gente de ***Summa***. El ***Informe de la Construcción*** disparó la difusión de mi trabajo; después de esa publicación me llamaron de ***L'Architecture d'Aujourd'hui*** y más tarde de las otras revistas.

Lo que ha influenciado la difusión de mi trabajo fue el libro que han hecho Bayón y Gasparini. El libro me parece un verdadero desastre, está lleno de errores e incluso no refleja bien nuestras conversaciones. Es elemental pasar la conversación a un corrector de estilo que le dé ese último toque de coherencia para diferenciarlo de la oralidad. Lo curioso es que el libro ha tenido repercusiones. Recibí cartas de un ingeniero que era subsecretario de Obras Públicas en Guatemala interesado mucho por las cosas que, más o menos, logró entender de ese galimatías. Quería conocer un poco más sobre esas obras y lo vinculé con la gente de ***Summa***, que tiene artículos más completos.

–En otros países americanos, como México, ¿usted tuvo varios contactos?

–Sí, más de un contacto, y siempre ha sido a través de las revistas. Respecto a México, la primera vez que fui lo hice a través de Unesco. El organismo conoció

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 220-221 5/6/16 16:07

las obras a través de las revistas y tuvo interés en la aplicación de estas técnicas en países subdesarrollados. Por el año 1968 me ofrecieron un contrato para dictar unos cursillos cortos en una serie de países en los que Unesco había donado universidades completas.

–¿Volvió a ir recientemente?

–Volví a ir ahora. En aquella ocasión no se pudo hacer el curso en México porque se había producido la famosa matanza de Tlatelolco.

–¿No llegó a dar ninguna clase en México?

–En aquel entonces no. En ese momento fui a Cuba, a la isla de Trinidad, Panamá y Paraguay. En México conocí al historiador Max Cetto, un importante arquitecto alemán incorporado a la vida mexicana; una gran persona, con quien me veo cada 20 años. Él estaba haciendo una investigación histórica sobre la arquitectura latinoamericana, que no creo que haya terminado. Cuando vino a Uruguay ya conocía mis cosas y me pidió para verlas. Era muy amigo de Félix Candela, que en ese momento no estaba en México.

–¿Usted viajó por razones profesionales a Estados Unidos?

–Sí, a Europa y Estados Unidos.

–Últimamente ha viajado con frecuencia a Brasil.

–Sí, y también bastante a Europa. A Francia viajé por algunos proyectos, porque era difícil entenderse por carta.

–¿Qué rol desempeñaba en esos proyectos?

–Cumplía el rol de proyectista y constructor. En el caso de Calnu no había manera de entenderse por carta con los franceses, entonces no hubo más remedio que reunirnos personalmente. Una vez que nos entendimos no hubo más dificultades: aceptaron todas las modificaciones, inclusive en cosas de ultraespecialización, como fundaciones de máquinas.

Recuerdo que en Francia trabajé para una empresa en el área de la ingeniería civil. Era una compañía industrial muy antigua con una actividad ininterrumpida de unos 250 años. En 1820 ya tenía un alto nivel industrial y, cuando fui, estaba haciendo los trenes de aterrizaje del avión Concorde. Evidentemente, cuando llega un ingeniero de un país como Uruguay, que para ellos debe ser algo así como el Congo, y les propone cambios en cosas tan especializadas como fundaciones de máquinas, al principio debe producir desconcierto. Pero ellos son objetivos, tienen

esa cosa cartesiana de los franceses: si racionalmente se convencen de algo, lo aceptan, así que no tuve ninguna dificultad. Me doy cuenta de que me hicieron verdaderos exámenes sin que lo notara. Cuando les hice la exposición sobre nuestros métodos de construcción que me habían pedido, uno de los ingenieros me dijo si no había policía de construcción en Uruguay, me preguntó cómo me dejaban hacer estas cosas. Probablemente, eso sería difícil de hacer allí. La empresa primero me ofreció un cargo de consultor que no podía aceptar. También me pidió proyectos e hice uno para la Isla de la Reunión, cerca de Madagascar, para el Ministerio de Agricultura. Pero finalmente no se llegó a realizar.

–En Estados Unidos, ¿su vinculación también se debió a razones profesionales?

–Sí, la primera vez que fui tenía que resolver un tema profesional de poca importancia. Después fui por el ofrecimiento de Catalano y Caminos. Catalano se ha portado siempre muy bien conmigo. Luego fui varias veces por temas menores, como el asunto de Salto Grande, en 1973. Entonces di alguna clase en la cátedra de Catalano en el MIT.

–Su tarea docente local, ¿se centró en la Facultad de Ingeniería?

–Sí, di algún cursillo puntual en Facultad de Arquitectura.

–¿Estaba en alguna cátedra?

–Tuve dos cátedras. Durante muchos años fui profesor de Mecánica Racional, que era una de las materias básicas de la formación del ingeniero, la materia en la que se empieza a aprender física. Eso fue desde 1943 a 1964. Desde 1953 hasta 1973 fui profesor de Puentes y Grandes Estructuras. También fui docente de una iniciativa estudiantil que no funcionó bien: un taller o seminario de investigación y proyecto. Acepté la propuesta de dirigir el taller con la mejor buena fe, pero no tenía medios ni profesores. Estaba hecho para alguien y eso no puede ser: es un error de política estudiantil ingenua, ingenuidad en la que caí de buena fe. Desde allí se podría haber hecho un trabajo fantástico porque el material humano era de una calidad enorme. Eran 30 o 40 muchachos de una calidad de primer orden, con un entusiasmo sin límite, capaces de trabajar hasta el domingo. Pero no había recursos para experimentar y probar, porque en materia de investigación básica hay muchísima cosa por hacer.

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 222-223 5/6/16 16:07

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 224-225 5/6/16 16:07

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 226-227 5/6/16 16:07

Entrevistas arquitectura L2 - v7.indd 228 5/6/16 16:07