



la Biennale di Venezia

14. Mostra
Internazionale
di Architettura
Partecipazioni nazionali

LA ALDEA FELIZ EPISODIOS DE LA MODERNIZACIÓN EN URUGUAY



la Biennale di Venezia

14. Mostra
Internazionale
di Architettura
Partecipazioni nazionali

MARTÍN CRACIUN, JORGE GAMBINI,
SANTIAGO MEDERO, MARY MÉNDEZ,
EMILIO NISIVOCCIA (responsable) y JORGE NUDELMAN
CURADORES

LA ALDEA FELIZ
EPISODIOS DE
LA MODERNIZACIÓN
EN URUGUAY

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

Ministro de Educación y Cultura

Ricardo Ehrlich

Subsecretario de Educación y Cultura

Oscar Gómez

Director General de Secretaría

Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura

Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales

Alejandro Gortázar

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

Ministro de Relaciones Exteriores

Luis Almagro

Subsecretario de Relaciones Exteriores

Luis Porto

Director General de Secretaría

Gustavo Álvarez Goyoaga

Director General para Asuntos Culturales

Pablo Scheiner

Embajador de Uruguay en Italia

Alberto Breccia

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Rector

Rodrigo Arocena

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Decano

Gustavo Scheps

Consejo de Facultad de Arquitectura

Orden docente:

Marcelo Payssé

Rafael Cortazzo

Fernando Rischewski

Jorge Nudelman

Marcelo Danza

Orden estudiantil:

María José Milans

Marcelo Martinotti

Luciano Carreño

Orden egresados:

Gricelda Barrios

Néstor Pereira

Guillermo Rey

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN. HUGO ACHUGAR	9
PRÓLOGO: Modernos del gran río. JORGE FRANCISCO LIERNUR	11
INTRODUCCIÓN	19
01: Pedagogía viva	24
02: Clínicas	38
03: Torres García	52
04: Aldea Feliz.	64
05: Ranchismo.	76
06: San Marcos	90
07: Punta del Este.	102
08: Rambla Horizontal	116
09: Curtain Wall.	128
10: Planificación	140
11: Católicos	152
12: Casas baratas	162
13: Unitor	174
14: Grutas y psicodelia	186
15: Heraldos.	198
16: Laguna Garzón	212
EPÍLOGO	224
Intersecciones en Nueva York. PATRICIO DEL REAL	226
English version.	239
Biografías	328

Curaduría:

MARTÍN CRACIUN, JORGE GAMBINI, SANTIAGO MEDERO, MARY MÉNDEZ,
EMILIO NISIVOCIA (responsable) y JORGE NUDELMAN.

Comisaría:

DANIELA FREIBERG.

Colaboradores:

LAURA NOZAR (imagen y diseño de aplicación interactiva).

MARTÍN CAJADE y Oficina 206u

(MARÍA CAMILA CASTELLANO, JIMENA GERMIL, MARÍA VICTORIA LÓPEZ, ANA RODRIGUEZ SERPA)
(maquetas de Serralta y Gómez Gavazzo).

SÚBITO, Jmac Garín (JOSÉ RAMÓN GARCÍA INCHORBE)
(programación y soporte tecnológico).

LABFAB MVD (MARCELO PAYSSÉ, PAULO PEREYRA, LUCÍA MEIRELLES,
JUAN PABLO PORTILLO) (maquetas de arquitectura).

CAROLINA GIRALDI (asistencia en modelos).

MARIANA DÍAZ (asistencia general).

Redactores invitados:

JORGE FRANCISCO LIERNUR, PATRICIO DEL REAL, LUCIO DE SOUZA, LORENA LOGIURATTO,
JORGE SIERRA, LEANDRO VILLALBA, NICOLÁS RUDOLPH.

Traducciones:

MÓNICA SANTANA: Clínicas, Torres García, Planificación, Punta del Este, Unitor, y Laguna Garzón.

PATRICIA ANTUÑA: Heraldos.

LAURA RAJCHMAN: Rambla Horizontal.

4D CONTENT ENGLISH: Introducción, Epílogo, Aldea Feliz, San Marcos,
Católicos, Ranchismo, Curtain Wall y Casa baratas.

NICOLÁS RUDOLPH y DANIELA FREIBERG: Grutas y psicodelia.

NICHOLAS SIBILLE: Resúmenes.

DANIELA FREIBERG: Modernos del gran río, Un archivo de la modernización en la periferia y Biografías.

Corrección español:

NAIRÍ AHARONIÁN PARASKEVAÍDIS.

Maqueta, diseño e impresión:

Monocromo

Depósito Legal: 363.132

ISBN: 978-9974-99-488-1

PRESENTACIÓN

UN ARCHIVO DE LA MODERNIZACIÓN EN LA PERIFERIA

LA MUESTRA DEL ENVÍO URUGUAYO a la XIV Bienal de Arquitectura de Venecia es un archivo que busca divulgar la experiencia modernizadora en Uruguay. Como ocurre en la mayor parte de los países periféricos, la experiencia modernizadora en Uruguay no escapa a la peculiaridad de su diálogo cruzado por múltiples experiencias y temporalidades.

En esta oportunidad, la curaduría y el montaje apuestan precisamente a ese palimpsesto que constituye todo archivo. Construida sobre base de mesas de trabajo, anaqueles, hojas de ruta y lecturas heterogéneas, esta muestra ofrece parte de la reflexión que, desde la academia y el hacer arquitectónico uruguayo, se presenta como uno de los modos en que la periferia imaginó y diseñó los procesos de modernización en la República Oriental del Uruguay.

Es con particular honor que la Dirección Nacional de Cultura junto con la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Uruguay presenta un trabajo denso y desafiante que aspira a la comprensión de procesos locales, pero también al desciframiento de lo que en lo *global* del proceso de modernización nuestro país ha acumulado y muestra para la imaginación de todos.

HUGO ACHUGAR
Director Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura

PRÓLOGO

MODERNOS DEL GRAN RÍO

JORGE FRANCISCO LIERNUR

UTDT, CONICET

LA CONSAGRACIÓN del Río de la Plata como uno de los mitos geográficos de Occidente se produjo el 12 de junio de 1651.

13

Junto con el Ganges, el Danubio y el Nilo, el curso de agua que Juan Díaz de Solís había descubierto 135 años antes fue uno de los cuatro ríos que, representando a los continentes entonces conocidos, integraron la fuente que el Papa Inocencio X Pamphili dio por inaugurada ese día en la plaza Navona de Roma.

No es este el sitio para abundar en interpretaciones eruditas de la representación berniniana, pero la imagen del río construida en esa oportunidad es muy elocuente para caracterizar dos rasgos fundamentales que han configurado lo que se ha dado en llamar la «cultura rioplatense»: las enormes riquezas sobre las que se asienta y la relación tensa que, situada en la extrema frontera sudoeste de Occidente, siempre ha establecido con un mundo que existe, o más bien que es imaginado, en el plexo de ese campo cultural. No en vano la figura que lo representa, la más dramática de las cuatro, es la de un esclavo que yace desplomado, como tratando de protegerse de una amenaza de origen desconocido, recostado, paradójicamente, sobre un tesoro: una pila de monedas que aluden a su nombre.

Si bien se refiere a una comunidad de experiencias y expectativas integrada por ciudades y pueblos de dos países —el Uruguay y la Argentina—, la idea de «cultura rioplatense» es tan poderosa que supera esas fronteras políticas generando un todo difícilmente escindible. Organizado modernamente en torno a las dos principales

ciudades de sus bordes —Buenos Aires y Montevideo—, ese todo ha sido el humus que ha dado lugar a fructíferos cruces y amalgamas en la literatura, las artes plásticas y la música. De esa mezcla el tango es sin duda la expresión más conocida y contundente.

Puede decirse que esa relación tensa con el mundo, de un frágil equilibrio entre los impulsos hacia adentro y hacia afuera, comenzó una década antes de la inauguración citada, cuando el imperio español decidió cancelar el río como principal vía de acceso al continente por el lado del Atlántico al sur de los territorios pertenecientes a la corona portuguesa, y al puerto de Santa María de los Buenos Aires como su portal de entrada. Desde entonces, a lo largo al menos de dos siglos, la región se vio obligada a ser parte de una organización administrada desde Lima en el Perú, a más de 3000 km de la desembocadura del río.

Pero esa dependencia sería puramente formal. En esos siglos la plata como origen de la riqueza fue reemplazada por una nueva forma de valor: la de las proteínas y los hidratos de carbono que podían generar las infinitas llanuras y el clima benigno de la región. Así, ilegal formalmente pero con una extraordinaria potencia propia, promovida por las presiones y atractivos que venían desde el Atlántico como consecuencia del impulso modernizador británico, la sociedad rioplatense se vio obligada a crear un universo económico y cultural propio, a contrapelo del mandato colonial. Con la creación del Virreinato del Río de la Plata como territorio ahora autónomo con relación al antiguo Virreinato del Perú en 1777 el imperio español intentó un reconocimiento formal de esa situación de hecho. Pero ya era tarde, y con la revolución de la independencia en 1810 la región alcanzó la expresión política de su identidad. Con la creación de las Provincias Unidas del Río de la Plata en 1816 se produjo el último intento de encontrar un destino compartido para las comunidades de ambas márgenes del río, pero doce años más tarde, con la creación del Estado Oriental del Uruguay quedó claro que, más allá de sus innumerables lazos, la forma política que regiría ese destino sería la de dos Estados independientes.

Aprovechando la debilidad de España durante las invasiones napoleónicas, la corona británica había intentado en dos oportunidades (1806 y 1807) tomar por la fuerza estos territorios, pero el fracaso de esos intentos es una expresión de las mismas tensiones entre dependencia y autonomía que habían caracterizado a la región durante el período colonial.

Es que si bien los poderes locales aceptaban gustosos la expansión de una a veces más que estrecha relación comercial con Inglaterra, no es menos cierto que contaban con suficientes recursos propios como para conservar su independencia, al menos en los planos político y cultural.

Ciertamente, en tanto que a partir del siglo XIX se trató de dos países, las trayectorias de las comunidades de ambos bordes del río fueron asumiendo algunas características diferenciadas. Buenos Aires tenía hacia el oeste, el norte y el sur un inmenso territorio en el que las huellas del pasado colonial e indígena pesaban en dirección contraria a la de su vital apertura hacia el Atlántico. Montevideo, en cambio, era la cabeza de un territorio diez veces más pequeño y con una larga frontera con Brasil, el otro coloso y además miembro no hispánico de la región. La cosmopolita, iluminada y progresista burguesía de Buenos Aires tenía que pactar con las élites tradicionales, clericales y semif feudales del resto del territorio. Libres de ese pacto, las del lado oriental del río construyeron un país más laico, moderno y liberal.

Pero en ambos casos, la necesidad de organizar la producción de las inmensas llanuras obligó a introducir nuevas poblaciones provenientes de otras regiones del mundo, lo cual alimentó un sentido de pluralidad cultural infrecuente en otras regiones del continente. Y lo que es más importante, obligó también a extender de manera universal, masiva y temprana la alfabetización y escolarización de la sociedad. En ambas márgenes del río, la cultura letrada se extendió a todos los sectores de la comunidad.

El siglo XX introdujo a los Estados Unidos de Norteamérica como otro actor importante en la construcción de esta particular trama de tensiones, las que triangularon un campo de fuerzas junto con el polo europeo y el polo «interno».

Producto de esa compleja y particular trama de tensiones, como el esclavo de Bernini, la «cultura rioplatense» se ha asentado sobre una enorme riqueza cuya expresión moderna no son aquellas monedas sino su disponibilidad inigualable para —literalmente— alimentar a las poblaciones de otras regiones, a lo que se agrega su relativamente importante nivel educativo. Pero también es cierto que, como la representación romana de su río, para bien o para mal, la «cultura rioplatense» no ha dejado de estar marcada, si no necesariamente

por temor, al menos por una permanente ansiedad en relación con el mundo más allá del océano.

La arquitectura moderna en el Río de la Plata ha transitado similares posibilidades y tensiones. Muy tempranamente la región alimentó las ilusiones de Le Corbusier de liderar un polo latino desde el que enfrentar al polo anglosajón del continente. Y esto ocurría porque el maestro francés era perfectamente consciente tanto de las posibilidades como de las tensiones.

A lo largo del siglo xx maestros de ambos lados del gran río actuaron naturalmente en las posiciones más avanzadas junto a otras grandes figuras internacionales a la hora de participar de debates de primera importancia, como el caso de Julio Vilamajó en el proyecto de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York.

Por supuesto que ninguna cultura puede reducirse a simples estereotipos, y mucho menos cuando se trata de expresiones de gran complejidad. Pero quizás por esa especial relación entre la posesión de esas riquezas, la distancia, y la relación alerta con el afuera, o quizás por la parquedad que caracteriza a las gentes que habitan en la soledad de las grandes llanuras, creo que es posible afirmar que otra de las características de la cultura rioplatense es la sobriedad.

Celebraciones indudables de una actitud cosmopolita y abierta, con referencias a la arquitectura de la segunda posguerra estadounidense, o a los ejemplos alemanes de entreguerras, todo el paisaje urbano de la costa de Montevideo nos regala un homogéneo rechazo a las estridencias, al igual que lo hacen los mejores paisajes modernistas como la avenida Alvear en Buenos Aires.

Declinaciones singulares del «estilo internacional» de matriz estadounidense, como el edificio Panamericano de Raúl Sicheo en Montevideo o el Teatro Municipal San Martín de Mario Roberto Álvarez y Macedonio Ortiz en Buenos Aires son expresiones de altísima calidad de esa misma actitud contenida y sobria que señalamos.

A diferencia de otros casos marcados por arcaicos localismos, modernísimo en tanto radicalmente desarraigado, el cosmopolitismo de la «cultura rioplatense» se ha manifestado en la experimentación sin complejos de los lenguajes que han ido contribuyendo a la cultura arquitectónica del último siglo. Metabolismo japonés, funcionalismo

alemán, plasticismo corbusieriano, pragmatismo holandés y formalismos wrightianos, han integrado con trazas británicas, italianas, rusas o españolas, un caldero de fusión del que han emergido inesperadas respuestas de diferente carácter pero compartiendo una singular intensidad como el Urinario de Nelson Bayardo o la arquitectura teórica de Amancio Williams.

Pero hemos hablado de tensiones, de manera que también debe considerarse el tercer polo del triángulo de fuerzas que construye esta cultura: el «interior» y las tradiciones. Aunque a pesar de las apariencias se trate de una posición no menos ilustrada e internacionalista que las previamente mencionadas, para algunos es allí donde debe fundarse una cultura que quisieran más serena, menos alerta hacia el afuera, buscando en sí misma sus ejes de sustentación. Esta interpretación de la «cultura rioplatense» se identifica igualmente con valores de austeridad pero descarta el empleo directo de fórmulas de validez internacional. Seguramente es la de Eladio Dieste la respuesta más clara en esta dirección, aunque por caminos diferentes esta ha caracterizado también la búsqueda de Horacio Baliero o Claudio Caveri en la margen occidental del río.

Es cierto que uno y otro margen del «mar dulce» han atravesado en las últimas décadas momentos de extrema dificultad política, social y económica que, poniendo en crisis las fuentes materiales y culturales de su riqueza, han sacudido la, en cierto modo, arrogante vocación de autonomía de esta singular expresión de la cultura moderna. Y en efecto el escaso interés de la arquitectura producida en estos años es expresión de esa crisis. Sin embargo en la capacidad de recrear una vez más las formas de su riqueza —y especialmente las implícitas en su tradicional base cultural y educativa— apoyándose especialmente en los valores de la autonomía, la pluralidad y el cosmopolitismo que le son propios, pero también en la preferencia por un empleo austero de los recursos, o en otras palabras recurriendo a lo mejor de su historia moderna, radica, paradójicamente, una estupenda posibilidad de componer un tiempo mejor. Obras recientes de jóvenes arquitectos nos ayudan a creer que eso es posible.

LA ALDEA FELIZ
EPISODIOS DE
LA MODERNIZACIÓN
EN URUGUAY

INTRODUCCIÓN

EN LA PRIMERA FOTOGRAFÍA hay un grupo de soldados listos para entrar en combate. La placa está tomada en algún lugar de Italia, en una «caserma» o frente a un edificio emblemático que probablemente se encuentra al sur de la península. No hay más datos salvo que un inmigrante italiano viajó con ella a Uruguay.

La fotografía es un cuadro perfecto de las taxonomías militares, y de hecho es muy sencillo deducir la jerarquía relativa de cada uno de los personajes si se atiende a algunas convenciones tan claras como redundantes. Son al menos tres. La primera pasa por las vituallas, ya que desde las botas largas hasta las polainas podemos recorrer toda la escala de mandos de arriba hacia abajo sin cometer errores. Además, los jefes no lucen armas sino ropa entallada y gracias a eso también podemos suponer el puesto relativo que cada uno ocupó en el frente de batalla. Incluso sería posible deducir las bajas y las heridas.

La segunda convención es fisiognómica y refiere a la edad, a los bigotes y al tamaño del abdomen que, como era de esperar, se corresponde perfectamente con la escala anterior. La tercera es geométrica, y en este tablero de ajedrez el centro lo ocupan los mandos más altos mientras los subalternos van relegados a la periferia. Incluso el eje de la imagen pasa por el militar de mayor rango y la línea media horizontal recorre los bigotes mejor cuidados.

La segunda placa fotográfica fue tomada en una escuela pública de Sarandí Grande en 1914. Hay niños y niñas ordenados por estatura de modo tal que los más altos nunca nos impidan ver a los más bajos.



Columna del Ejército italiano. circa 1914.



Grupo de escolares en Sarandí Grande. 1914.

Hay niños de todo tipo: unos con mirada fija y otros tan inquietos que no soportaron permanecer inmóviles ni un minuto frente a la cámara. Los zapatos, medias y túnicas permiten imaginar las diferencias de origen que la escuela pública pretendió eclipsar para construir en su sitio una nación de ciudadanos iguales y demócratas, laicos y alfabetos. Un mundo de pequeños griegos que la realidad se encargó de dismantelar en los cien años sucesivos. Por eso —y casi como una premonición— el fotógrafo prefirió colocar el horizonte en el vacío para capturar en el centro del cuadro el absoluto del espacio y la institución, como si ellos fueran el auténtico sujeto de la historia. Incluso la arquitectura —a excepción del lavabo— parece estar dimensionada para un mundo de adultos incapaz de contener los sueños de sus pequeños habitantes.

En 1914 mientras Europa se lanzaba a la gran guerra, Uruguay intentaba construir un proyecto de modernización, dispuesto a realizar los valores de la ilustración. Un «sueño de la razón» repleto de monstruosidades o, en todo caso, un sueño nunca cumplido. Si la modernidad es un tiempo sin dioses ni destino, un hiato en la historia que exige de los hombres la capacidad de proyectar su futuro, la historia de la modernización en Uruguay puede leerse en su costado más heroico a través de un conjunto de proyectos que de una u otra forma intentaron hacer reales esos mismos deseos de libertad. En el centro de ese torbellino llamado modernidad, de ese viento capaz de quebrar las alas del «ángel de la historia», la arquitectura y los arquitectos tuvieron un rol protagónico: ocuparon puestos de mando en el gobierno, inundaron la administración pública, se involucraron en la economía liberal y, además, proyectaron en cada trazo y cada línea las formas y las relaciones de un mundo nuevo que debía ser construido con inteligencia y sensibilidad.

La propuesta de curaduría para el pabellón de Uruguay consiste en recorrer dieciséis episodios de la modernización ocurridos durante los últimos cien años, seguir la huella de algunos proyectos e ideas que se lanzaron al centro del caos para intentar construir un pensamiento coherente que fuera capaz de convertirse en realidad. De estos proyectos cabe analizar su consistencia, medir las insuficiencias e ingenuidades y seguir sus más intrincadas ramificaciones, pero por sobre todas las cosas parece necesario poner de relieve el viejo anhelo de construir un mundo de iguales. En un

tiempo histórico como el que vivimos, donde el destino parece trazado de antemano por las lógicas del capital globalizado, la historia no puede ser un reducto para la nostalgia sino un instrumento de aprendizaje orientado hacia el futuro.

La Aldea Feliz lleva el nombre de un proyecto elaborado por Mauricio Cravotto a lo largo de su vida. Tomado como metáfora el título parece resumir en dos palabras las directrices fundamentales de un sueño colectivo bajo el que se forjaron las mejores tradiciones de la arquitectura en Uruguay.

El proyecto es fruto de una elaboración colectiva y del intercambio entre experiencias muy diversas. El catálogo recoge un conjunto de investigaciones realizadas en el marco del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República junto a los aportes de investigadores y docentes que trabajan en otros servicios de la facultad. En este sentido el producto que presentamos no es ni intenta ser, homogéneo. No obstante, existen algunos hilos muy delgados que recorren los distintos artículos y que en líneas generales parten del cuidado puesto en la lectura de los documentos, en la obsesión por recorrer y ampliar las fuentes originales y la vocación por volver a interpretar cada episodio. La historia no es la canonización de supuestas verdades eternas sino una construcción que tiene sentido cuando logra conectar piezas y tanto las piezas como las conexiones deben ser revisadas y vueltas a conectar a cada instante.

La elaboración y redacción de los episodios responde al siguiente detalle: «Planificación» fue escrito por Lucio de Souza y Lorena Logiuratto; «Laguna Garzón», por Lucio de Souza; «Curtain wall» y «Casas baratas» por Santiago Medero; «Clínicas» por Santiago Medero y Jorge Sierra; «Aldea feliz», «San Marcos», «Punta del Este» y «Católicos» por Mary Méndez, «Torres García», «Ranchismo» y «Unitor» por Jorge Nudelman, «Grutas y psicodelia» por Leandro Villalba y Nicolás Rudolph, «Pedagogía viva», «Rambla Horizontal» y «Heraldos» por Emilio Nisivocchia.

Por último, queremos hacer público nuestro agradecimiento a Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real, que con su apoyo y generosidad han aportado inteligencia a esta publicación.

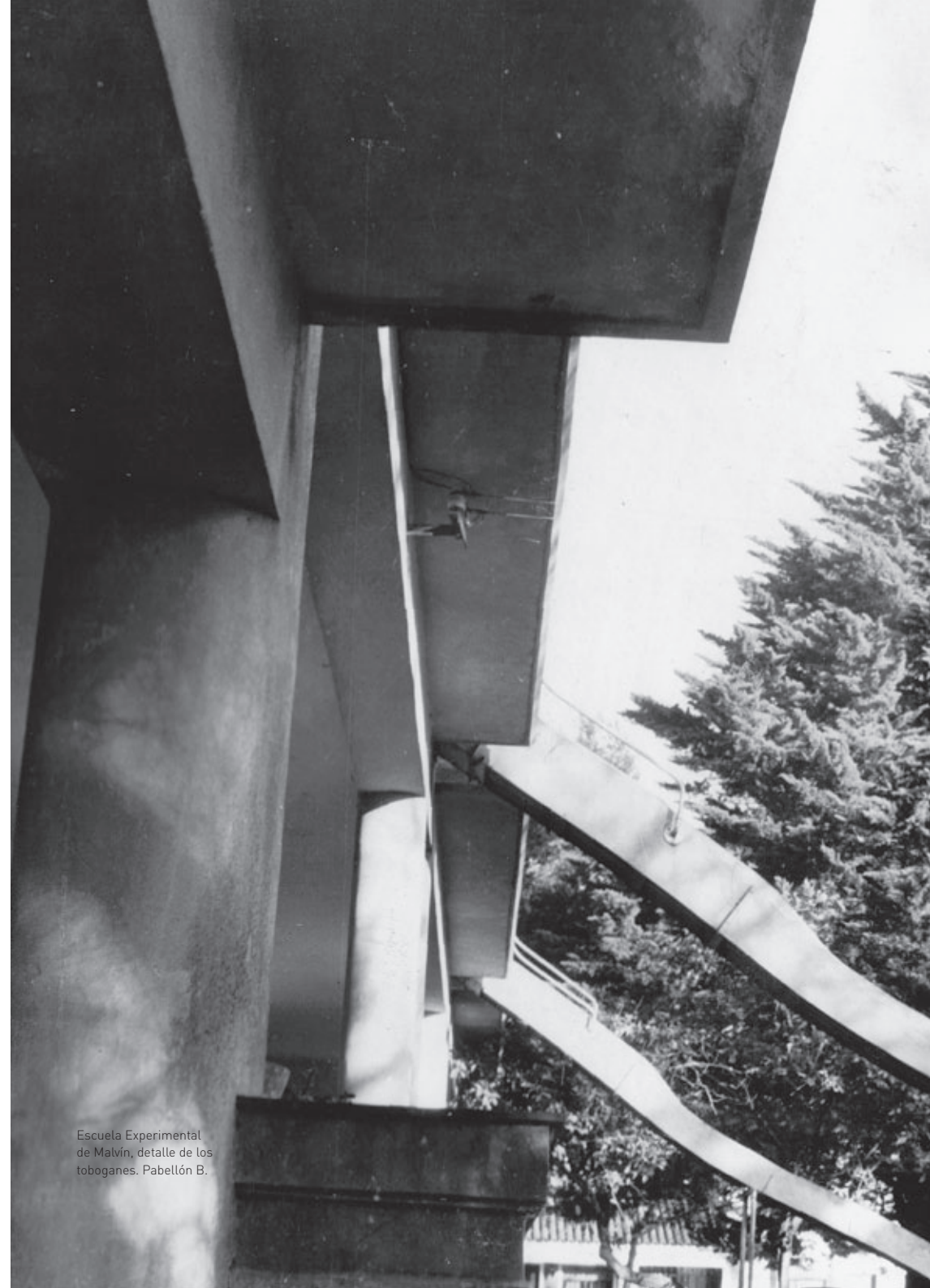
01.

PEDAGOGÍA VIVA

La alianza entre intelectuales y Estado pareció alcanzar una de sus expresiones más genuinas a finales de los años veinte, cuando el gobierno decidió apostar por la renovación del sistema educativo. Los Parques Escolares y las escuelas experimentales fueron dos propuestas nacidas de la crítica a la pedagogía del XIX y del intento por conquistar fórmulas de vanguardia que acabaron por despertar en la arquitectura sus más legítimas afinidades electivas.

The alliance between intellectuals and the State seems to have reached one of its most genuine expressions towards the end of the 20's when the government decided to bet on the renewal of the educational system. The School Campuses and the Experimental Schools were two proposals born from the criticism of nineteenth century pedagogy and from the attempt to conquer spearheading formulas, which turned out arousing in the architecture its most legitimate elective affinities.

Escuela Experimental
de Malvín, detalle de los
toboganes. Pabellón B.



En el n.º 26 de la revista *La Cruz del Sur* de octubre y noviembre de 1929, Eugenio Petit Muñoz publicó una extensa nota ensayando una defensa casi póstuma de los Parques Escolares,¹ un proyecto de creación de nuevos establecimientos educativos ideado por el filósofo Carlos Vaz Ferreira en 1903 y macerado durante más de veinte años de debate entre especialistas, políticos y público en general. Como señala el propio Petit Muñoz en la nota, una vez que la idea tomó la forma de un proyecto bajo la tutela del ministro de Instrucción Pública Enrique Rodríguez Fabregat, «fue grande el número de los que se entusiasmaron de inmediato con las ventajas de la enseñanza en escuelas rodeadas de ambiente abierto, con aire puro, sol y naturaleza viva al alcance del niño», al punto tal que el propio gremio de magisterio aprobó en asamblea apoyar con propaganda la rápida implementación de la medida y un grueso número de hombres públicos e intelectuales enarboló el proyecto hasta exhibirlo como bandera propia.

Los Parques Escolares no solo pasaron a condensar en dos palabras las tecnologías higiénicas y pedagógicas más avanzadas de la época, sino que, también, su sola mención se convirtió en sinónimo de futuro tomado por asalto. El 30 de enero de 1928, Héctor Colombo, cónsul de Uruguay en Turín, hacía saber al ministro Rodríguez Fabregat el interés despertado por la propuesta en la exposición internacional que tenía sede en la ciudad piemontesa. En abril del mismo año, Luis Morquio y Rufino Domínguez participaron del Congreso de la Quinzaine Sociale Internationale en París. Allí, el célebre doctor Dufestel declaró para mayor orgullo de los representantes nacionales que:

Un solo país [...] parece entrar resueltamente en la vía del progreso, es el Uruguay. Las autoridades escolares de Montevideo, rompiendo con la rutina estudian un proyecto de Parques Escolares que serían edificados en los puntos cardinales de la ciudad.²

La gran historia estaba del lado de los Parques Escolares, pero la pequeña historia mundana acabaría por derrotarlos.

1. Eugenio Petit Muñoz. «Urbanismo abstracto y Urbanismo vivo». *La Cruz del Sur*, año V, n.º 26 (Montevideo, octubre-noviembre de 1929): 31 y ss.

2. Rufino T. Domínguez. *Informe del 29 de agosto de 1928*. Archivo General de la Nación. Fondo del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal. Caja 233. 1928. Carpeta 1358.

Carlos Vaz Ferreira, filósofo, hombre público, pedagogo casi por defecto e ideólogo del proyecto fue designado para integrar la Dirección General de Instrucción Primaria en el año 1900 a los 28 años de edad. «Era nuevo; veía simple; y se me ocurrió un proyecto muy simple, que me parecía podía resolver muchísimas cosas...»:

Supongamos que los niños de «una ciudad» —sea de esta— salen de mañana de sus casas como para ir a la escuela. Y por allí cerca encuentran, no una escuela (ahí, en la misma ciudad), sino un tranvía que los lleva a un gran parque donde están las escuelas «urbanas». De tarde el tranvía los vuelve a traer a la ciudad.³

En lo esencial, los parques debían ser grandes concentraciones infantiles —entre cinco mil y diez mil niños— distribuidos en pabellones de 100 a 250 estudiantes cada uno e implantados en terrenos muy amplios, con aire limpio, árboles y sol en abundancia. Ubicadas en la periferia de las ciudades pero próximos y bien conectadas por un sistema de transporte público eficiente, estas fortalezas escolares debían juntar en un solo gesto las aulas con el verde, ofrecer equipamiento cultural y deportivo de última generación, y poner a los niños en contacto con la cría de animales y el cuidado de las plantas. Es decir, reunir en pequeñas aldeas las probadas virtudes de la escuela al aire libre junto con un sistema de aprendizaje de avanzada que buscaba partir del nivel más inmediato y empírico para luego escalar a las alturas del pensamiento abstracto.

Los años clave fueron 1926 y 1927. Fue entonces cuando la fuerza acumulada en torno a los Parques Escolares encontró una coyuntura favorable para intentar el asalto de la *intelligentsia* al aparato de Estado. La Ley de Presupuesto de Instrucción Primaria de 1926 decretó la emisión de bonos de deuda pública en favor del mejoramiento de todo el equipamiento escolar. La deuda millonaria asumida por el Estado debería proveer el dinero necesario para actualizar un conjunto de inmuebles hecho de edificios en alquiler y construcciones precarias, donde los grupos de escolares pasaban las horas hacinados recibiendo una educación enciclopédica. Bancos fijos, pizarrón al frente y largas exposiciones teóricas a cargo de los profesores, eran la expresión literal de un modelo disciplinario que exhibía sin reparos ni pudores todas

3. Carlos Vaz Ferreira. «Un proyecto sobre escuelas y liceos. Discurso en la Cátedra de Conferencias de la Universidad, 1920». *Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*, tomo XCII: Estudios pedagógicos (Montevideo: Cámara de Representantes, 1963).

sus fisuras. De hecho, el elemento central de todo el equipamiento escolar no era tanto el edificio ni el aula, sino un pesado banco de madera que solo puede funcionar acoplado en línea recta. El «Varela reformado» fue el resultado de un extenso análisis comparativo realizado sobre modelos extranjeros por Carlos María de Pena en 1886 y la pieza de diseño criollo más conocida de toda la república.⁴

En 1926, con la nueva ley de presupuesto aprobada, Rodríguez Fabregat propuso en primer orden de prioridades la construcción de cinco Parques Escolares ubicados, cada uno de ellos, sobre los cinco radios de salida de la capital. Cada equipamiento debería funcionar con cinco mil niños en predios de entre veinte y treinta hectáreas e incluir un cuerpo central edificado, pabellones «sencillos» con aulas, salón de actos y conferencias, lugar para exhibiciones, gimnasio e instalaciones. En 1927 el ministerio recibió las primeras ofertas de terrenos de la mano de algunos particulares alentados por la noticia y en este mismo contexto triunfal, la Dirección de Arquitectura elaboró una serie de esquemas y anteproyectos teóricos para ser presentados al ministro como «contribución al estudio de los Parques Escolares» y al III Congreso Panamericano de Arquitectos en Buenos Aires en calidad de «tema libre», «por envolver este asunto caracteres técnicos, artísticos y sociales» de importancia para la «ciudad del futuro».⁵

En el folleto editado para el congreso figura una conferencia de Vaz Ferreira, la presentación del proyecto por parte de Rodríguez Fabregat y tres «ejercicios teóricos» de arquitectura a cargo de Fernando Capurro, Roberto Bianchi y Raúl Federici. En los tres casos los estudios de arquitectura suponen terrenos ficticios próximos a un curso de agua, con pendientes moderadas y convenientemente arbolados para ofrecer resguardo de los vientos del sur en invierno y sombra durante el verano. Una especie de campamento romano hecho para niños que, en líneas generales tiene la virtud de poner al descubierto algunos temas de fondo. El primero es la vocación por definir un programa

4. Carlos María de Pena. *Bancos para las escuelas primarias* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1886); Julio Castro. *El banco fijo y la mesa colectiva* (Montevideo).

5. Fernando Capurro, *Parques Escolares* (Montevideo: Ministerio de Obras Públicas, 1927).

Eduardo Rodríguez Fabregat y Federico Capurro. «Parques Escolares». *Revista de Obras Públicas y Edilicias* (año IV, n.º 37-38, julio y agosto de 1927).

Roberto Bianchi. «Parques Escolares». *Revista de Obras Públicas y Edilicias* (año IV, n.º 39, setiembre de 1927).



Escuela de 2.º grado n.º 7, equipada con el «Varela reformado».

simbólico y encontrar formas elocuentes que lo vuelvan inteligible sin perder de vista la economía de los medios a disposición. Desde la planta en forma de estrella de Capurro al Foro antiguo de Bianchi, o bien, desde el centro de la *stadtkrone* ocupado por el museo, al espacio libre que reúne al colectivo, solo existen diferencias en la elección del referente. Uno y otro parecen incapaces de encontrar un mecanismo válido —fuera de la cita— a la hora de construir un equipamiento sin precedentes en la historia. De hecho, la elección supone dar por válido el papel del arquitecto como constructor de imágenes colectivas y a la cultura acumulada como fuente de eterna inspiración.

El segundo tema es la consolidación de un esquema lineal aplicado a los pabellones destinados para escuela: aulas rectangulares agrupadas en hilera con el lado mayor hacia el patio, abastecidas por un ancho corredor que puede funcionar como recreo los días de lluvia y aprovechar el sol durante el invierno. El tercero es la declaración en favor de una arquitectura

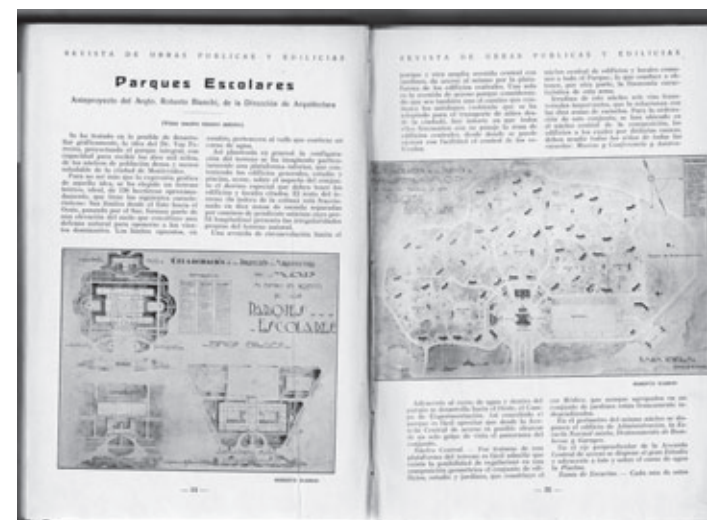
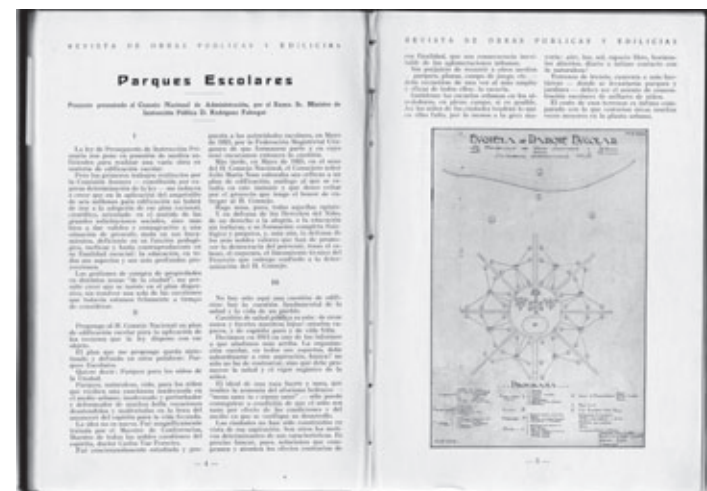
simple, lógica, económica, moderna en procedimiento de construcción, acusando el destino del edificio que encierra, en armonía con nuestro clima y nuestro ambiente luminoso, ostentando la nobleza de los materiales que nos ofrece nuestro suelo, y, al propio tiempo, que se advierte en su fisonomía detalles que denuncian la tradición y la raza.

En una conferencia del mismo año, Vaz Ferreira dedicó algunos pasajes a la arquitectura de los parques y con ello selló su alianza con los jóvenes arquitectos modernos. Está claro, dijo ante el auditorio de la Comisión Nacional de Educación Física, «que los arquitectos que no son más que imitadores de cosas viejas, no pueden ser partidarios de estos parques» y, en cambio,

los arquitectos que siguiendo el impulso, la dirección moderna, están encontrando, cada vez mejor, en la adecuación, en la misma adaptación del edificio, por una parte, a su destino, y por otra a los materiales modernos, el verdadero elemento de belleza.⁶

En 1927 la discusión sobre el proyecto de Rodríguez Fabregat y Vaz Ferreira no solo había cosechado el apoyo ferviente y radical de la intelectualidad uruguaya, sino también el rechazo casi obsesivo de algunos

6. Carlos Vaz Ferreira. «Sobre educación física en los parques escolares. Conferencia en la Comisión Nacional de Educación Física, 1927». *Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*, tomo xxiv: Inéditos (Suplemento) (Montevideo: Cámara de Representantes, 1963): 17 y ss.



Propuestas teóricas de Parques Escolares. Federico Capurro, Roberto Bianchi y Raúl Federici.

círculos de poder. Finalmente, en una sesión del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal el proyecto fue rechazado por una ajustada mayoría que esgrimió en su contra motivos higiénicos, económicos, morales, entre tantos otros. Argumentos, dirá el maestro Jesualdo cuarenta años después, «tan increíbles y a menudo tan descabellados, que más parecía asunto de mofa que de verdad».⁷ Entre tantas peticiones de principio no faltó la condena de la «pobreza estética» que la gigantesca obra imponía a los edificios, y de ahí a la defensa de la arquitectura moderna realizada por Vaz Ferreira ya citada. Sin embargo, uno de los argumentos centrales entre los opositores fue la imposibilidad física y real de trasladar tantos niños cada día a las periferias haciendo uso del transporte público y de las vías de tránsito existentes, un argumento urbano que debía ser rebatido en ese mismo territorio pero que además se sumaba a algunas opiniones esgrimidas desde el propio ministerio. En su exposición de motivos, Rodríguez Fabregat había señalado que era imprescindible encontrar un medio ambiente adecuado para la educación escolar y que ese medio ambiente no era la ciudad. A ojos del ministro la ciudad era lugar insalubre y en todo caso alienado, y por ello se imponía desde la salud, la ética e incluso la fenomenología, la vuelta a la naturaleza. Este mismo filón antiurbano también estaba presente en Vaz Ferreira y no por casualidad Jesualdo señaló con justa ironía «más que un proyecto escolar, parecía de higiene». Los parques no dejaban de ser una incubadora de «valores» románticos incapaces de modificar la dura realidad de la incipiente clase obrera.

El artículo de Eugenio Petit Muñoz en *La Cruz del Sur* de 1929 con el que iniciamos este episodio, llevaba por título «Urbanismo abstracto y urbanismo vivo» en clara alusión a la Lógica viva de Vaz Ferreira. Si el problema de los parques era la ineficacia de la máquina urbana, entonces la respuesta debía apuntar a la transformación de la ciudad. Por fortuna, afirma Petit Muñoz: «existe en Montevideo otra técnica», otra camada de nuevos urbanistas «orientada según las nuevas corrientes» que se declara «entusiasta partidaria de los Parques Escolares», «y ella está representada en la cátedra por profesores tan prestigiosos como los

7. Jesualdo Sosa describe con agudeza el proyecto de los parques y el entusiasmo desatado en el gremio de maestros. Jesualdo (Jesús Sosa). *Vaz Ferreira pedagogo burgués* (Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1963): 73-78. Sobre la polémica y las posiciones en el debate existe una excelente compilación de materiales. Ver: «Parques Escolares. Los documentos del problema». *Boletín de la Sociedad de Pedagogía* (año IV, n.º 6, Montevideo, 1927); y también *Boletín del Instituto Internacional Americano de la Protección a la Infancia* (año I, tomo I, julio de 1927).

arquitectos Mauricio Cravotto y Juan A. Scasso». Ante la derrota nada mejor que apostar al futuro, real o imaginado, e incluso saltar más allá de la ideología. Al final del texto Petit Muñoz redobla la apuesta e invoca la palabra del supremo profeta y mensajero de la utopía: Le Corbusier.

Y es más —agrega—, a su llegada a Montevideo le fue explicado a Le Corbusier el proyecto, y el sabio y genial renovador del urbanismo, cuya crítica implacable ignora las cortesías y las complacencias del visitante, se posesionó de él y lo llamó idea magnífica, que honra al país en que ha sido concebida y divulgada.

En el número siguiente de *La Cruz del Sur* los hermanos Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz publicaron un artículo muy extenso mezcla de reseña, opinión y reportaje a Le Corbusier.⁸ En la página 14 la pregunta de rigor no se hizo esperar más: «¿Qué opina Vd. de la creación de los Parques Escolares de Montevideo?», y la respuesta confirma las afirmaciones de Petit Muñoz y cumple con todas las expectativas:

Es un proyecto magnífico. Si se lleva a cabo, ustedes podrán ofrecer al mundo entero una realización soberbia de altas proporciones sociales y humanas. Esta obra marcará una etapa pedagógica y será decisiva para el destino de la cultura y de la raza del Uruguay. Aunque haya adversarios encarnizados de los Parques Escolares y timoratos que tiemblen de miedo ante la originalidad auténtica de ese proyecto, no importa: ellos quedarán en una situación tan mezquina y ridícula como los adversarios de Pasteur o de Galileo ante la ciencia actual.

El segundo frente de lucha entre las nuevas corrientes de la pedagogía y la vieja enseñanza de banco fijo y pizarrón frontal fueron las escuelas experimentales. En 1925, por iniciativa de Luisa Luisi, el Consejo de Enseñanza Primaria había autorizado a los maestros Sabas Olaizola, Otto Niemann y Olimpia Fernández a organizar nuevas escuelas y aplicar los métodos de pedagogía que entendieran convenientes. El resultado de la iniciativa fue la fundación de la Escuela Experimental de Las Piedras a cargo de Olaizola; Progreso, de Niemann y luego Malvín, en 1927, bajo la dirección de Olimpia Fernández.⁹

En 1928 la Ley Ghigliardi incorporó formalmente las escuelas experimentales a la enseñanza pública y de esta manera el Estado tomó partido a

8. Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz. «Le Corbusier en Montevideo». *La Cruz del Sur* (año V, n.º 27, enero y febrero de 1930): 4-18.

9. Patricia Gómez. «Sabas Olaizola». Disponible en la web.

favor de unas incubadoras pedagógicas donde se debían poner a punto las metodologías de Maria Montessori y en particular las de Ovide Decroly. En 1926, Olimpia Fernández había realizado una pasantía en la escuela L'Hermitage de Bruselas dirigida por Decroly, y el mismo año Alberto Lasplaces visitó Bélgica para estudiar en directo los nuevos métodos escolares. El propio Sabas Olaizola mantuvo estrecha correspondencia con el pedagogo belga, al que visitó años más tarde en Bruselas luego de publicar en Montevideo *La pedagogía decroliana* en 1928 y *El método Decroly en Las Piedras* en 1932. La conexión belga abarca múltiples contactos e incluso registra la visita de una estrecha colaboradora de Decroly, Amelie Hamaide, en 1931 a la escuela de Malvín.¹⁰

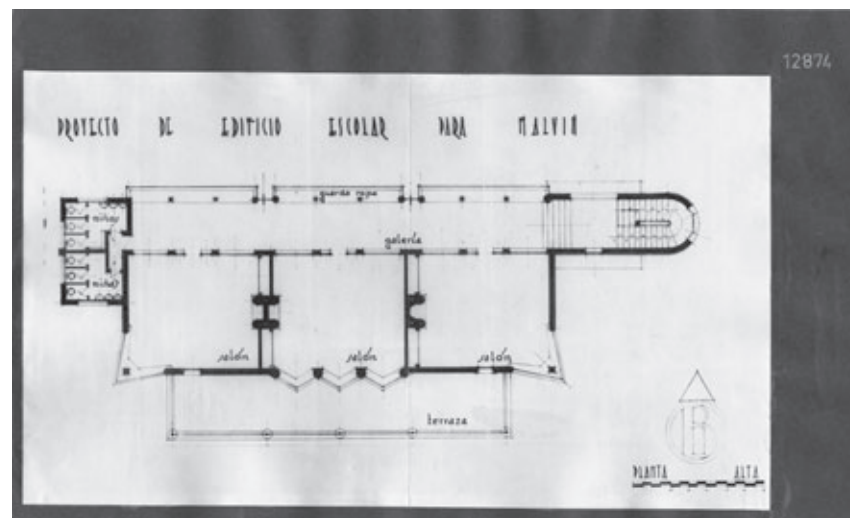
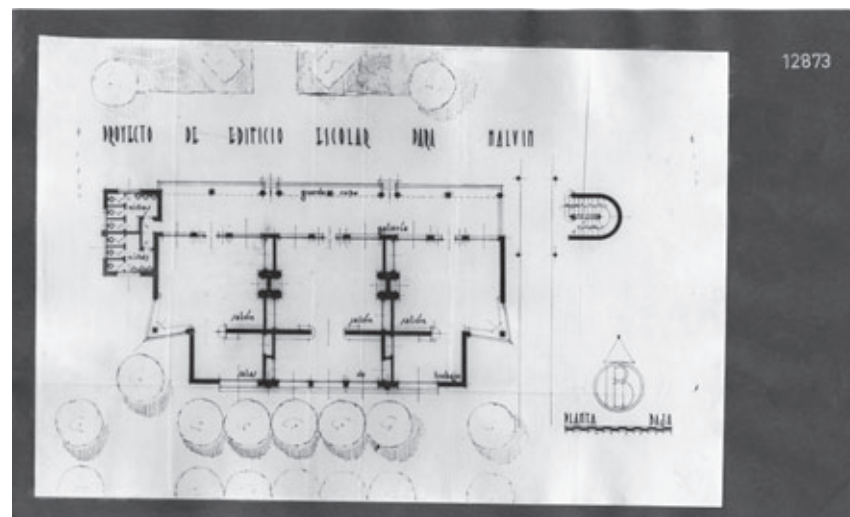
En 1928, Scasso recibe el encargo de la Comisión de Escuelas Experimentales para erigir el nuevo edificio de la escuela dirigida por Olimpia Fernández en Malvín:

Se trataba de crear el edificio para la implatación de una escuela decrolyana, en la que el niño aprende, «jugando a vivir». Salones de clase para niños de todas las edades, salas de trabajo en pequeños grupos, salón de actos, comedor, club para los niños, espacios para juegos y deportes, jardines, huerta. La naturaleza circundante entrando en la escuela y el salón de clase abriéndose para que esa penetración sea fácil y libre. Mucho sol, mucho aire y mucho espacio. El niño como unidad de escala y punto de mira constante.¹¹

El punto de partida de la escuela consistía en construir una diversidad de espacios cualitativamente diferenciados de manera tal que el edificio formara parte del proceso de aprendizaje. El método Decroly partía de los llamados «centros de interés», es decir, de proponer a los estudiantes un tema de trabajo que debía ser abordado en sus distintas facetas, escalas y asociaciones. El rechazo explícito a la lección magistral y a las materias compartimentadas también significaba utilizar bancos individuales y mesas colectivas, pizarrones a la altura del niño en cada pared, e incluso disolver el aula en un conjunto de espacios diferenciados. Scasso incorporó un pequeño salón adjunto a cada aula destinado a trabajos en grupos reducidos, un hogar y un rincón para la lectura de cuentos ubicado sobre

10. En los *Anales de Educación Primaria* de 1927 figuran los informes de Olimpia Fernández y Alberto Lasplaces.

11. Juan A. Scasso. «Augurio». *La Cruz del Sur* (año V, n.º 25, agosto y setiembre de 1929); «Escuela Experimental de Malvín». *Arquitectura* (n.º 174, 1932); «Escuela Experimental de Malvín». *Arquitectura* (número dedicado al IV Congreso Panamericano de Arquitectos, n.º 203, 1940).



Juan A. Scasso. Plantas baja y alta del Pabellón B de la Escuela Experimental de Malvín.

unas salientes agudas que fugan el espacio por la diagonal. Si el aprendizaje debía transcurrir como suma de experiencias y vuelta «a las cosas en sí mismas», la escuela de Malvín también incorporó su pequeña huerta, un bosque, un estanque y un pabellón equipado con una sala de espectáculos abierta a todo el barrio. Entre las invenciones de la máquina fenomenológica de Scasso también figura un conjunto de toboganes que permitían descender del piso superior al patio en una suerte de *promenade* lúdica.

Más allá de las referencias bastante obvias a la arquitectura del norte de Europa y de algunos amañamientos innecesarios, el mérito de Scasso parece descansar en su capacidad para interpretar las circunstancias y componentes particulares del proyecto. De hecho, sus guiños formales encuentran validez en la vida cotidiana del edificio mucho más que en la correcta aplicación de un repertorio enciclopédico. Si bien es cierto que el aspecto orgánico del edificio es un efecto producido por la acumulación de anécdotas y no el resultado natural de la complejidad del programa, también es verdad que las inflexiones en la masa encuentran validez en la propia vida del edificio.

El mito de la escuela experimental de Malvín nació con la propia escuela y con él se abonaron las ilusiones —una vez más— de concretar la alianza entre la nueva arquitectura y una modernidad que se supone debía abrir nuevos senderos de libertad. En un encendido elogio, Emilio Oribe saludaba triunfal a Juan Scasso y a su nuevo talismán, decretando una sentencia condenada a permanecer en la retórica:

Por fortuna y debido a una de esas coincidencias que no dependen totalmente de la voluntad de los hombres y sí de la voluntad creadora de las culturas, en este siglo XX se han hallado frente a frente y se han buscado para compenetrarse, dos elementos: una teoría de la enseñanza nueva y una teoría de la arquitectura también nueva. Las escuelas en que se aplican los procedimientos pedagógicos de la actividad creadora, tienen la suerte inmensa de ser contemporáneas de una arquitectura que les sirve de ambiente. Este es un detalle importantísimo. Más aun, si hay un edificio funcional en el que tiene que triunfar la arquitectura contemporánea, es el dedicado a la escuela.¹²

En la década siguiente el gobierno de Gabriel Terra decidió la suspensión del régimen de escuelas experimentales. Las Piedras, Progreso

12. Emilio Oribe. «Arquitectura y enseñanza primaria. A Juan. A. Scasso, Arquitecto». En: *Obras escogidas. Edición Conmemorativa del Centenario de su Nacimiento*, tomo I (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1993): 203.

y Malvín debieron abandonar sus prácticas de vanguardia para ser incorporadas al sistema de enseñanza oficial.

En 1965 la *Revista de la Facultad de Arquitectura* publicó un reportaje a Scasso y sus escuelas experimentales acompañado de buenas fotografías en blanco y negro y un fragmento del libro de Olaizola sobre el método Decroly.¹³ Es imposible saber si existía un discurso previo que unificaba el contenido del número de la revista e incluso si ese mismo discurso también abarcaba la selección de obras publicadas, pero a la luz de la nota introductoria todo indica que la responsabilidad editorial acabó por recaer en Nelson Bayardo y sobre todo en un integrante del Núcleo Sol, el entonces bachiller Rafael Lorente Mourelle. El Núcleo Sol era un colectivo de jóvenes estudiantes y egresados influido por el revisionismo de la posguerra y el cisma del Team X que había comenzado a hurgar en las raíces de la cultura arquitectónica local. Al grupo le cabe el enorme mérito de haber hecho públicos los espacios fuertemente introspectivos construidos en el cruce de fronteras entre los alumnos de Torres García y sus contemporáneos arquitectos. Pero, además, el colectivo parece haber sido uno de los responsables de la puesta en valor de una arquitectura marcadamente táctil, aunque la palabra siempre puede llamar al engaño. En esta acepción el término táctil alude a la percepción del espacio y sus límites a través de todos los sentidos y esto supone que es imprescindible conocer la arquitectura desde la experiencia. En las fotografías publicadas en la *Revista de Facultad de Arquitectura* la cualidad táctil del espacio está bien representada por los encuadres parciales, la secuencia espacial, el contraste de grises e incluso la textura rugosa de las superficies. Sin embargo, el «aquí y ahora» de la obra no puede ser reducido a los puros «valores» espaciales. De hecho, el secreto de Scasso no pasa tanto por los muros del edificio, sino por la coincidencia entre programa, usos, cliente y arquitectura, en una coyuntura particular de la historia asumida en alguna de sus consecuencias. Es imposible saber —y mucho más ridículo intentarlo— por dónde pasaba la actualidad de la arquitectura en 1965, cuáles eran las preguntas y los instrumentos a disposición. Pero también es imposible dejar de pensar que en la dialéctica de los sesenta Scasso ya representaba la nostalgia.

13. Juan A. Scasso. «Escuelas experimentales de Malvín y Las Piedras». *Revista de la Facultad de Arquitectura* (n.º 6, agosto de 1965): 42 y ss.

02.

CLÍNICAS

En setiembre de 1953, después de veinte años de construcción, quedó finalmente inaugurado el Hospital de Clínicas. La obra de Carlos Surraco era la pieza central de una «ciudad hospitalaria» que debía ser una de las mayores concentraciones de equipamientos sanitarios de toda América Latina. Pero en un país atravesado por la crisis estructural, el Clínicas acabó por ser una silueta elegante recortada en el horizonte y una mole difícil de equipar y de mantener.

In September of 1953, after twenty years of construction, the Clinics Hospital ("Hospital de Clínicas") was finally inaugurated. The work of Carlos Surraco was the centerpiece of a "hospital city" that must have been one of the highest concentrations of sanitary equipment in the whole of Latin America. But in a country scourged by structural crisis, the "Clínicas" ended up being an elegant silhouette in the skyline and a bulk difficult to outfit and maintain.



Hospital de Clínicas.
Montevideo, circa 1950.

Observemos una fotografía tomada en una terraza del Hospital de Clínicas cerca del año 1950. En primera línea y en el medio, vistiendo un traje claro, se encuentra el presidente de la República en ejercicio, don Luis Batlle Berres. Está rodeado de autoridades ministeriales y del propio hospital, denominado entonces Centro Médico de Montevideo. En segunda fila, exactamente detrás del presidente, hay un hombre de algo más de cincuenta años, de pelo cano y mirada severa: es el arquitecto del Centro, Carlos Surraco. En ese entonces el hospital pasaba definitivamente a la órbita de la Universidad de la República (1950) y pronto se inauguraría en el año 1953.

Años antes, la revista *Mundo Uruguayo* había publicado el resultado del concurso del hospital. Vemos entonces en su estudio de arquitectura a un joven Surraco rodeado de dibujos de arquitectura y con una fachada en perspectiva del futuro edificio a su derecha. La revista es de enero de 1930: más de veinte años llevó la construcción del «Clínicas» y marcó definitivamente la carrera de su autor. Entre el primer proyecto de 1929 y su concreción hay diferencias: Surraco tuvo que hacer frente tanto a los cambios vertiginosos en la ciencia y el equipamiento médico como a las vicisitudes económicas, generalmente adversas.

Aún en los años cincuenta el hospital lucía un aspecto moderno y situaba a Uruguay en la vanguardia de la medicina y de la arquitectura. Una publicación de origen estadounidense titulaba con estas palabras: «Smallest Nation Builds Latin America's Largest Hospital». ¹ Lo que era una promesa a fines de los veinte, cuando nació el proyecto, era una realidad dos décadas después. Sin embargo, en el transcurso, los hospitales en *block* como el Clínicas fueron criticados a nivel global y ya en los cincuenta se hablaba de equilibrio entre elementos verticales y horizontales. Desde el semanario *Marcha*, Ricardo Saxlund defendía, a pesar de ello, la concepción arquitectónica del edificio:

En el H. de C. [Hospital de Clínicas] la arquitectura por su ductilidad —mérito exclusivo del Arq. Surraco— tuvo la virtud de permitir que el edificio se adapte hoy a su función. Ello ha sido el triunfo de una arquitectura racional por sobre los inconvenientes de una desastrosa política administrativa.

1. Publicación desconocida. Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura, Carpeta 1479, folio 53. La publicación pertenecía al arquitecto Román Fresnedo Siri.



1



2

1. Luis Batlle Berres junto a autoridades en la terraza del hospital. Circa 1950.

2. Carlos Surraco en el estudio rodeado de dibujos en *Mundo Uruguayo*.

SMALLEST NATION
Builds Latin America's
Largest
Hospital

Uruguay's Great New Clinical
Hospital Sets High Standards in
Design and Construction

★ Pockets in comparison with the vast area of most of her sister nations, little Uruguay ranks high in business and professional standards. Democratic and progressive, her people under a free educational system have developed a keen appreciation of the importance of public health.

Symbolic of Uruguay's progress in combating disease and promoting physical welfare is beautiful Montevideo Clinical Hospital, largest in all of Latin America, rising 20 stories in the midst of a new Medical Center and surrounded by lovely gardens. There is ample space for 3,300 beds, with clinical, medical and surgical facilities embodying the latest advances in hospital design.

Latin American architects and builders know how to get the utmost out of concrete, and this great hospital is another enduring monument to their ingenuity and skill in adapting reinforced concrete to its vital human needs.

Of quality, fire-safe construction throughout, the Hospital is of multiple-wing design, for utmost light and air. The structural frame is reinforced concrete. Concrete walls are of double construction, with 2-inch insulating space between. Mes- senger floors are built with tubes formed of precast hollow concrete units for sound proofing.

Local Star was privileged to supply, through its Uruguayan subsidiary, Compañía Uruguaya de Cemento Portland, 10,000 bags of ARTISAN CEMENT, used in 18,200 cubic meters of cast in- place concrete and in more than one million concrete masonry units, in another great structure which well exemplifies how quality concrete facilitates the forward march of progress.







View of entrance lobby of Montevideo Clinical Hospital.

All elements spaced precisely—no columns or visible supports.

View of one of the operating rooms—most modern equipment throughout.

Right view of amphitheatre for lectures in audience and rearers.

MONTEVIDEO CLINICAL HOSPITAL
Montevideo, Uruguay
Architect & Engineer:
CARLOS A. SERRAJO
Contractor:
ING. ABRAHAM SHAW

Publicación desconocida perteneciente al archivo de Román Fresnedo Siri.

La concepción arquitectónica, anclada en su racionalidad —es decir, su supuesta atención a los aspectos programáticos por sobre las consideraciones de tipo «formalista»—, podía hacer frente al caos de la política e incluso al avance de la ciencia médica y adaptarse a los cambios. El anhelo de precisión científica de la disciplina encontró en el hospital moderno un objeto privilegiado y ese mismo anhelo es el que informaba el discurso del propio Surraco, que entendía al hospital como una directiva moderna ineludible «de carácter científico y social».²

El mismo Saxlund continuaba su artículo criticando la gestión del proyecto. El hospital era un símbolo, pero negativo:

El símbolo del ansia de grandes obras, de la falta de plan, de la improvisación, de la imprevisión, el símbolo del «modo de hacer» de nuestros organismos oficiales. Es el símbolo de la megalomanía, la irresponsabilidad, la incapacidad de quienes tienen el poder «maravilloso» de realizar mal, cometer errores y dañar al país, para luego ser admirados, ser populares.

A no otra conclusión conduce, por ejemplo, la forma que «financiada» la construcción que llevó de los \$ 3 100 000 iniciales a los \$ 17 250 775,27 totalizados en enero del 1948, por las *doce leyes* parciales e insuficientes destinadas a las obras de construcción, a la habitación, al equipo, etc. Pese a ello la Facultad de Medicina recibió un edificio en condiciones absolutamente inadecuadas a una inmediata habilitación, y requiere hoy muchos millones más para ponerlo en marcha.

¿Es ello culpa de la Facultad? ¿Es culpa del arquitecto proyectista? Evidentemente no.³

Lejos está el tono de Saxlund del ambiente festivo de una pequeña nación celebrando su gran hospital. Aun así, el edificio concretaba un deseo que había nacido ya a finales del siglo XIX y era el de conjugar en un mismo espacio tres prácticas: la de curar, la de enseñar y la de investigar. El hospital universitario, donde se formarían los futuros médicos, era una vieja demanda de la Facultad de Medicina. Quizá por ello, su decano, el doctor Mario Cassinoni, dejaba ver su satisfacción por la concreción de un proyecto de modernidad:

2. Carlos Surraco, «El Hospital de Clínicas de Montevideo», *Arquitectura-Economía* (n.º 184, 1935): 16.

3. Ricardo Saxlund, «El Hospital de Clínicas», *Marcha* (n.º 612, 22 de febrero de 1952): 11. Los destacados que figuran en cursivas son mayúsculas en el original.

Un cambio fundamental va a operarse, estamos en otro comienzo; la investigación, la docencia, la asistencia, se transformarán radicalmente. Su influencia se hará sentir en todos los organismos similares y en todos los rincones del país.⁴

En su origen, el proyecto no solo incluía el hospital como tal sino también el Instituto de Higiene y la Facultad de Odontología además de una serie de pabellones que no se realizaron. El terreno seleccionado, una quinta de doce hectáreas vecina al Parque de los Aliados (hoy Parque Batlle), permitía no solo el cómodo establecimiento de todos los edificios sino también las futuras ampliaciones de esta «ciudad hospitalaria». La ambición del proyecto estaba a tono con el poder creciente de los médicos en todos los ámbitos del gobierno y la administración. A finales de los años veinte los médicos ocupaban veinte escaños en el Parlamento y dirigían todos los organismos de salud pública.⁵

Finalmente, Surraco construyó, además del hospital, el mencionado Instituto de Higiene y el Instituto de Traumatología, mientras la Facultad de Odontología fue concursada de modo independiente resultando ganador el proyecto de los arquitectos Rodolfo Amargós y Juan Antonio Rius.

Para la elección del tipo en *block* en el hospital, fue fundamental el viaje a Europa y Estados Unidos de Norteamérica realizado por el doctor Manuel Quintela y el arquitecto Mario Moreau en 1928, luego de realizada la primera parte del concurso a dos grados. Las bases de la propuesta original preveían un hospital organizado sobre la base de pabellones, resolución consolidada en el siglo XIX y de uso habitual en las primeras décadas del siglo XX. Pero la visita a los centros médicos en la vanguardia internacional convenció a los responsables de las bases del concurso de proponer un gran bloque en altura que concentrara todas las clínicas quirúrgicas y de especialidades médicas.⁶

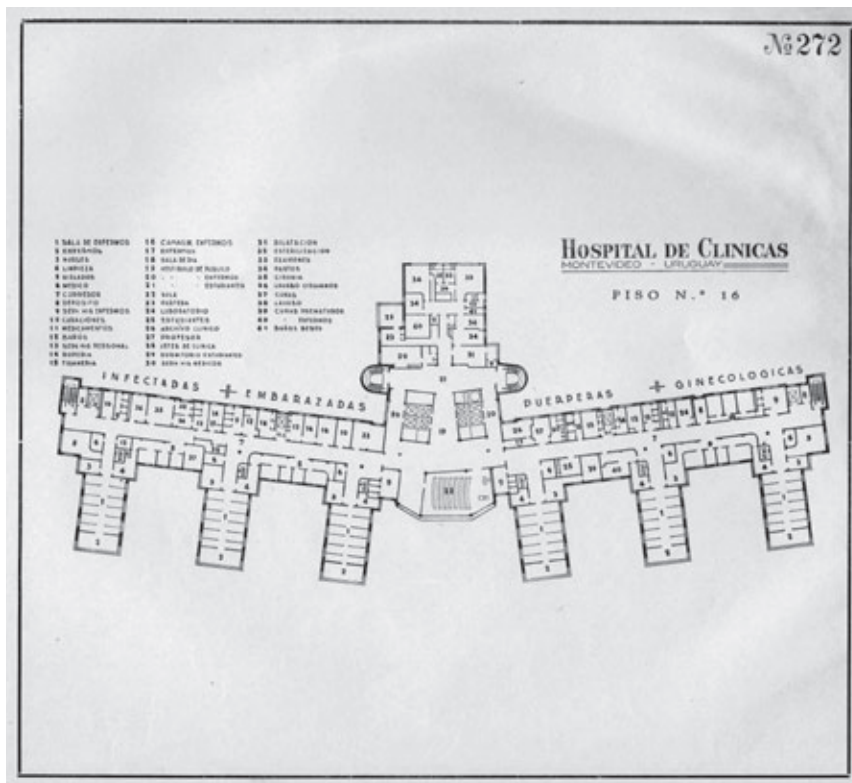
4. Mario Cassinoni, *Memoria del Decanato* (Montevideo: Facultad de Medicina, Universidad de la República, 1954). Discurso del doctor Cassinoni al inaugurar el Primer Congreso Uruguayo de Cirugía el 15 de diciembre de 1950. Las memorias corresponden a los períodos de 1949-1950 y 1950-1953.

5. Eduardo Wilson, Aron Nowinski, Antonio Turnes, Soledad Sánchez y Jorge Sierra. *Hospital de Clínicas de Montevideo. Génesis y realidad (1887-1974)* (Montevideo, 2011): 62. El Parlamento en Uruguay se conforma con 99 diputados y 31 senadores.

6. *Ibídem*: 122-124.



Facultad de Odontología en construcción.
La foto pertenecía a Surraco y es probable que él mismo la haya tomado.



Planta del piso 16 (el Norte apunta hacia abajo). Se puede ver claramente en ella la organización funcional del edificio. El gráfico corresponde con una planta avanzada pero no definitiva.

Surraco también realizó su viaje. Entre la primera y la segunda parte del concurso visitó los Estados Unidos para conocer de primera mano sus modernas construcciones. Según declaraba en 1972:

Me dejé llevar a todos lados y así vi lo que nadie ve: los hospitales funcionando de mañana, de tarde y de noche. Conseguí ver de noche las policlínicas cuando ingresan los enfermos, ver durante el día cómo los asisten, ver en las salas de operaciones cuando los intervienen, lo que yo apenas aguantaba. Y vi los hospitales en altura. Durante meses estuve viendo y me empapé del tema de tal manera, que aprendí. Cuando llegué a Montevideo ya tenía yo el hospital en la cabeza, lo había visto allí.⁷

Pese a esto, Surraco criticaba a las resoluciones espaciales norteamericanas por su excesiva complicación. El Clínicas, en cambio, lucía a sus ojos como una organización sencilla pensada para un óptimo funcionamiento y un aprovechamiento máximo del sol para el sector destinado a los pacientes. Según el arquitecto, el Clínicas «ha dispuesto amplios solares y terrazas debidamente orientadas para que los tratamientos médicos y quirúrgicos puedan ser ayudados por la energía radiante que no penetra en las oscuras salas de los hospitales viejos».⁸

La elección del bloque se amparaba en razones económicas, técnicas y administrativas. La concentración de los servicios en un único edificio permitía albergar en subsuelo y basamento las cocinas, lavadero, calderas, y demás instalaciones mecánicas. En los pisos superiores se localizaban los espacios específicos para la asistencia en salud: clínicas médicas y quirúrgicas, policlínicas, laboratorios, fisioterapia, etc. Por último, la concentración de la administración del hospital en un único edificio evitaba una inútil repetición de servicios. El monumental edificio de 150 000 m² sustituía la propuesta extendida en pabellones del primer grado del concurso por la concentración de toda una ciudad hospitalaria en un gran bloque. Ciudad solar, higiénica y, en palabras de Surraco, guiada «con un precepto fundamental de la vida moderna, la *especialización* y con un imperativo fundamental de la medicina moderna, la *colaboración*».⁹

7. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, Luis Livni, «Entrevista al arquitecto Carlos Surraco». *Arquitectura* (n.º 259, diciembre de 1989): 8.

8. Surraco, «El Hospital de Clínicas de Montevideo», o. cit: 17.

9. *Ibíd.*

La idea de la ciudad hospitalaria fue manejada en la época. En julio de 1940, el doctor Eduardo Blanco Acevedo, presidente de la Comisión Honoraria del Hospital de Clínicas expuso en el Parlamento este concepto, diferenciando el futuro hospital con otros centros «asistenciales» y comparándolo con los centros hospitalarios más avanzados del mundo, como el de Madrid, el de Lille y el Columbia Medical Center de Nueva York.¹⁰ El director de esta última institución, el doctor Charles Burlingame había asesorado al propio Blanco Acevedo y luego viajó a Montevideo para continuar esta labor junto con Surraco.

Las discusiones sobre la mejor resolución tipológica para edificios hospitalarios estaban estrechamente relacionadas con la aparición de la administración profesional. En 1929 el economista y sociólogo estadounidense Michael Davis había publicado *Hospital Administration: a profession* y pocos años después ya se dictaban cursos en numerosas universidades. La nueva arquitectura debía responder entonces a los nuevos principios científicos de organización del trabajo. Incluso, la tipología en *block* ya había sido probada durante los años veinte en varios hospitales de Estados Unidos y pronto contó con numerosos defensores. La discusión no solamente se concentraba en el tipo arquitectónico sino en la política territorial, en particular en la necesidad de centralizar y descentralizar al mismo tiempo y de qué forma llevar esto a cabo.

De hecho, junto con el llamado a concurso para la concreción del Hospital de Clínicas, el entonces Consejo de Asistencia Pública y más tarde Ministerio de Salud Pública desarrolló otros intentos de creación de centros asistenciales que nunca llegaron a construirse. En 1928, el arquitecto Mario Moreau fue invitado por el director de la Asistencia Pública Nacional, doctor José Martirené, a trabajar en el proyecto del «Hospital del Norte», contrapunto y complemento del proyecto de Hospital de Clínicas.¹¹ En esos momentos Moreau era delegado de la Asistencia Pública a la Comisión Honoraria del Hospital de Clínicas y había redactado junto con el doctor Quintela el informe sobre la situación del momento de la arquitectura hospitalaria y su tendencia hacia la tipología de hospital en grupo o bloque que quedaría plasmado en las bases del segundo grado del concurso.

10. Wilson, Nowinski, Turnes, Sánchez y Sierra. *Hospital...*, o. cit.: 169.

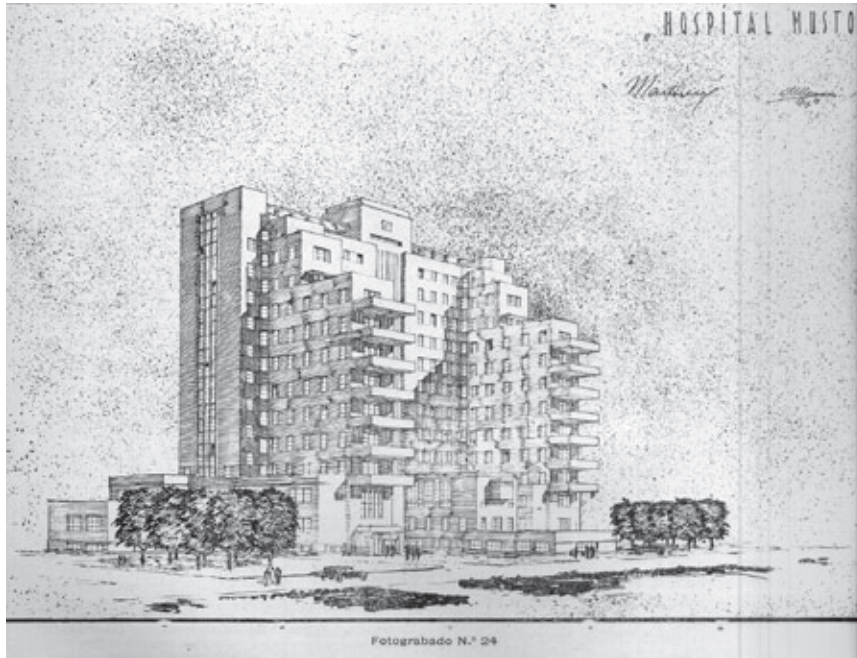
11. *Ibidem.*: 127.



Fotografía de la fachada Norte



Foto de la obra tomada por Surraco.



Hospital del Norte.
Aparece nombrado en este gráfico como «Musto»

Este proyecto del Hospital del Norte integraba las características que debía reunir el hospital moderno, desde los aspectos programáticos hasta su formalización arquitectónica, conformando un pequeño bloque de mediana altura con dos alas que se proyectaban hacia el frente en donde se alojaban las salas de internación. La imagen formal de este proyecto reflejaba claramente la tendencia que luego siguió el proyecto ganador del concurso del Hospital de Clínicas y evidencia así la clara influencia del informe Moreau-Quintela en la definición de partido del Hospital de Clínicas.¹²

El proyecto ejecutivo de este hospital se encargó al arquitecto Carlos Pérez Montero. El encargo directo, recibido y aceptado por Moreau como arquitecto integrante de la Asistencia Pública, derivó en los reclamos de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) por la ausencia de concurso. Moreau se defendió ante el gremio y el asunto quedó zanjado. Sin embargo, su nombre desaparece desde entonces de toda la documentación relacionada con el Centro Médico de Montevideo. Carlos Surraco, el arquitecto del Clínicas, se convirtió en la figura central en lo que refiere a la construcción de hospitales. Ante los problemas generados por el cobro de honorarios, en 1932 se decidió crear la Oficina de Arquitectura de la cartera y se nombró a Surraco como director. Con relación al Hospital de Clínicas, una vez pasado este a la órbita universitaria, la Facultad de Medicina nombró a Surraco arquitecto asesor del hospital, cargo que ejerció hasta comienzos de la década del setenta.

Con la crisis económica avanzada ya en los años sesenta, el hospital, dependiente de un presupuesto universitario cada vez más magro, entró en una fase de deterioro progresivo. Como antes —o incluso más— fue puesto en cuestionamiento a la vez que cambiaban las características epidemiológicas de la población. Hoy en día, junto con la mejora en las cuentas de la economía nacional, el edificio y la institución se han recuperado parcialmente. Dentro del gran organismo conviven, paradójicamente, la tecnología de punta y la investigación avanzada junto al abandono.

12. Wilson, Nowinski, Turnes, Sánchez y Sierra. *Hospital...*, o. cit.: 127.

03.

TORRES GARCÍA

La herencia de Joaquín Torres García fue proyectada retroactivamente sobre una generación de arquitectos que ejerció la profesión después de la muerte del maestro. Tal vez por ello la doctrina de lo «útil no artístico» y del arte aplicado sobre las «máquinas de habitar» jamás prosperó entre unas generaciones que reivindicaban la integración de las artes y el carácter artístico de la arquitectura, mientras el discurso de Torres acababa por languidecer en el universo de la nostalgia.

The legacy of Joaquín Torres García was retroactively projected upon a generation of architects who practiced after the death of the Master. Due to this perhaps the doctrine of the “useful non artistic” and of the art applied onto the “machines for living” never caught on among generations that vindicated the integration of the arts and the artistic character of architecture, while Torres’s discourse ended up languishing in the realm of nostalgia.



Desembarcado Joaquín Torres García en Montevideo a fines de abril de 1934, en plena dictadura de Gabriel Terra, su opinión sobre el país es elogiosa, aunque algo irónica:

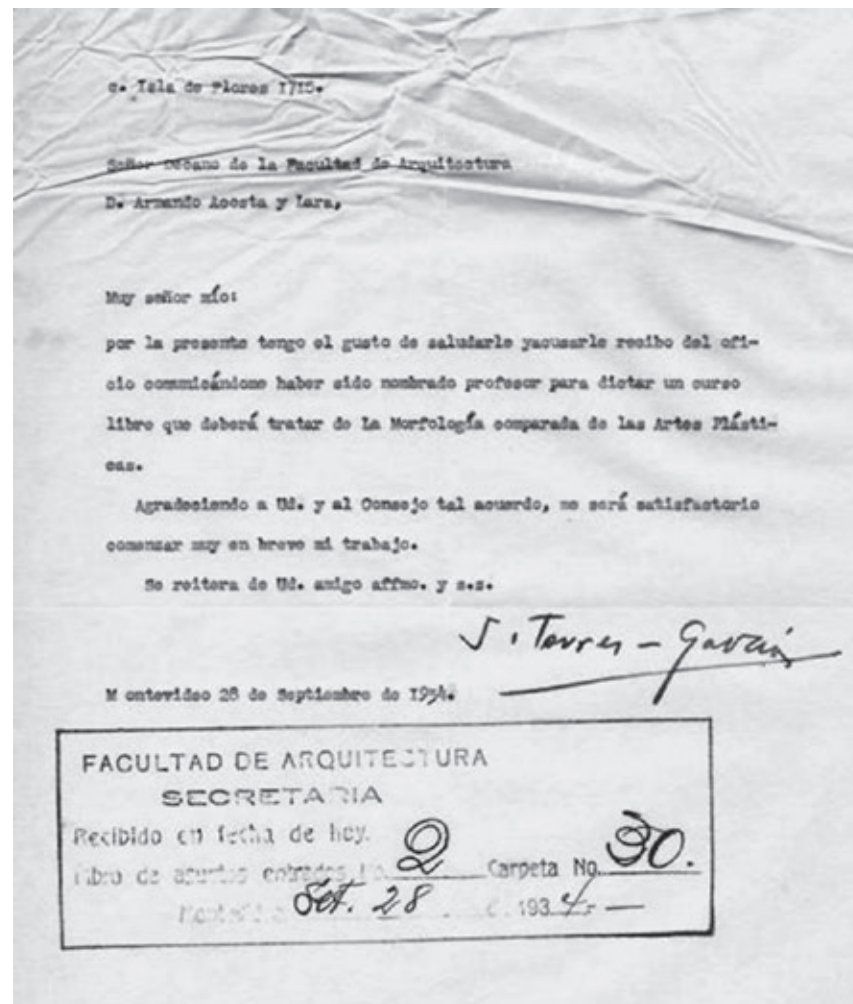
Al llegar aquí a Montevideo, después de 43 años de ausencia, quedé asombrado del cambio operado en el aspecto de la ciudad y en las gentes; y tuve la mayor alegría. Esto es una ciudad moderna, me dije, está completamente en la vibración de hoy, y excepto la magnitud, nada tiene que envidiar a otras ciudades. ¡Imagínese mi contentamiento! Anuncios luminosos, radio, centenares de lujosos automóviles, bellos comercios modernísimos de aspecto, los productos que se venden, la urbanización... ¡esto es perfecto! La gente va elegantemente vestida, su porte es, no solo distinguidísimo, sino además despierto, con agilidad de gestos y de andar, como corresponde a un nivel culto.¹

A continuación, sin embargo, se refiere acremente a la situación del arte, llamativamente atrasado para tanta modernidad. Su llegada sin duda podría reparar ese defecto, lo que contribuiría además a generar ingresos a su economía de inmigrante. Por tanto se dirige a la Facultad de Arquitectura, presumiblemente entre otros, para ofrecer sus servicios de conferenciante.

En el mes de agosto, más precisamente el día 6, envía al decano Armando Acosta y Lara una oferta de «curso teórico práctico» y adelanta la intención de comenzar las labores de «formación gradual del Museo Morfológico» y el «estudio del contenido estético y del aspecto histórico-descriptivo de las artes plásticas».²

Antes del fin de ese mismo mes la comisión encargada del asunto, formada por los profesores de Filosofía del Arte Román Berro y Emilio Oribe, con Américo Ricaldoni (profesor de Teoría de la arquitectura), recomienda contratar al pintor.³ Un mes después, a fines de setiembre, llegaría la notificación de Torres García anunciando lo que sería el título oficial del curso: «La morfología comparada de las artes plásticas».⁴

1. Joaquín Torres García, *Universalismo constructivo* (Buenos Aires, Poseidón, 1944): 191.
2. Joaquín Torres García al decano de la Facultad de Arquitectura Arq. Armando Acosta y Lara, 6 de agosto de 1934. Archivo IHA.
3. Román Berro, Américo Ricaldoni y Emilio Oribe al decano de la Facultad de Arquitectura, Arq. Armando Acosta y Lara, 28 de agosto de 1934. Archivo IHA.
4. Joaquín Torres García al decano de la Facultad de Arquitectura Arq. Armando Acosta y Lara, 28 de setiembre de 1934. Archivo IHA.



Carta de notificación de Joaquín Torres García, anunciando el título definitivo del curso a impartir.

No asoma en ese título ninguna referencia a la arquitectura, aunque es posible afirmar que se recoge en un libro aparecido al año siguiente, *Estructura*, cuyo título integra vagamente el mundo de aquel arte de reglas con el soporte elemental de la arquitectura real, como también por la coincidencia con la temática propuesta en la carta al decano, y por la persistencia en incursionar en temas de arquitectura. Agreguemos que en la lista de la Asociación de Arte Constructivo que tuvo la iniciativa de publicarlo —incluida en el libro—, figura al menos media docena de arquitectos (incluyendo en esta categoría algunos no graduados y al joven estudiante de ingeniería Eladio Dieste) entre sus veinte miembros. Torres García había conocido a Eduardo Dieste, tío de Eladio, en España, que según el mismo Torres fue una de las personas que influyó en su regreso.⁵ Dieste ensayaría literalmente en 1958 gestos pictóricos constructivistas en los lucernarios laterales de la iglesia de Atlántida, su primera arquitectura. No sería la única fuente: Justino Serralta trajo la primicia de los vitrales de Ronchamp en 1950 (había ayudado a André Maisonnier en la construcción de la maqueta de yeso de la capilla), y su sociedad profesional con Dieste permite ligarlo con el interés del ingeniero en el arte del número de oro.

De estos primeros allegados a Torres García, Ernesto Leborgne fue el arquitecto que más se ha asociado a su estética y doctrina. Aunque de formación moderna, Leborgne evolucionó hacia una arquitectura identificada retroactivamente con lo regional. Sus casas giran alrededor de la idea de patio de concepción «romana» como en la de Mario Lorieto, lo que hace pensar en una referencia colonial. Sin embargo, en su propia vivienda en la calle Trabajo el patio se hace simple clausura del jardín. La casa es una estructura de dos plantas sin gestos modernos, conservadora y doméstica, un útil para vivir, totalmente consistente con la doctrina torresgarciana (que es llamativamente lecorbusieriana) y consistente con sus habituales y duras críticas a la decoración neoplasticista. En el curso pudo haber afirmado, como escribiría en *Estructura*:

Un objeto útil, con pretensiones estéticas, es una monstruosidad: una mesa, una pipa, una estufa, una escalera, un reloj. Cuanto más simple sea y más manifiesten su utilidad, mejor estarán. Y con ésta vamos

5. Joaquín Torres García (1939), *Historia de mi vida* (Barcelona, Paidós, 1990): 233.

contra el adorno y la decoración en los objetos y aún en la arquitectura. Un objeto de utilidad debe ser como una máquina, que excluye todo adorno. Y lo mismo una casa, y un mueble. [...] En principio, la arquitectura debe ser clasificada entre los objetos útiles. Por esto desnuda de adornos y sin pretensión alguna estética. [...] Por esto el constructor de casas ha de ser más bien un científico que un artista. Excluido *lo estético*, de los objetos, del mueble, de la arquitectura, donde se refugia? En *el objeto estético sin utilidad práctica*. Y aquí el rol del arte aparece manifiesto: sobre la sencilla mesa racional, pondremos el objeto estético: sobre el muro liso, desprovisto de adorno, el cuadro; en otro sitio la escultura, etcétera.⁶

La decoración se agrega: consiste en una serie de obras artísticas de los amigos del taller, objetos rescatados de demoliciones, o piedras de molino convertidas en menhires. De hecho, la atención que concita la casa se expresa en fotografías de los objetos de sus interiores, y no de sus espacios, y en los vericuetos del jardín, que se dibuja con especial atención. Será el jardín donde el arquitecto se libere de la concisa eficacia, para inventar historias: fuentes, monumentos, paisajes breves, casi urbanos, en el que los árboles han ido cubriendo el cielo y el suelo.

Sin embargo, la casa para el propio Torres García en la calle Caramurú revela la imposición de su dueño para reconstruir mucho más literalmente «Mon Repós», la casa de campo donde se había instalado a montar su proyecto grecolatino en Catalunya. Por lo tanto, este episodio (aunque se le debe disculpar que él solo terminó el primer proyecto de Juan Menchaca) podría resignificar aquel protorregionalismo de Leborgne en una adaptación del clasicismo *noucentista* transmitido por el catalán. Recordaría Olimpia Torres muchos años después: «[...] Esa casa conserva recuerdos de muerte: mi padre, mi madre, mi hermana Ifigenia. [...] mi padre pidió que fuera de ladrillo visto para darle un aire de masia [sic] catalana».⁷ Las imágenes neoclásicas de los patios de Leborgne podrían ser mejor interpretadas si pensamos más en el mediterraneanismo impregnado en la prédica de Torres García que en un supuesto neocolonial, como han afirmando regionalistas y posmodernos. Si no, ¿por qué tantos cipreses?

6. Joaquín Torres García, *Estructura* (Montevideo, Biblioteca Alfar, 1935): 117. Los destacados del original figuran en cursivas.

7. Ramón Mélica, «La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar». *Diario El País* (30 de junio de 1996, Montevideo. Entrevista con Olimpia Torres).



«Mon Repós», casa de la familia Torres García en Terrassa, Catalunya.

El interés de los arquitectos en la enseñanza del pintor seguía siendo escaso hasta sus años finales, tal como rememora Leborgne,⁸ pero hubo algunos episodios, finalmente, que los reivindicaron frente al maestro. El hábito de pintar murales, tanto constructivistas como de otras tendencias, se acentúa por estos años. En 1944 el Taller Torres García organiza la pintada de los murales del pabellón Martirené (de Surraco y Morialdo) de la colonia para tuberculosos Saint Bois. Él mismo pintaría un mural morbosamente nostálgico en la clínica maternal del CASMU, repitiendo a treinta años un fragmento de *L'Étatd'Or de la Humanitat*, realizado en 1914 para el salón Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.

La llegada de Mario Payssé Reyes a la revista de la SAU parecía poner de relieve a Torres y la pintura mural en su concepto decorativo, tal como el pintor la reivindicaba, ajena a la espacialidad u otros usos no planísticos. De 1951 es el artículo «La pintura mural en nuestra nueva arquitectura», en el que se afirma:

Luego de un período de necesaria limpieza de todo lo decorativo caduco, la Arquitectura Nueva llama cada vez con mayor decisión, a sus hermanas plásticas, la pintura y la escultura, para que vuelva a complementar sus muros.⁹

Y siendo consistente con ello, la revista publicaría sucesivamente dos más: «La escultura en nuestra nueva arquitectura»¹⁰ y «Pintura, escultura y arquitectura».¹¹ Los dos primeros, debidos indudablemente al aliento de Payssé, son la reunión de ejemplos y citas, con breves comentarios del redactor. El último está extraído de la revista argentina *Nueva Visión*. Hay algunas contradicciones en el fondo de estos artículos que, simplificando algunos conceptos, comienzan aceptando las advertencias de escindir utilidad y arte cuando se trata de pintura (y el T. T. G. es protagonista del primero de ellos), pero cuando se habla de escultura esos principios ya se diluyen. La cita de Piet Mondrian llamando a la unificación de la arquitectura, la escultura y

8. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, Luis Livni, «Documentos para una Historia de la Arquitectura Nacional». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 257 (octubre de 1987): 30-36. También en *Ernesto Leborgne* (Montevideo, agua, 2005): 38-47.

9. Mario Payssé Reyes (ed.), «La pintura mural en nuestra Nueva Arquitectura». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 223 (julio de 1951): 18-27.

10. Mario Payssé Reyes (ed.), «La escultura en nuestra Nueva Arquitectura». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 224 (julio de 1952): 17-25.

11. César Jannello, «Pintura, escultura y arquitectura». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 225 (diciembre de 1952): 30-31.

la pintura es casi ofensiva, conociendo los prejuicios de Torres García con respecto al neoplasticismo. De hecho, la seca dedicatoria de Torres al holandés en *Estructura* («A Piet Mondrian») parecía más un gesto didáctico que afectivo.

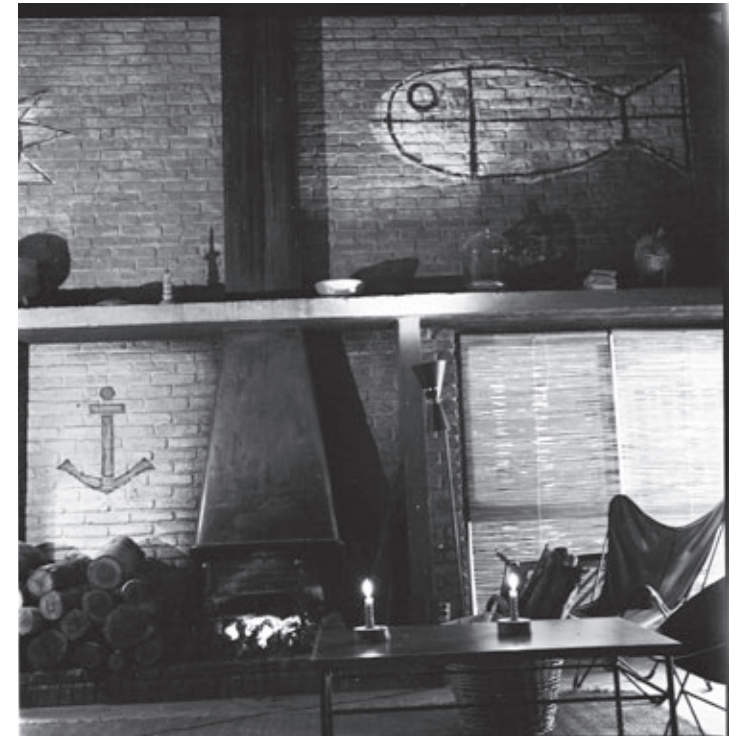
El artículo final de la serie, de César Jannello, refuerza esta tendencia hacia la integración artesanal entre las tres artes.

Mario Payssé Reyes fue el que hizo el esfuerzo más consistente de construir un universo integral cuya teoría se expresaba en estos artículos, sumando el constructivismo de Torres García a un universo más amplio que incluye el misticismo¹². Aun así, en Payssé se manifiesta no solo en sus métodos compositivos o la aplicación de arte, aunque los incluye. Se hace presente en su enseñanza de la arquitectura, aparece también en su vida personal: en su casa las obras de arte constructivo se esparcen en cada estancia, en cada muro, igual que en la casa de Ernesto Leborgne. Pero a diferencia de este, Payssé compone su propia casa como un constructivo tridimensional, traicionando, de hecho, la teoría de Torres García de la necesaria abstinencia de arte en los objetos utilitarios. Mientras que la casa de Leborgne en la calle Trabajo es un volumen incluido en el jardín de las maravillas —pero compacto y extraordinariamente conservador—, la de Payssé es rica en experimentos espaciales, se perfora una y otra vez en dirección vertical y horizontal y asume varias vertientes modernas, entre las cuales las referencias a Le Corbusier son obvias. El arquitecto delinea la caja para después desintegrarla por dentro, probando una síntesis entre la arquitectura alveolar y paisajística del suizo y la composición neoplástica.

Después de su muerte Torres García se consolida cada vez más como la figura representativa del arte uruguayo. En 1958, en el primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura*, se publicó un artículo que informaba de una exposición de pintura mural.¹³ El ejemplo, esta vez, es de un discípulo, Uruguay Alpuy, del que se reproduce a color un mural ejecutado en el liceo Dámaso Larrañaga, de José Scheps. El mensaje, sin embargo, es otra vez de ansiedad por la síntesis de las artes.

12. Mary Méndez, *Divinos modernos*. Tesis de maestría en *Historia y cultura de la arquitectura y la ciudad* de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires (inédita, 2012).

13. Jorge Galup, «El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural». *Revista de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo), n.º 1 (diciembre de 1958): 47-51.



Rafael Lorente Escudero: casa propia en Bella Vista, 1956.

Por los mismos años Rafael Lorente Escudero se sumaba al movimiento de integración de la pintura mural, en la confitería del complejo de cines Plaza y Central (1947). Pero entre 1956 y 1958, en una serie de cuatro casas en el balneario Bella Vista, Lorente intenta unir el «ranchismo» —ya con patente de Vilamajó— y las iconografías de Torres García en lo que parecía ser una búsqueda de identidad nacional no estrictamente historicista, sino redundando, también universalista en la línea de Torres: primitivismo y símbolos. Pero es tarde: el neobatllismo debía modernizar el país, y no quedaban espacios para utopías nostálgicas de un significado trascendente. Más: los humanismos reivindicados en esos años surgirían desde la lucha de clases interpretada por una intelectualidad (la «generación crítica» o «del 47») a la que difícilmente le interesarían símbolos que no fueran políticos.

En 1966 la revista *Arquitectura*, dirigida por Lorente y coordinada por su hijo Rafael Lorente Mourelle, publicó tres viviendas.¹⁴ Una fue la casa del pintor Augusto Torres y de Elsa Andrada en la calle Itacurubi (hoy José Cúneo) de Leborgne, y las otras eran de Mario Payssé Reyes y de la dupla Justino Serralta y Carlos Clémot. Todas se pueden fechar entre 1960 y 1965. La información suministrada es escueta en palabras: tanto Payssé como Leborgne apenas si aportan un párrafo de explicaciones cada uno: el primero sobre el costo y los materiales, y ambos mencionan los patios. Serralta y Clémot no dicen nada, solo muestran. En esta muestra se echa en falta la casa de Julio Gimeno, de 1963, deudora e intérprete de la de Mario Payssé, en una tipología más urbana.

A la casa de Leborgne se dedican seis páginas, cuatro para Serralta y Clémot y dos, apenas, para Payssé. Este último dibuja su planta (como lo hacía habitualmente) proyectando sombras de sus muros seccionados, haciendo énfasis en el ahuecamiento del espacio, en su relieve. El dibujo de los pavimentos y los vegetales es estándar, de un cierto preciosismo gráfico pero indiferente; también el del equipamiento de los jardines (no se dibuja el de los interiores). La planta es económica y el acento artístico se concentra en la fachada, que se dibuja superponiéndoles sus trazados. Los epígonos corbusierianos Serralta y Clémot traicionan su referente con su publicación de la casa Acosta y Lara,

14. Mario Payssé Reyes, «Vivienda en Carrasco»; Justino Serralta y Carlos Clémot, «Vivienda en el Prado»; Ernesto Leborgne, «Vivienda en Punta Gorda». *Arquitectura* (Montevideo), n.º 241 (mayo de 1966): 5-16.

un proyecto que es sin dudas miesiano, posiblemente la única casa de patios construida a la manera de los ensayos del alemán en los tardíos años treinta, específicamente deudora de la casa Hubbe. Torres García sería para ellos una figura lejana que se evocaría tardíamente, cuando ya no era novedad sino referencia ineludible.

Leborgne presenta un dibujo de la planta que ocupa toda la página. No es en razón de alguna particularidad en la composición de la planta; de hecho, gran parte de la casa es una económica reforma de una estructura existente. La razón del tamaño de la figura está en el deseo de mostrar el detalle con que se dibuja cada piedra, cada ladrillo, cada arbusto del patio, éste clausurado como el de la casa del arquitecto, espacio principal de la casa. No alcanza la escasa fidelidad de la técnica de impresión disponible entonces para revelar toda la riqueza del original, que se adivina. Las fotos se entretienen en los detalles que Leborgne moldea con retranqueos o que subraya con arquivadas, cornisas y metopas interpretadas con ladrillos artesanales, y la densa decoración constructivista que invade rejas, fuentes, pavimentos, y que incluye los mediterráneos, *noucentistas* cipreses. Apenas ilustran, sin embargo, sobre el espacio en doble altura del estudio del pintor, una caja ciega que se perfora escasamente para dejar entrar un poco de aire y luz: una máquina para pintar.

Al igual que otras tendencias en la recuperación del objeto (arquitectónico) la línea de los alumnos de Joaquín Torres García se cortaría para solo conservar un dejo de nostálgica artisticidad frente a la urgencia de una arquitectura política. Después de 1959, año del triunfo de la revolución cubana, la ansiedad integradora de las artes se relegaría para dejar paso a la discusión sobre la utilidad de la arquitectura en el futuro productivo. Solo que esta productividad se plantearía en el apenas teórico campo de lo ideológico, en el mismo terreno de nadie que se abrió entre la política de lo real y el futuro después de la revolución social. Ningún espacio, pues, para el símbolo.

04.

ALDEA FELIZ

La Aldea Feliz es el nombre de una teoría general que llegó a articular todo el pensamiento de Mauricio Cravotto. Desarrollada a partir del final de los años veinte, llegó a su momento de madurez en los cuarenta con el plan para la ciudad de Mendoza y con la propuesta de Villa Humboldt. La ideología de Cravotto tuvo un marcado acento nostálgico, simbólico y monumental, cimentado en el rechazo a la metrópoli, la reivindicación de la ciudad jardín, el higienismo y el urbanismo científico.

The Happy Village is the name of a general theory that managed to articulate the whole thoughts of Mauricio Cravotto. Developed from the end of the twenties on, it reached its maturity in the forties with the plan for the city of Mendoza and the proposal for Villa Humboldt. Cravotto's ideology had a marked nostalgic, symbolic and monumental accent, founded on the rejection of the metropolis, the vindication of the Garden City, and hygienist and scientific urbanism.



La Aldea Feliz fue una teoría general que llegó a articular todo el pensamiento del arquitecto Mauricio Cravotto; un planteo que le permitió unificar propuestas desde la escala edilicia a la territorial. Cravotto recogió la base productiva de las aldeas medievales alemanas, los principios artísticos para construir ciudades de Camilo Sitte, el pensamiento de Werner Hegemann y de la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard, y la tenencia colectiva de la tierra. La teoría tenía un marcado carácter romántico que valoraba el mundo natural por encima de la forma de vida metropolitana. Asociando imágenes pintorescas, exploraba la esencia simbólica de la domesticidad y el carácter monumental de los edificios públicos.

La idea se definió de manera progresiva a partir de 1924, se formalizó completamente hacia 1950 y fue explicada simultáneamente en artículos, clases y conferencias. Los documentos originales se conservan en su archivo privado bajo el nombre «Aldea Feliz». Allí se encuentran edificios, premisas para los cursos de urbanismo y planes urbanos. En consecuencia, todos los proyectos que Cravotto realizó deben entenderse como fragmentos de su utopía.

Dos propuestas le permitieron iniciarla. La primera, el concurso de 1924 para el Palacio Municipal fue pensado como parte de un centro cívico de grandes dimensiones. La fascinación que sobre Cravotto ejercían los ayuntamientos medievales se plasmó en el proyecto neogótico con el que obtuvo el premio más destacado. Un monumental *campanile* «cuna de hermosos carrillones» dominaba la plaza pública propuesta «a la manera de Brujas y Malinas», para «dar belleza y paz al pueblo».¹ Citando a Sitte, Cravotto destacaba el interés que generaban las visiones oblicuas de la torre al acceder desde el lado este. El jurado decidió declarar desierto el primer premio y por lo tanto Cravotto obtuvo un segundo puesto que no llegó a construirse.

Entre julio de 1929 y diciembre de 1930 se realizó un nuevo concurso a dos grados en el cual Cravotto resultó finalmente ganador. Habían pasado sólo cinco años, pero la referencia estilística se diluyó. En cambio, los elementos caracterizadores se mantuvieron intactos. El *campanile* tomó la forma de un rascacielos escalonado a la manera neoyorkina y la

1. Mauricio Cravotto, «Concurso del Palacio Municipal», *Arquitectura (SAU)*, n.º 78, (1924): 83.



Mauricio Cravotto, Anteproyecto de 1924.



Mauricio Cravotto, Anteproyecto de 1930.

plaza adquirió una relevancia mucho mayor al elevarse sobre la avenida 18 de Julio y continuar francamente en el interior del edificio.

En paralelo con el Palacio Municipal Cravotto estaba definiendo, junto a los arquitectos Octavio De los Campos, Milton Puente e Hipólito Tournier, el Anteproyecto de Plan Regulador para la ciudad de Montevideo. La relación de la incipiente teoría con los postulados que revisaron la Ciudad Jardín de Howard en el período de entreguerras parece bastante explícita en este plan urbano. Allí se sostenían la alta densidad de población, la formación de conurbaciones, la limitación del número de los habitantes y la generación de otros centros separados del principal por un cinturón verde. La posición contraria de Cravotto y su equipo a la proliferación de los suburbios jardín se advierte con claridad. El plan se basaba en la reubicación del centro de la ciudad hacia el norte, generando un centro cívico de gobierno como punto de concentración que contrarrestara el desarrollo que se operaba hacia el este de la ciudad, y la limitación de la población hasta un máximo de tres millones de habitantes. Proponía la multiplicación de espacios verdes en el interior de la urbe y un nuevo sistema vial conformado por *parkways* que limitaban cada zona. En el límite de la ciudad hacia el norte —definido por una vía bordeada por árboles— se insertaban cincuenta rascacielos para habitación colectiva, con una capacidad total de 250 000 habitantes. Se lograba de esta forma una alta densidad que al mismo tiempo definía el área urbanizada y la separaba nítidamente de la zona rural. El arco de torres debía absorber el crecimiento sin aumentar la mancha urbana y permitir el contacto de los ciudadanos con la naturaleza que comenzaba allí mismo, al pie de los edificios. Más allá, desarrollado en un arco de círculo, se articulaba un conglomerado de aldeas: las ciudades jardín satélite. Las acciones propuestas debían lograr «la felicidad social, no solo cuestión material, sino sobre todo espiritual».²

Mauricio Cravotto avanzó en la definición de la teoría con el proyecto para el Parkway Atlántico que debía unir Montevideo con Piriápolis, una propuesta elaborada entre 1932 y 1936. Los dos principios clave de la región de Nueva York se aplicaron aquí: el de la unidad vecinal y el de carretera arbolada en la versión reformulada por Barry Parker. El *parkway*

2. Mauricio Cravotto y otros, «Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo», *Arquitectura (SAU)*, n.º 160 (1931).

fue traducido como una avenida con setecientos árboles plantados por hectárea. Era una vía que unía aldeas —algunas eran los balnearios del departamento de Canelones— enlazando la ciudad con el campo y permitiendo establecer relaciones productivas entre ambos. En este caso Cravotto retomó los argumentos centrales de la Ciudad Jardín de Howard, no solamente en lo relativo a la articulación física sino, mucho más importante, al modo colectivo de propiedad de la tierra. La incorporación de otros principios de planificación de origen norteamericano probablemente se debía a las lecturas de los textos de Lewis Mumford.

El Parkway Atlántico fue concebido como un parque lineal extenso de propiedad estatal: cientos de hectáreas de bosque libres de la especulación del suelo. En ese bosque público se insertarían núcleos de viviendas, aldeas de hasta cinco mil habitantes, liberadas del costo de la tierra. El plan evitaba las construcciones enfrentadas a la avenida, que se colocaban en cambio sobre caminos vecinales que la cruzaban perpendicularmente. La avenida era una senda de velocidad controlada de cien kilómetros de extensión que atravesaría diversos paisajes. Árboles, flores y cultivos debían intercalarse con las aldeas y otros poblados pequeños de hasta ochocientos habitantes. Esos pueblos menores albergarían artesanos y agricultores, y en ellos se instalarían paradores y hoteles para los viajeros. Sobre la avenida se ubicarían también las colonias de vacaciones de los distintos gremios de trabajadores.

La Aldea Feliz fue la base sobre la que se estableció el curso que dictaban Cravotto y Juan Antonio Scasso en la Facultad de Arquitectura. Todos los anteproyectos que propusieron fueron montados sobre esta teoría de modo que desde la década del treinta los estudiantes trabajaban en partes o sectores del plan general. Cravotto fue avanzando así, desde la enseñanza, en los conceptos teóricos, en la configuración de los principales componentes, en la aplicación de referentes bastante explícitos y en las imágenes asociables que suponía más pertinentes.

El anteproyecto de Plan para la ciudad de Rocha, la Ciudad Industrial de Rincón del Bonete o el Pueblo del Mármol propuestos en 1935 fueron ejemplos contundentes que incorporaban vías de tránsito arboladas, evitaban la rigidez del damero y destinaban gran parte del suelo a espacios verdes en las proximidades de la zona de viviendas.³

3. «Instituto de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura de Montevideo», *Arquitectura e Urbanismo*, n.º 225 (setiembre-octubre de 1937).

El Plan para el Cerro exploraba la capacidad evocativa de los pueblos mediterráneos incorporando imágenes medievalizantes para los caseríos y aprovechando las diferencias de niveles que caracterizan el sitio. Las visuales interrumpidas, las calles ondulantes, la relación entre los edificios, el borde cerrado de las plazas con centros vacíos, eran tópicos que se alineaban indudablemente con la tradición del arte urbano difundido por Sitte.

En 1941 el concurso para el Plan de Mendoza, en Argentina, representó otra ocasión para poner en práctica buena parte de la teoría. Obtenido el primer premio, Cravotto y Scasso, junto con los argentinos Fermín Bereterbide y Alberto Belgrano Blanco, definieron tres etapas consecutivas siguiendo la operativa que solía usarse en el Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, que entonces era dirigido por Cravotto.⁴ El preplan estaba basado en los datos primarios obtenidos y pretendía definir un plan de acciones inmediatas para evitar que se agravaran los problemas de la ciudad. Estaba regido por una serie de conceptos clave aunque bastante abstractos como la idea de justicia, entendida como una «concertación urbana» que debía permitir a cada uno de los habitantes «la posibilidad de comprender, sentir, hacer y dejar hacer la obra armónica» y «participar de la felicidad colectiva».⁵ Siguiendo las lógicas de la Aldea Feliz, el plan presentaba como prerrogativa fundamental la transformación de tierras privadas en públicas para poder operar libremente de acuerdo con las conveniencias generales, eliminando los intereses de los privados que siempre obstaculizan el bien común. Al liberar la propiedad de la tierra se proponía mejorar el uso del suelo y del subsuelo, aprovechando la zona de serranías para habitación, cultivo y forestación.

Los arquitectos buscaban dotar a Mendoza de ciertos elementos con carácter urbano para convertirla en una ciudad sin perder la «benéfica impronta de conglomerado aldeano» que debía no sólo mantenerse sino potenciarse. De acuerdo con esto, no se pretendía aumentar la densidad ni el tamaño del núcleo, sino solucionar problemas viales y funcionales, al tiempo que definir una «ciudad con alma» con una «armonía interior perfecta». Señalaban que para ello no se precisaba

4. Mauricio Cravotto, *Plan regulador de la ciudad de Mendoza, República Argentina, por los arquitectos F. H. Bereterbide, A. B. Blanco, M. Cravotto y J. A. Scasso*, n.º 8 (Montevideo: Instituto de Urbanismo, Facultad de Arquitectura, 1942-1943).

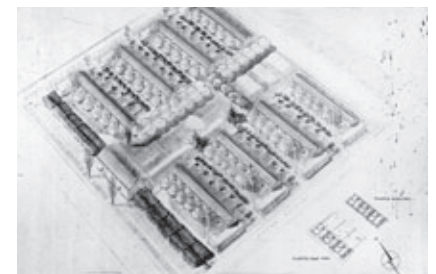
5. Mauricio Cravotto, «Posiciones y conceptos», *Plan regulador de la ciudad de Mendoza*, o. cit.



1



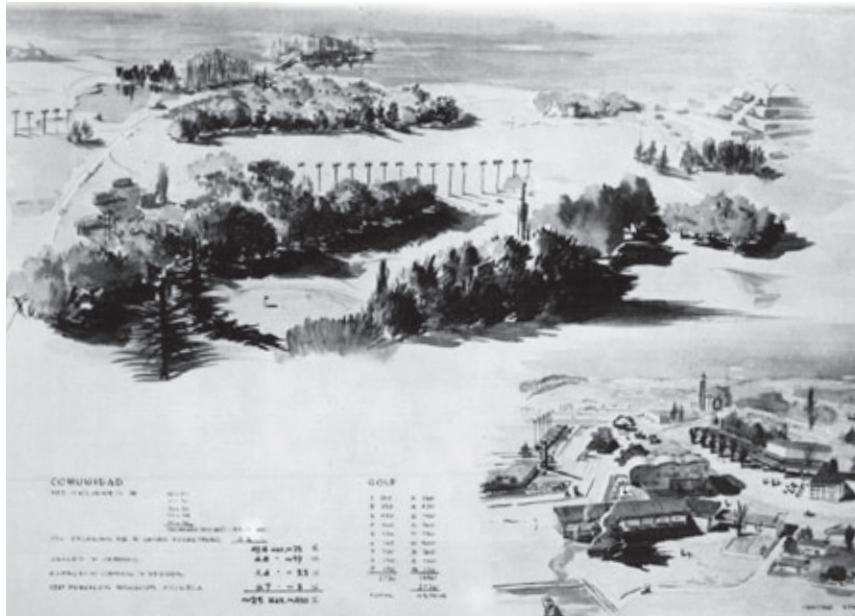
2



3

Cartones del Plan Regulador de Mendoza.

1. Centro eclesiástico y Catedral.
2. Entrada a la ciudad andina.
3. Viviendas.



Antonio Cravotto.
Anteproyecto para la Villa Humboldt, 1949.

un gran tamaño, sino «fuerza de procreación» y «poder armónico de expansión» para producir núcleos satélites capaces de albergar otros habitantes evitando el crecimiento suburbano.

El Plan Regulador de Mendoza significó una puesta a punto de la teoría de la Aldea y una aplicación a un caso real. Fue sancionado en diciembre de 1942 y su gestión se aprobó inmediatamente. Sin embargo, el derrocamiento del gobierno conservador por parte del movimiento militar en 1943 frustró la iniciativa. La voluntad muy explícita en el plan de liberar grandes porciones de tierra privada para destinarlas al uso común fue uno de los problemas que determinaron su fracaso, considerada seguramente emergencia bolchevique.

Sobre 1949 la teoría de la Aldea alcanzó para Cravotto su definición final y aumentó con creces su siempre presente carácter nostálgico, simbólico y monumental. La explicó de manera acabada en 1955 como una red compuesta por diez aldeas y otras diez comunidades mayores que colonizarían el territorio uruguayo y se conectaban por avenidas rodeadas de parques.⁶ Así se llegaría a poblar las zonas centrales con unos 700 000 habitantes. Una aglomeración urbana principal —Villa Humboldt— se localizaría en el centro del país sobre el Río Negro, frente a la laguna de la represa de Rincón del Bonete. Tendría una población de dos mil habitantes que residirían en la villa urbana, separada por un bosque del núcleo inicial. La ciudad industrial pensada en 1935 se convertía ahora en una ciudad habitada por funcionarios e investigadores que cumplirían sus funciones en el Geografeum, centro dedicado a estudiar la ecología y un archivo de documentación cartográfica y aereofotogramétrica.

Según Cravotto, el Geografeum tomaba como referencia el Mozarteum, el centro de Salzburgo dedicado a exaltar la memoria de Mozart. Sin embargo, resulta difícil que no pensara también en el museo mundial de Le Corbusier, el Mundaneum proyectado en 1928 en las afueras de Ginebra. La definición plástica de Villa Humboldt fue un ejercicio del curso de Urbanismo de 1949 y el anteproyecto realizado por Antonio Cravotto —hijo de Mauricio— no dejó muchas dudas respecto de las

6. Mauricio Cravotto. *La Aldea Feliz, una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay*, Diario *Acción*, n.º 2417 (Montevideo, agosto 24 de 1955).

referencias corbusianas. En una de las perspectivas el Geografeum se presentaba como una torre escalonada, un zigurat.⁷

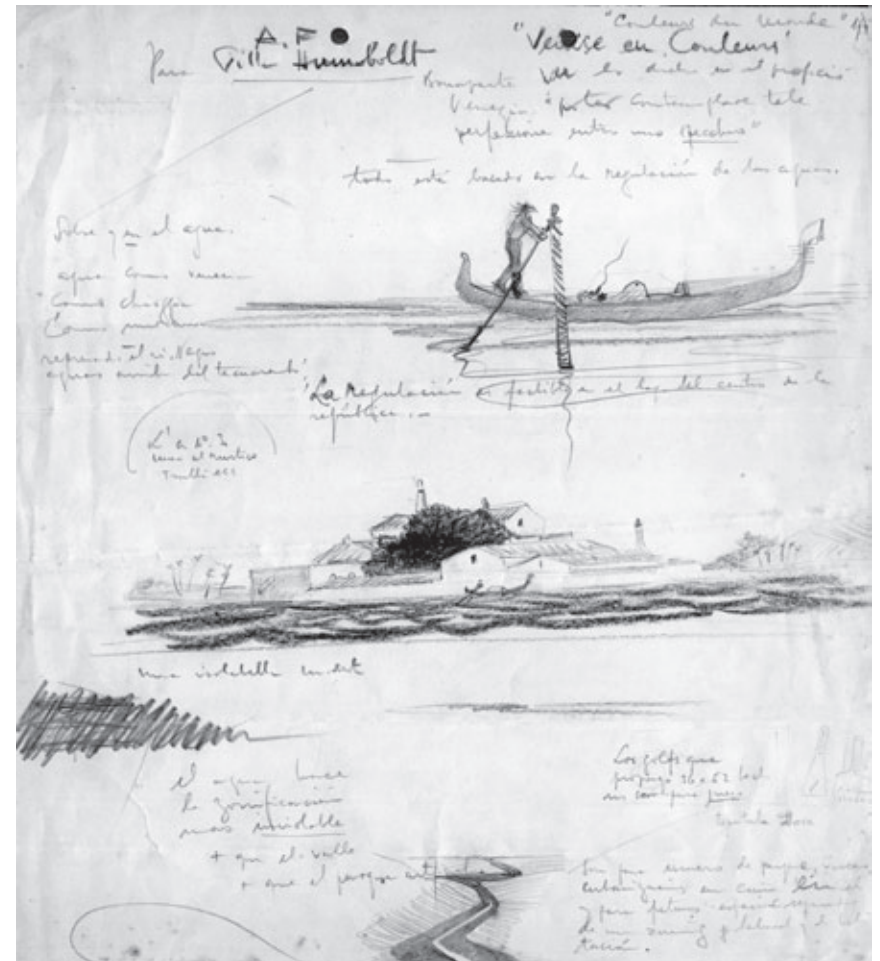
En Villa Humboldt la memoria corbusiana se vinculaba a otra imagen relevante para la cultura arquitectónica local: Venecia. La ciudad lacustre actuaba como cita obligada a la hora de expresar la armonía y la belleza del núcleo urbano situado en el Bonete. De la mano de Mauricio Cravotto son los croquis que muestran las típicas góndolas que permitían circular por la villa instalada «sobre y en el agua, agua como en Venecia».⁸

Cravotto percibía en la ciudad italiana la síntesis entre la razón nórdica y la sensibilidad del sur. Al menos eso afirmó en noviembre de 1952 en la conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria con ocasión del acto académico que conmemoraba el Día del Arquitecto. Venecia era para Cravotto el lugar sugestivo, amado o comprendido con la sangre, con el espíritu y con el intelecto; lugar de la verdad certera e inagotable fuente de sugerencias.⁹ Defender estas referencias en el momento más violento de las discusiones relativas al Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura significó para Cravotto una toma de posición que le costó en 1953 renunciar a la actividad docente que había desarrollado sin interrupciones durante más de treinta años. Su renuncia fue la culminación de un proceso caracterizado por las duras críticas que se alzaron contra su utópica Aldea Feliz.

7. La cita parece obligada por lo conocida en Uruguay. Un museo acuático muy similar al Munda-neum había sido colocado como pieza central del anteproyecto para Punta del Este que realizó Carlos Gómez Gavazzo en 1935. El Geografeum de Antonio Cravotto presenta una ubicación prácticamente idéntica.

8. Venecia guardaba secretos analizados y ampliamente difundidos entre los arquitectos de la mitad del siglo xx y fue un referente inevitable para los rioplatenses de la década del cincuenta. Todos la «vieron» de alguna u otra manera. La relevancia de Venecia para la cultura local fue considerada ampliamente en la tesis doctoral de Jorge Nudelman defendida en Madrid en junio de 2013, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, y en la tesis de maestría defendida en mayo de 2013; Mary Méndez, *Divinas Piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965*. Ambos textos están disponibles en el Centro de Documentación e Información del Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura.

9. Mauricio Cravotto, «Exploración en una región arquitectural», *Arquitectura (SAU)*, n.º 226 (1953).



Mauricio Cravotto.
Croquis para Villa Humboldt.

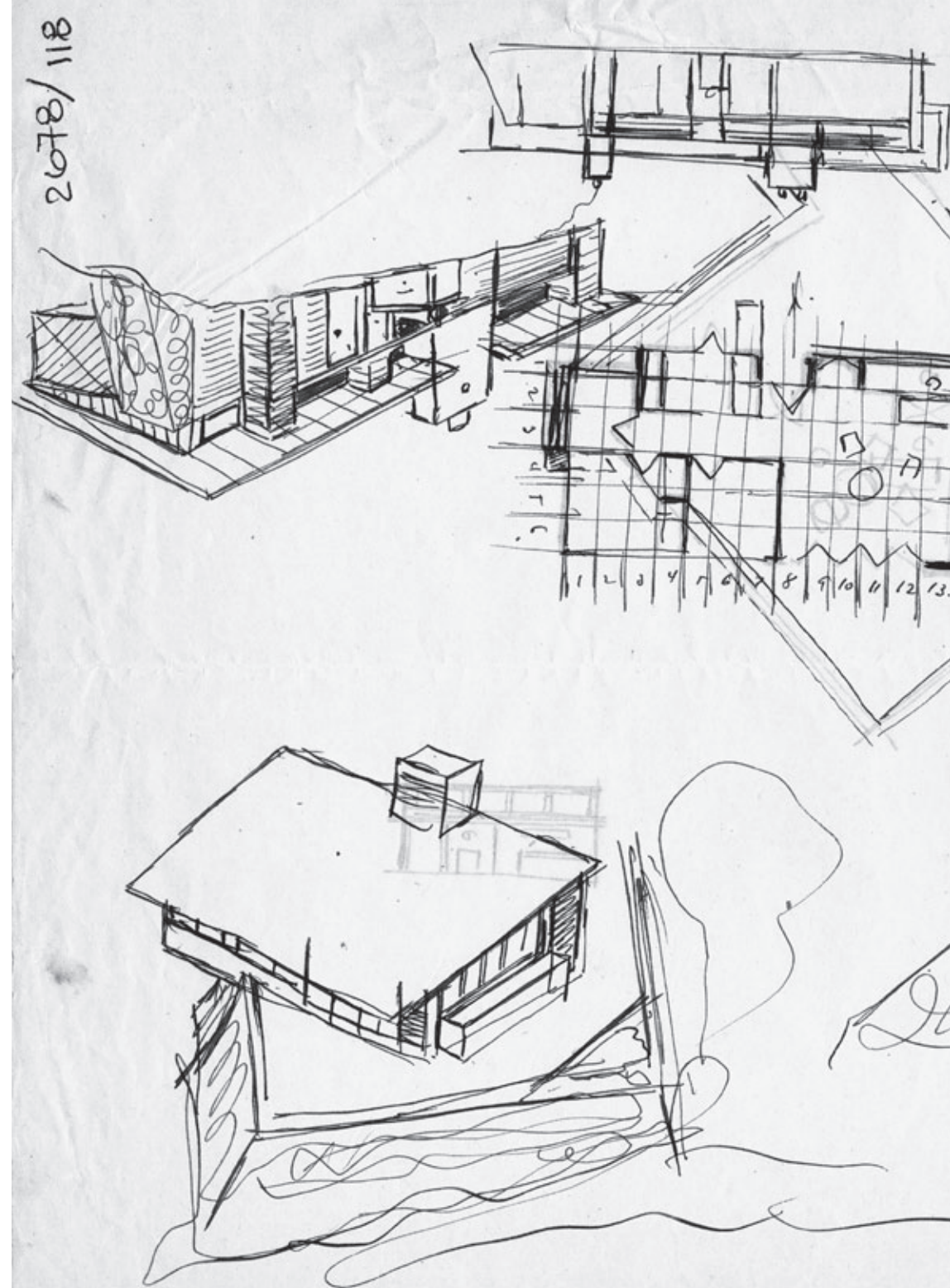
05.

RANCHISMO

La esperanza de encontrar en la arquitectura de madera, paja y adobe una alternativa que logre rescatar unos valores genuinos afincados en la tierra, parece atravesar un conjunto variado de propuestas que hicieron centro en la vivienda rural.

El rancho figura como pieza relevante en el romanticismo *völkisch* de Cravotto, en la lectura geosocial de Gómez Gavazzo, en el paisaje poético del último Vilamajó y en los intentos por rescatar el primitivismo de Torres García en Lorente Escudero.

*The hope to find in wooden, straw and adobe architecture an alternative that manages to rescue genuine deep-rooted values, seems to cross a varied set of proposals that centered on the rural dwelling. The ranch appears as a relevant element in the *völkisch* romanticism of Cravotto, in the geo-social reading of Gómez Gavazzo, the poetic landscape of the latter day Vilamajó and the attempts to rescue Torres García primitivism by Lorente Escudero.*



La arquitectura de América, para ser realmente bella, para no limitarse a ser una copia simiesca, sin alma y sin carácter, de los estilos extranjeros, ha de ser una interpretación racional de las condiciones particulares en que se plantea para las diversas comarcas americanas el problema de la construcción. [...]

Hubo un tiempo feliz —hoy ya lejano— en que la vivienda del hombre estaba hecha de acuerdo con el clima. A cada región correspondía un tipo de edificación, como a cada zona una categoría de plantas. Las casas no eran entonces un contrasentido en medio de la naturaleza, sino que armonizaban con ella hasta el punto de parecer tan arraigadas al suelo como los árboles y las peñas. La obra del hombre y la de la naturaleza se completaban como las estrofas de un mismo himno, como las notas de una sola sinfonía.¹

Román Berro polemizaba —como se destaca en el epígrafe— en 1920, en su ponencia al Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, con la adaptación del estilo colonial, particularmente el californiano. De hecho, es bastante unánime la postura anticolonial de los arquitectos en el contexto uruguayo.

Por tanto, había que buscar con paciencia un tipo de arquitectura que se identificara con la política ya moderna, estatista, anticlerical, casi socialista, del gobierno de José Batlle y Ordóñez. El contexto era apto, sin duda, para admitir una amplia tolerancia hacia la «nueva arquitectura», enmarcada en la teoría racionalista del académico francés Joseph Paul Carré, reclutado en la todavía prestigiosa *École de Beaux Arts* parisiense durante la presidencia del fundador del batllismo.

La historiografía, desde Lucchini hasta Arana y algunos críticos más recientes, reconoce recién en el Ventorrillo de la Buena Vista y en otras construcciones que Julio Vilamajó construyó en Villa Serrana¹ (1945-1948), como los inicios del uso que se hizo —y aún hoy se hace— de las estructuras de madera rústica y quincha a lo largo y ancho de la República. Algo más tarde los ranchos de Bella Vista de Rafael Lorente² (1956-1958) unieron esta supuesta tradición constructiva nacional con el constructivismo de Joaquín Torres García para

1. Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: Facultad de Arquitectura. Instituto de Historia de la Arquitectura, circa 1970): 201.

2. Julio Gaeta, ed., *Rafael Lorente Escudero, 1907-1992* (Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993): 106.



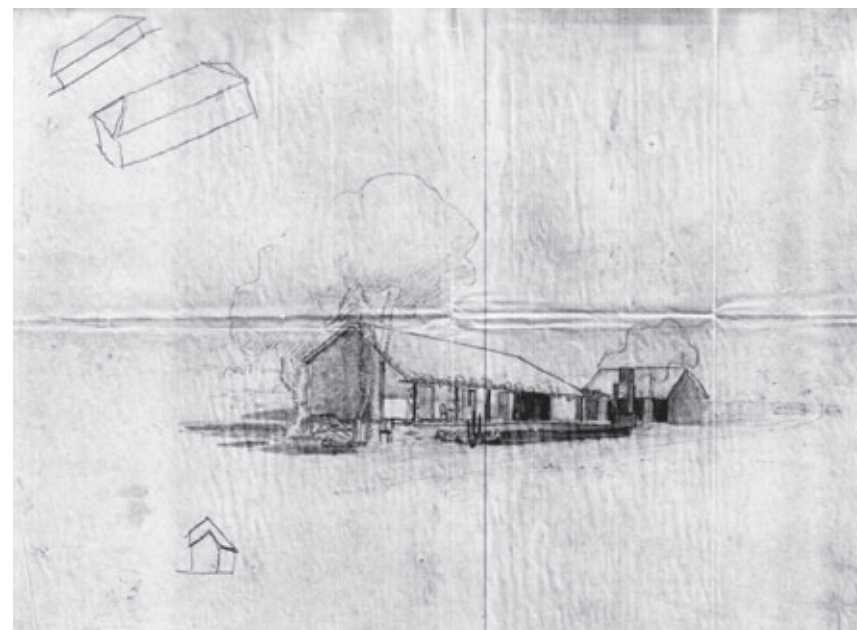
Visita al Ventorrillo de la Buena Vista en construcción, 1946.

instaurar definitivamente una cultura alternativa basada en una tradición, adelantemos, imaginaria. Este primitivismo fue sin duda puesto a la vanguardia de un protorevisionismo que sintonizaría muy bien con el regionalismo posmoderno, más aun que con el neorrealismo italiano todavía desconocido entonces.

Dibujos de 1925 de Carlos Gómez Gavazzo, colaborador de Le Corbusier en 1933 anuncian sin embargo una sensibilidad más temprana de los arquitectos hacia los «ranchos» (viviendas rurales pobres)³ construidos de adobe, palos y quincha —técnica de trenzado de paja usada para techar y construir paredes. El término —y posiblemente la técnica en su versión primera— es de origen andino y poco tiene que ver con improbables prácticas vernáculas del Uruguay. Varios proyectos de este epígono corbusieriano están en esa línea, y confluye con sus preocupaciones en el «ruralismo», que se debe al verismo ruskiniano y las teorías evolucionistas de Viollet le Duc, para alinearse después con la casa, y conformarse finalmente como una posible teoría de arquitectura popular.

Estas propuestas pueden interpretarse desde la mirada rousseauiana de Le Corbusier sobre lo primitivo sudamericano: un círculo habitual que devuelve vía *Précisions...* la habilitación para mirar lo popular, y aun lo espontáneo, como se trasunta en su defensa de las «favelas» cariocas. El vínculo más formal sobrevino al regreso de la gira sudamericana con la casa Errázuriz en Chile o la casa de Mme. Mandrot, ambas publicadas en el segundo tomo de la Obra completa, aunque el proyecto de la vivienda chilena fue publicado antes en *L'Architecture Vivante* en 1931, con muchos croquis donde se exhiben los troncos al natural usados como estructura.⁴ Después de la estadía de Gómez con Le Corbusier en 1933, esta tendencia confluyente de ambos quedaría, en cierto modo, homologada. Los «Murondins», que fueron propuestos para construir con barro, son de 1940 (FLC).

El Rancho Experimental del año 1934 de Gómez y Teófilo Herrán, del que se construyó al año siguiente un prototipo en la Exposición Rural de San José anticipando a Vilamajó y Lorente, será insistentemente



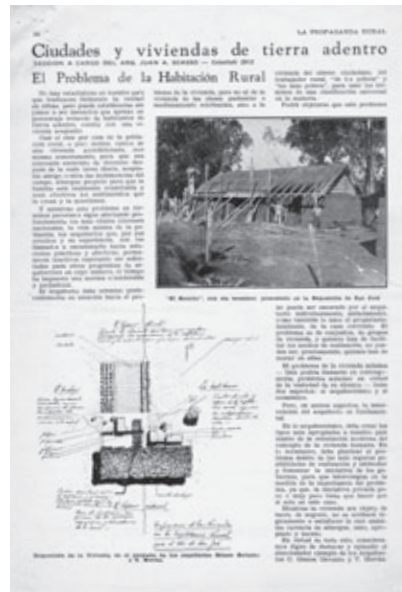
Rancho experimental, Carlos Gómez Gavazzo y Teófilo Herrán, 1934. Croquis.

3. Daniel Vidart, *El rancho uruguayo: tipología y técnicas constructivas* (Montevideo: Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos Americanos, 1967).

4. Le Corbusier, «Errázuriz, maison en Amérique du Sud, 1930», *L'Architecture Vivante* (primavera y verano 1931): 37-42.



Las páginas de «La propaganda rural» donde se publica el rancho experimental de Gómez y Herrán junto a una propaganda de hormigón.



Juan Antonio Scasso, «El problema de la habitación rural».

reivindicado por su autor.⁵ Se trata de un proyecto que ordena en planta una unidad de producción elemental y vivienda mínima, construida con técnicas tradicionales apenas racionalizadas: tierra, madera y paja. Su distribución también adopta soluciones directamente derivadas de la tradición, como la letrina alejada de la vivienda o el patio insinuado en la planta en «L», insistiendo en el diseño minucioso de las orientaciones, o la ubicación de las plantaciones, utilizadas explícitamente como protecciones para los vientos fríos del invierno. La apariencia del conjunto se aproxima más a un tributo a la sabiduría popular que a un «experimento», tal como anunciaba su nombre. El vínculo con Teófilo Herrán (partícipe en iniciativas sobre vivienda popular)⁶ y la filiación socialista de Gómez Gavazzo abre espacio a interpretaciones que apuntan a la construcción de una cultura de izquierda tendiente a vincular tradición y hábitat democrático.

De 1935 es el proyecto para el concurso de Barrio Obrero Municipal en el Cerro de Montevideo, en el que Gómez envía un proyecto que aúna la visión ruralista-productivista con el diseño de ciudad-jardín enseñado en la Facultad, lo que termina siendo coherente. También en el Albergue de Playa para La Paloma (1938) trabaja simultáneamente con las técnicas artesanales y el *existenzminimum* visto a través del rancho, logrando un producto híbrido, pero que sin duda concitó la atención de sus colegas. Un programa de vacaciones genera un objeto que es a la vez refugio mínimo —con elementos de eficacia escueta y economía ecológica como el sistema sanitario, y un fuego magnificado— y una gran sombra que es también refugio para el automóvil; una forma, finalmente, con aires de tienda de campaña solidificada en materia vegetal.

No se trata del muy popular estilo pseudowrightiano cultivado en la academia uruguaya ni de la influencia de Dudok que, con respecto a imágenes más evidentes de Scasso invocaron Arana y Garabelli,⁷ hacién-

5. Juan Antonio Scasso, «El problema de la habitación rural», *La propaganda rural*, n.º 784 (mayo 1935): 56-58. Carlos Gómez Gavazzo y Teófilo Herrán, «Vivienda rural», *CEDA*, n.º 19-20, 1950 (folios 15.º al 34.º, sin paginar). Anónimo, «Lo que debe ser una vivienda rural. Un rancho modelo en la Exposición Rural de San José. Concepción de los arquitectos nacionales Teófilo Herrán y Carlos Gómez Gavazzo», *El Pueblo*, circa 1935.

6. Teófilo Herrán, «Conclusiones. I Congreso panamericano de la vivienda popular», *Arquitectura* (Montevideo, 1939): 19-21.

7. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991).

dolo extensivo a toda la modernidad local. Tampoco tiene relación con el *heimatstil* nacionalsocialista imitado frecuentemente por esa época, aunque la historiografía lo reconoció escasamente. Lo de Gómez y Herrán es auténtico barro, paja y madera sin aserrar. Algunos estudiantes de Gómez ya lo practicaban, pero la sensibilidad a la construcción vernácula es anterior a 1945, y traspasa el protagónico vanguardismo construido por la historiografía uruguaya sobre Villa Serrana, como se puede comprobar en el ejercicio de urbanismo de una «aldea marítima» en el que se perciben relevamientos de viviendas lacustres y proyectos de reinterpretación de aquellas.⁸

Anteriores también al singular monumento vegetal de Vilamajó son los trabajos de sus propios estudiantes, como lo prueban los dibujos de Justino Serralta corregidos por aquel, que no están datados pero que no son de más allá de 1943, último año en que fue estudiante del taller. De hecho, se adivinan en estas correcciones del maestro algunas soluciones que encarnarían en el Ventorrillo.

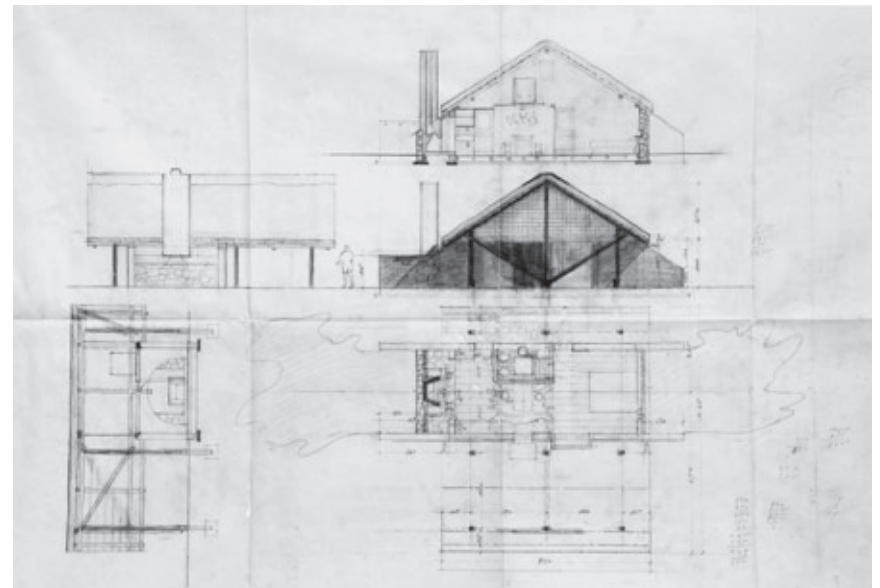
También deberíamos buscar nexos con la sensibilidad ruralista en el Instituto de Urbanismo, creado en 1937. En la ideología de su fundador, Mauricio Cravotto, se aúnan el romanticismo populista alemán con una disciplina urbanística germinada de raíces diversas: Jaussely, Poëte, Hegemann. En 1942 un cierto optimismo lo animó a la ampliación de su estructura con personajes consistentes con la sensibilidad paisana.⁹ Gómez pasó a ser «jefe de trabajos prácticos» y Scasso actuaba como subdirector del instituto desde 1941. Aparecen en su consejo honorario figuras ya consagradas de la Facultad, y se agregan protagonistas de la política como Víctor Soudriers (ingeniero y político vinculado a grandes infraestructuras viales, ferroviarias y de energía), el doctor Carlos Quijano (director del semanario *Marcha*), el doctor Eduardo Couture (abogado y docente universitario), y el doctor José Antonio Gallinal. Según Jacob:

[e]n Uruguay el apellido Gallinal se asocia a la gran propiedad rural, al fervor religioso, a la modernización agraria y a la mejora de la calidad de vida de sus servidores y colaboradores: los asalariados rurales.¹⁰

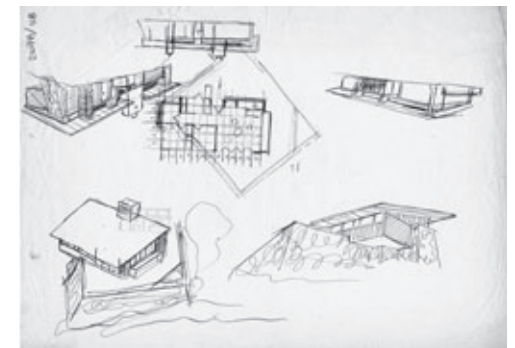
8. Anónimo, «Una pequeña aldea marítima en las costas del este en la zona de las lagunas», *Revista del Instituto de Urbanismo*, n.º 7 (1.º semestre 1942): 75-84.

9. *Revista del Instituto de Urbanismo*, n.º 8 (2.º semestre de 1942 y 1943): 1.

10. Raúl Jacob, *La quimera y el oro* (Montevideo: Arpoador, 2000): 101.



1



2

1. Albergue de playa [el «poncho»], Carlos Gómez Gavazzo, 1938.

2. Dibujos de Justino Serralta y Julio Vilamajó, de esquioc escolar.

Y 1942 es justamente el año del golpe de Estado del general arquitecto Alfredo Baldomir. No es casual entonces un refuerzo de las líneas de fuerza entre la academia y la ruralidad: Cravotto ya estaba desarrollando su Aldea Feliz, una utopía conciliadora del campo con la ciudad en la dirección de Howard, Scasso colaboraba con la revista *La Propaganda Rural*, Gómez ya había construido el rancho experimental y seguiría insistiendo con la estructuración de un territorio bien servido para mayor felicidad de los campesinos.

Pero si comparamos aquella conformación optimista del Instituto de Urbanismo con la descrita en el n.º 9 de 1950 (tras seis años de silencio que incluyen el fin de la guerra), vemos una contracción alarmante. Carlos Gómez Gavazzo es el único que aporta una investigación autónoma, también sobre problemas rurales. Presenta un trabajo para la Fundación Nacional Amigos del Niño del Campo,¹¹ con una *grille* CIAM adaptada para funcionar a la escala de una villa rural.

Ese mismo año, apareció un lujoso número doble de la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura (*CEDA*). El tema central de la revista es un amplísimo reportaje, «El problema de los rancheríos»,¹² que va a establecer la tradición del carácter y el espíritu de 1952: el compromiso militante con la realidad, sobre todo con la pobreza y la injusticia social. La relación completa de su contenido incluye: Presentación, cronología, encuesta, arte (antecedentes en la pintura uruguaya), bases físicas —estadísticas—, testimonios, conclusiones, síntesis de leyes y acciones, plan de acción y plano plegado de la ubicación de los rancheríos en el territorio uruguayo. Destaca la apuesta a la interdisciplina, propiciando la participación de maestros, antropólogos, políticos, etcétera. Aparecen, y hoy son para nosotros significativos, nombres como el antropólogo Daniel Vidart y el maestro rural Julio Castro, víctima de la dictadura en 1976 (seis años antes Cravotto había invitado a un Gallinal a la revista del IU. El doctor Alberto Gallinal sería su continuador en los sesenta). Gómez colabora ampliamente en el número, desde su puesto en el Instituto de Urbanismo. Incluye el trabajo para los Amigos del

11. Carlos Gómez Gavazzo, «La recuperación de poblados indigentes Programa-Presupuesto para la Reestructuración experimental de Una Población Indigente compuesta de 300 Habitantes-60 Familias», *Revista del Instituto de Urbanismo* n.º 9 (1950): 12-17 y un encartado de seis folios: 385 mm por 800 mm.

12. Centro de Estudiantes de Arquitectura, «El problema de los rancheríos», *CEDA* n.º 19-20 (marzo de 1950), folios 15.º al 34.º, sin numerar.

Niño del Campo (sin firmarlo). Se requiere su opinión experta y agrega dos artículos independientes más, el rancho experimental y un estudio paisajístico-productivo para el «naranjal salteño».¹³ La causa social es la dominante que permite articular las preocupaciones de Gómez y Herrán (ambos políticamente desmarcados del paternalismo de sus maestros) con los estudiantes de la posguerra.

Incidentalmente, Gómez nos ilustra sobre las contradicciones en las que incurrirían esos mismos estudiantes en la revolucionaria «Exposición de Motivos» del Plan de Estudios de 1952:

Hace ya más de cuarenta años, que en distintas formas se viene tratando el problema de los «rancheríos» sin haberse podido llevar a la práctica los pocos medios recomendados en la copiosa literatura que este asunto ha venido originando.¹⁴

La frase indica una preocupación social más vieja que lo que «la generación del 52» pudo o quiso reconocer.

Entre 1953 y 1955 Gómez dirige un enorme trabajo de estudio y propuestas para Cerro Chato, en el centro del Uruguay profundo. Cada padrón y cada casa son meticulosamente registrados en fotografías que constituyen en sí mismas un hermoso relevamiento antropológico. Se han escrito en el reverso de cada una, con lápiz, los datos de identificación del padrón y la manzana, a los que se agrega a veces el nombre del propietario. La mayoría solo muestra las casas, pero en algunas se ven a sus habitantes posando en el frente. Muchas son de quincha y adobe. En el mismo archivo se conservan microfilms de los planos de trabajo, esta vez en el más abstracto lenguaje técnico: «Edad de la construcción», «Nivel económico», «Producción zonal», «Habitabilidad. Vivienda salubre-insalubre», «Negativo de la *maquette*», «Cerro Chato (región)», «Zona urbana y suburbana», «Vialidad urbana», «Estructura integral» (con una nota en el sobre que reza: «I salió para Le Corbusier»).

Sin embargo, luego de Villa Serrana y los ranchos de playa de Bella Vista, la quincha sólo se usaría para las casas de vacaciones, el ocio. El fracaso del paradigma romántico y neofolclórico es coincidente con la explícita modernización del gobierno de Luis Batlle, sobrino del

13. Carlos Gómez Gavazzo, «Arquitectura del campo. Remodelación del naranjal salteño»; Teófilo Herrán y Carlos Gómez Gavazzo, «Vivienda rural». *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

90

fundador del batllismo, y confluente con la herencia modernizadora, ahora más claramente identificada con la estética maquinista y las pretensiones industrialistas. Los cincuenta están ciertamente marcados por la unanimidad moderna, que se hace presente en tardías reafirmaciones, como el Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura, o en una arquitectura de acero y cristal. Para los pobres, nada de barro ni paja ni madera: serán más higiénicos el hormigón, el acero, y el fibrocemento. De hecho, ya está anunciado en las páginas de la *La Propaganda Rural* que publicara el rancho experimental en 1935, donde puede verse un aviso en el que se lee: «El Hormigón en el Campo es Oro». Las reivindicaciones ruralistas que se imponen en la política de fines de los años cincuenta, incluidos los discursos estridentes de Benito Nardone alias «Chicotazo», no son nostálgicas: están dirigidas a posicionar en su lugar político a los los productores rurales que sostienen la economía de la nación. Para ello, hay que apropiarse de la modernidad: máquinas, genes, ciencia.

Para Gómez solo quedaba la posibilidad de la reivindicación teórica de artefactos que contenían técnicas artesanales como la madera o la paja. En sus proyectos de imagen moderna se incluyen celosías de madera entramada, un recurso que combinaba las fachadas complejas de Le Corbusier con la sabiduría vernácula, como en segundo premio del concurso para el policlínico del CASMU, de 1949. El caso más extravagante de intento de fusión entre modernidad y tradición es un proyecto no construido (y jamás divulgado) de alojamiento colectivo en La Paloma. Por la ubicación del terreno, es probable su relación con las obras de urbanización del entorno de la iglesia de La Paloma, muy cercana.

Esa vez la operación parte del Pabellón Suizo de Le Corbusier, reducido homotéticamente y manipulado en clave de modelo. Gómez sustituye el prisma corbusieriano de los dormitorios por una pequeña nave cuya sección es la de un rancho tradicional, construido con las técnicas tradicionales: estructura de madera y techo de quincha apoyada sobre una base de hormigón armado sobre «pilotis». Quizás, un último intento de fusión, donde la tradición está literalmente en brazos de lo moderno o, abusando de una lectura iconológica, en el pedestal de su monumento funerario.



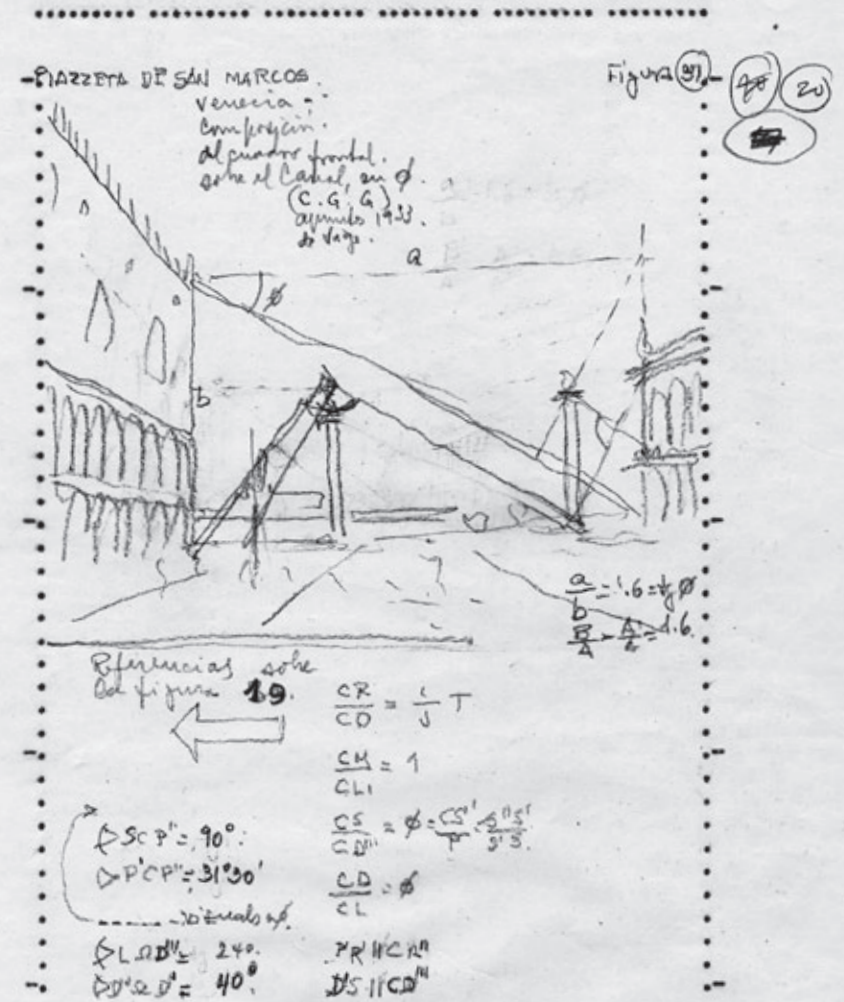
Fotografías de autores desconocidos del relevamiento de viviendas de Cerro Chato, departamento de Treinta y Tres. 1953-1954.

06.

SAN MARCOS

La plaza San Marcos de Venecia fue analizada y citada obsesivamente entre los arquitectos uruguayos. El conjunto *marciano* fue considerado ejemplo de la vida cívica convertida en piedra, síntesis perfecta de las culturas del Mediterráneo y fruto orgánico del trabajo colectivo. En sus relaciones de armonía, en las formas de articular el espacio o en las pequeñas distorsiones geométricas, los arquitectos exploraron una y otra vez sus trazados intentando atrapar el secreto profundo de su arquitectura.

The St. Mark's Square of Venice has been obsessively analyzed and quoted among Uruguayan Architects. The marciano ensemble was considered example of civic life converted to stone, perfect synthesis of the Mediterranean cultures and organic result of collective labor. In its harmonious relations, in the ways to articulate space or the minute geometric distortions, the architects explored time and time again its outlines, trying to capture the profound secret of its architecture.



En la primera mitad del siglo xx, el conjunto veneciano de San Marcos fue considerado ideal de belleza, síntesis material de las culturas de Oriente y Occidente, expresión del trabajo colectivo de una comunidad y también, modelo de vida cívica. Los estudios de John Ruskin fueron sin duda muy influyentes y sus principales ensayos, *Las piedras de Venecia* y *Las siete lámparas de la Arquitectura*, fueron leídos con interés por las primeras generaciones de arquitectos rioplatenses.

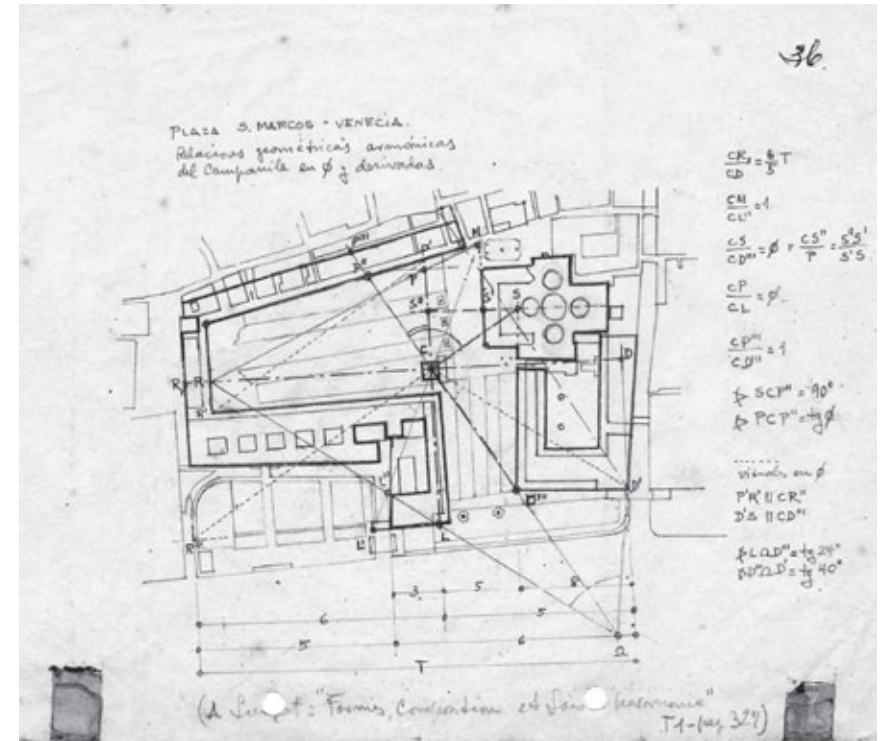
En Uruguay la referencia al conjunto se mantuvo durante años. En 1924 el arquitecto Julio Vilamajó decía, al regresar de su viaje por Italia, que la plaza conformaba un conjunto armónico por su escala y proporciones, una maravilla arquitectónica producto de la confluencia de las especiales condiciones naturales y de una mirada artística. Consideraba que sus pautas formales podrían ser tomadas como directivas básicas para construir una ciudad moderna.¹ El interés de Vilamajó en lo que él llamaba su «programa veneciano» se plasmó en la casa para Augusto Pérsico construida en 1926. Aludió en ella a los palacios urbanos de Venecia: los vitrales de Arturo Marchetti presentan vistas de los canales como los óleos que coronan los dinteles de las puertas, que fueron pintados por el propio arquitecto. Años después, en 1939, Vilamajó afirmaba que los espacios libres interiores de su Facultad de Ingeniería fueron realizados siguiendo las sugerencias espaciales provenientes de la forma del lugar vacío de la plaza veneciana.²

San Marcos fue elegida también como modelo por la belleza de sus proporciones. Carlos Gómez Gavazzo, colaborador de Le Corbusier entre 1933 y 1934, había considerado en varias oportunidades la importancia de las armonías geométricas de San Marcos y su utilidad para la producción arquitectónica del siglo xx. Para mostrarlo «intervino» la fotografía de sus edificios, dibujando sobre la imagen unas modernas ventanas apaisadas.³ Los croquis que Gómez realizó en Venecia en 1933 mantuvieron su significación por más de cuarenta años ya que los publicó sin cambios en 1973 en el libro *De la estética a la economía 2*.

1. Julio Vilamajó. «Crónicas de viajes de becario». César Loustau, *Vida y obra de Julio Vilamajó*. (Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1994).

2. Julio Vilamajó, *Facultad de Ingeniería. Su edificio en construcción*. (Montevideo, 1939).

3. *CEDA*, n.º 6 (Montevideo: julio 1934).



Estudio de proporciones y trazados geométricos sobre una planta de San Marcos. Carlos Gómez Gavazzo. 1933.

En el capítulo «La sensibilidad estética» afirmaba que el conjunto, edificado en distintos momentos, mantenía misteriosas relaciones de escala y armonía, visibles tanto en la planta como en la percepción sensible del espacio.⁴

Es posible que el pensamiento de Ruskin adquiriera una mayor relevancia para la cultura artística y arquitectónica rioplatense con el retorno a Uruguay de Joaquín Torres García, en 1934. En el artículo «Algunas ideas sobre arquitectura monumental», Américo Ricaldoni, profesor de Teoría de la Arquitectura, exponía el pensamiento ruskiniano.⁵ El texto, publicado en 1936 en la revista del CEDA, destacaba la monumentalidad como uno de los medios para alcanzar valores permanentes. Parafraseando «la lámpara del recuerdo», indicaba que el edificio debía lograr la comprensión del observador y los medios más eficaces eran la utilización de formas simbólicas convencionales y la evocación basada en la analogía con formas empleadas en épocas pasadas o lugares lejanos, en condiciones especialmente significativas y concordantes con el espíritu de la obra en gestación. Ricaldoni insistía en la necesidad de reforzar el efecto monumental del edificio y ponía, entre otros ejemplos, la influencia estética de las perspectivas lejanas de la *piazetta* veneciana.

Mario Payssé Reyes fue alumno de Ricaldoni y también de Julio Vilamajó. En 1939, ya integrado como docente en el Taller Vilamajó, publicó en el suplemento dominical del diario *El Día* una nota sobre el conjunto de San Marcos.⁶ El artículo, escrito con su colega y amigo Guillermo Jones Odriozola, se basaba en sus diarios de viaje y versaba acerca de la armonía de su arquitectura. Estaba ilustrado con fotografías de la plaza y con el trazado de Georges Gromort.⁷ En 1940, una foto de la plaza tomada por Payssé ilustraba la tapa de la revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura.

4. Carlos Gómez Gavazzo, «Hechos y cifras», *De la estética a la economía* 2 (Montevideo: Iru, Facultad de Arquitectura, 1973).

5. Américo Ricaldoni, «Algunas ideas sobre arquitectura monumental», *CEDA*, n.º 7 (Montevideo: 1936).

6. M. Payssé Reyes y G. Jones Odriozola, «Venecia», Suplemento Dominical, *El Día*, n.º 325, Año VIII (Montevideo: 2 de abril, 1939).

7. Payssé realizó entre 1937 y 1938 un viaje por el norte de África y Europa con Jones Odriozola. El artículo sobre Venecia es uno de los que se publicaron en ese suplemento, tomados de su diario de viaje.

Desde estos presupuestos abordemos un caso particular: la aparición reminiscente de San Marcos en el Seminario Cristo Rey, proyectado por Mario Payssé en 1951. El «carácter» de este edificio se anclaba en una comunicación de tipo simbólica utilizando una referencia transparente, a través de la cual el arquitecto dialogaba directamente con sus contemporáneos.

El Seminario está ubicado en la localidad de Toledo, a 22 km de la ciudad de Montevideo, en el departamento de Canelones. Fue encargado por el cardenal Antonio María Barbieri, quién imaginó el Seminario magnífico por su tamaño, con una capacidad para alojar quinientos seminaristas, desproporcionada ambición para un país pequeño y con tan escasas vocaciones religiosas. El edificio se organizó por medio de cinco patios cuya posibilidad de comunicación constituía la esencia del partido adoptado. Estos fueron limitados por crujías o pórticos para dar a la imagen arquitectónica de la reclusión monacal. La jerarquía compositiva representaba simbólicamente la relación con la divinidad de los rangos eclesiásticos y se aseguraba por la ubicación altimétrica de los cuatro centros. En el eje, sobre la parte más alta del terreno se colocó la iglesia, el centro espiritual, luego el hogar de profesores, el centro de comando o de gobierno, seguido por el centro intelectual de la biblioteca. A los lados y algo más abajo se ubicaron el seminario mayor y el menor.

El edificio resultó de un llamado a concurso en dos grados, y al detenerse en la comparación entre los dos anteproyectos presentados por Payssé se observan variantes de importancia. Los elementos más relevantes que se ocultan en el proyecto ganador de la segunda fase son bien visibles en el que presentó a la primera. La planta es el resultado de usar como punto de partida la reproducción de la plaza publicada en el libro de Gromort. Si desestimamos la escala y nos atenemos a la configuración general se observa que no solo el ángulo superior izquierdo coincide exactamente sino que las proporciones generales de ambos conjuntos son idénticas. Más aun, la serie de pilares de la galería que rodea el claustro del seminario menor parece haber sido diseñada tomando una de cada dos columnas del plano de la base. Crujías y corredores coinciden completamente e incluso el tamaño de las aulas fue establecido sobre tres módulos de los edificios. En el mismo sentido, la galería que divide ambos seminarios continúa la de la *Libreria Vecchia*, superponiéndose al área ocupada por el *Campanile* de San Jorge.

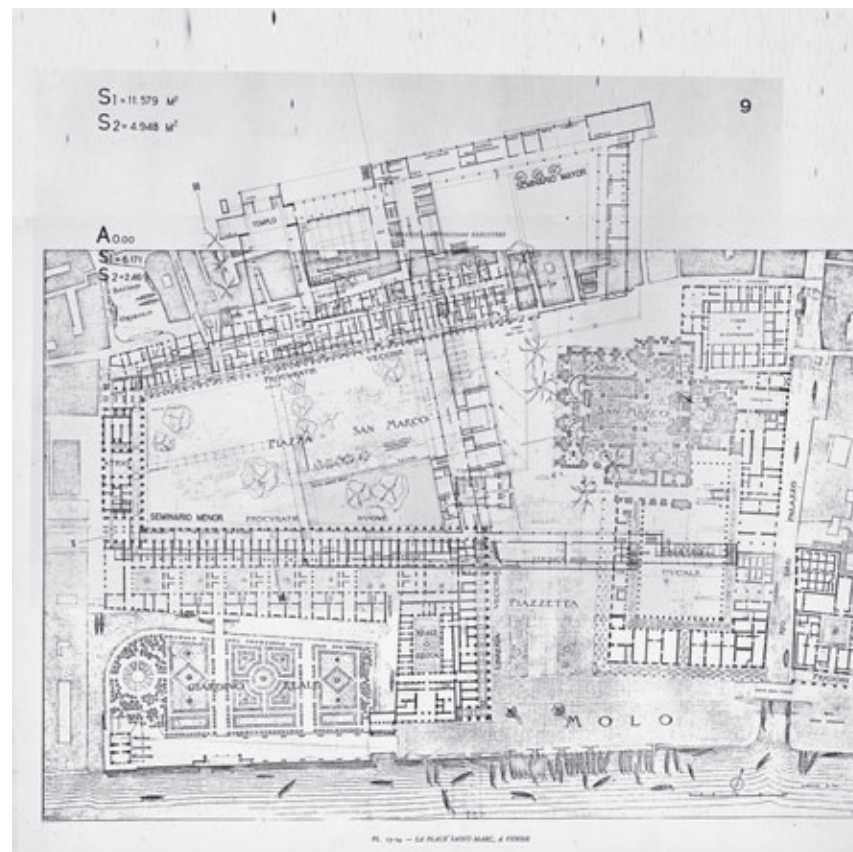
La piedra fundamental del Seminario se colocó el 5 octubre 1952 y el proyecto ejecutivo se culminó en 1953 con la colaboración de los arquitectos Walter Chappe y Enrique Monestier. El interés de Payssé permaneció en la esfera del arte y en los recursos comunicativos, y por ello, a partir de 1960 se fueron incorporando los elementos escultóricos. Bajo la dirección de Payssé trabajaron los artistas del Taller Torres García para los que reservó 1600 m² para frescos, mosaicos y cerámicas. En orden cronológico se realizaron el campanario, la fuente del patio de los profesores y del seminario mayor, los murales del seminario menor, las fachadas interiores de la iglesia y el bautisterio.

Hacia 1963 se completó la fachada principal del templo. Payssé propuso dividir la superficie horizontalmente en cuatro grandes rectángulos que representarían cuatro etapas de la historia de la Iglesia, comprendiendo cinco siglos cada una. La división se definía en razones armónicas según la Divina Proporción. En el eje vertical el tramo central estaría formado por los nombres de las papas más importantes en cada una de las etapas.

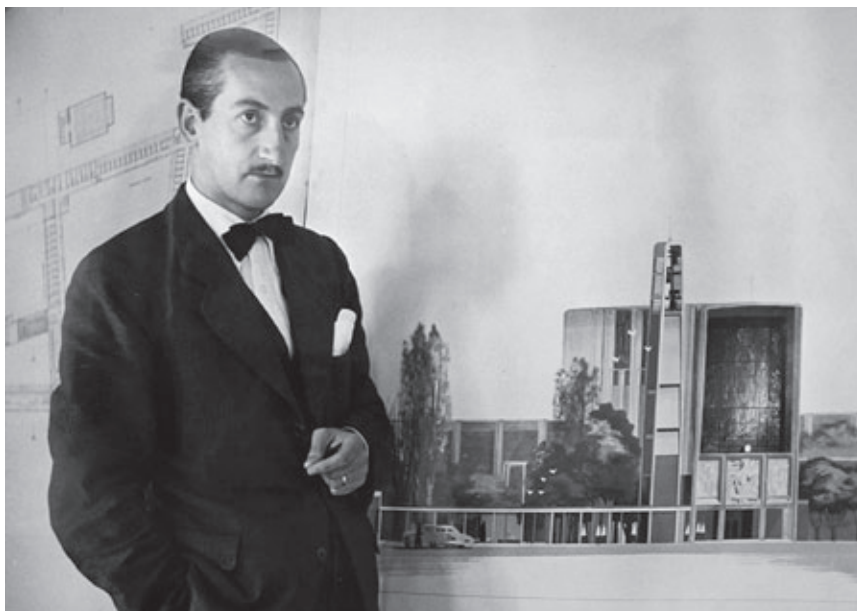
En el interior domina la abstracción más completa. En la cara interior de la fachada el escultor Horacio Torres realizó un mural constructivista con ladrillos redondeados que se vinculan con la fachada exterior mediante unos huecos cerrados por vidrios de colores.⁸ La imagen sobre el lado izquierdo del altar representa un pez con las letras alfa y omega en su interior, símbolo del Cristo pero también figura típica del repertorio torresgarciano. Sobre la derecha un triángulo equilátero, con el ojo de Dios en la zona superior y debajo tres elementos símbolo de la Trinidad, la cruz, la paloma y la palma extendida. La fuente del patio de profesores fue proyectada por Payssé como un pequeño muro de proporciones áureas, dividido en sectores también áureos. Con las mismas relaciones definió en 1958 la Fuente de los Teólogos para el patio del seminario mayor.

En 1966 las obras se detuvieron definitivamente por falta de fondos, en 1967 los religiosos abandonaron el edificio y dos años después el conjunto fue adquirido por el Ministerio de Defensa para alojar la Escuela del Ejército, función que cumple actualmente. Debido al nuevo uso se realizaron intervenciones de importancia que buscaban

8. El escultor Horacio Torres era el hijo menor de Joaquín Torres García. Nació en Italia en 1924 y murió en Estados Unidos de Norteamérica en 1976.



Superposiciones sucesivas del anteproyecto del primer grado presentado por Payssé sobre la plancha de la Plaza de San Marcos del libro de grabados de G. Gromort.



Mario Payssé,
Anteproyecto presentado al segundo grado
del concurso, 1952.

eliminar el simbolismo religioso buscado por el arquitecto. Se destruyeron todos los elementos escultóricos que la obra integraba, el mural del campanario fue retirado completamente, lo mismo ocurrió con las leyendas del seminario menor y las de las fuentes que presentan hoy un triste aspecto. Mejor suerte corrió la fachada de la iglesia, ya que los rejillones con los que se cubrió pudieron ser removidos cuando el Seminario fue declarado Monumento Histórico Nacional por la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación, en el año 2005.

El Seminario de Toledo resulta el caso más elocuente de la presencia de San Marcos como referente entre los arquitectos de Uruguay a mitad del siglo. Como hemos visto se usó como base para los primeros trazados y es conocido que en el taller que Payssé dirigió a partir de 1948 se procedía de esa forma cuando los estudiantes debían enfrentarse a programas que requerían impacto simbólico.

También Justino Serralta, que trabajó para Le Corbusier entre 1948 y 1950, realizó innumerables trazados en papel transparente sobre los grabados de San Marcos publicados en el libro de Gromort. Sus estudios buscaban descubrir la geometría sobre la que se basaba una belleza que, en ese entonces, nadie discutía.⁹ Al parecer, Serralta encontró alguna explicación numéricamente convincente ya que indicó que había logrado demostrar la validez universal del Tetrakys como trazado regulador y que Le Corbusier había quedado «sorprendido por el hallazgo» cuando se los mostró en 1949.¹⁰

La nota se explica porque Le Corbusier había mostrado gran interés en las proporciones del conjunto desde sus primeros viajes a Italia.¹¹ En ella había redescubierto «la gran ley del urbanismo».¹² La importancia que tenía para Le Corbusier a fines de los años cuarenta posiblemente sea la responsable de su aparición recurrente en las propuestas de otros colaboradores que se trasladaron a estas regiones australes y las de sus seguidores más convencidos. Su permanencia quedó demostrada en los fotomontajes que inspiraron los centros cívicos y comerciales argentinos, en la Urbanización del Bajo Belgrano, en Buenos Aires,

9. G. Gromort, *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées* (Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1944, 3.^a edición).

10. Justino Serralta, *El Unitor 2* (Montevideo: Ediciones Trilce, 1995).

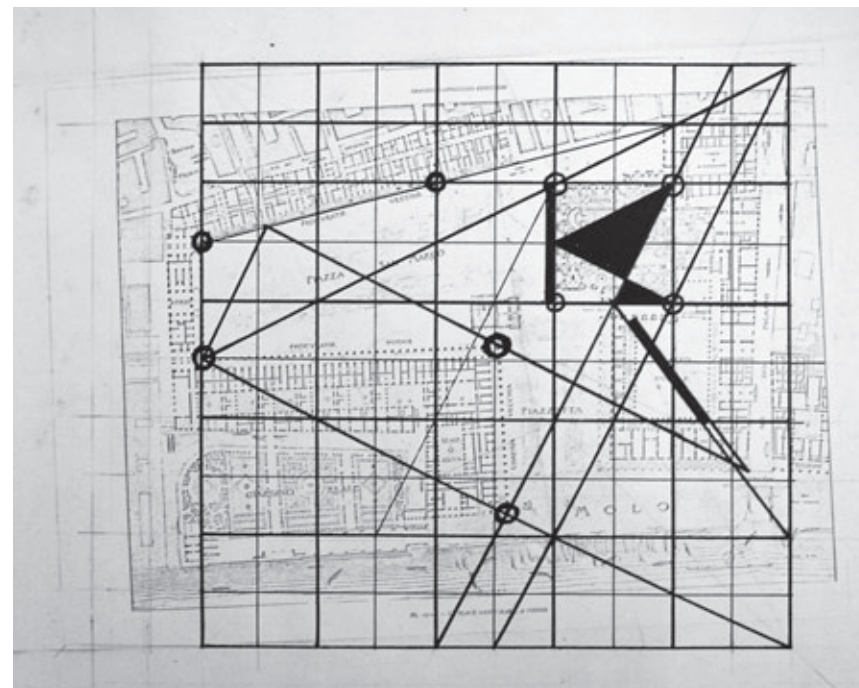
11. Le Corbusier, *Obra completa*, vol. 1, 1920-1929: 20.

12. Le Corbusier y François Pierrefeu, *La Casa del Hombre* (Barcelona: Poseidón, 1980): 167.

proyectada en 1948 por Antonio Bonet, Jorge Vivanco y Jorge Ferrari Hardoy y el de la Ciudad Universitaria de Tucumán, de Horacio Caminos.

Al promediar el siglo se puede descubrir la geometría de la plaza detrás de las grandes composiciones de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Montevideo: eran los alumnos de Payssé o de Mauricio Cravotto. También Cravotto estuvo interesado en San Marcos, espacio percibido como la síntesis entre la razón nórdica y la sensibilidad del sur. Así lo expresaba en noviembre de 1952 en una conferencia pronunciada en la Agrupación Universitaria con ocasión del acto académico realizado para conmemorar el Día del Arquitecto. Según Cravotto, Venecia ofrecía a los arquitectos una nueva lección de equilibrio y fantasía.

Más allá de confirmar la importancia del conjunto, la conferencia citada resulta significativa porque permite enlazar las ideas locales con las de los arquitectos y teóricos europeos de mitad del siglo xx. Fue dictada a su regreso de Milán y sus palabras tenían un alto grado de oportunismo. Cravotto asistió al Congreso de la Divina Proporción realizado en la Trienal de Milán entre mayo y setiembre de 1951 que reunió a matemáticos, músicos y filósofos con diseñadores y arquitectos. Allí estaban Matila Ghyka, Rudolf Wittkower, James Ackerman, Sigfried Giedion, Lucio Fontana, Carlo Mollino, Ernesto Nathan Rogers, Max Bill, Pier Luigi Nervi y Bruno Zevi. Allí Le Corbusier dictó la conferencia «Proporción y tiempos modernos» y presentó una nueva versión del Modulor, dibujada poco tiempo antes por Justino Serralta en el *atelier* de París.



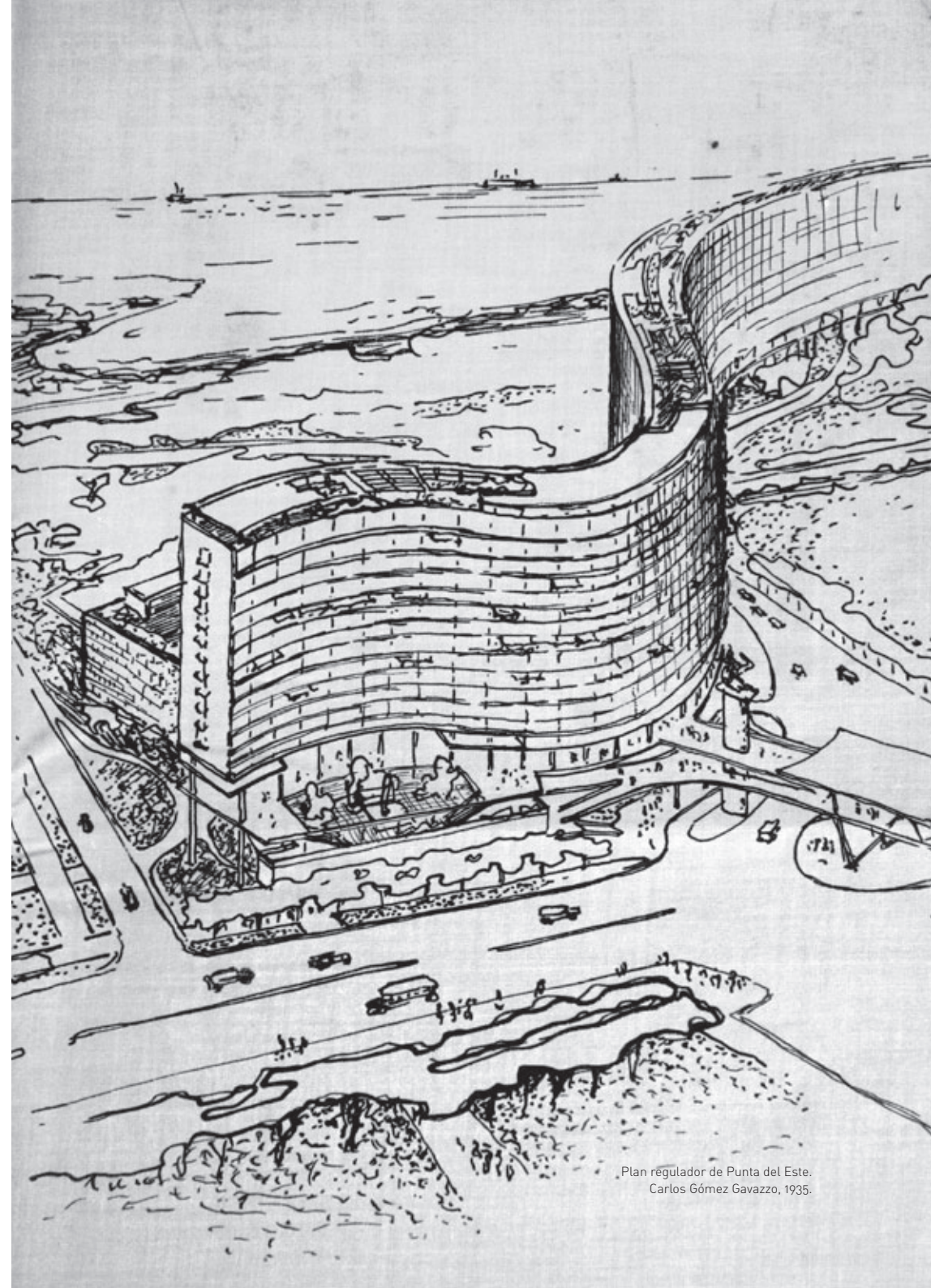
Estudio de proporciones realizado por Justino Serralta.

07.

PUNTA DEL ESTE

La consolidación de Punta del Este como balneario y el inicio del proceso de expansión que le llevaría a ser uno de los polos turísticos más exitosos de América Latina tiene su correlato en la instalación de un debate entre académicos, inversores, operadores culturales y políticos. Frente a una geografía privilegiada, la promesa de explotación turística puso al descubierto las distintas estrategias sectoriales y con ello fue terreno fértil para algunos experimentos arquitectónicos singulares.

The consolidation of Punta del Este as resort, and the beginning of the expansion process that will lead it to be one of the most successful tourism hubs in Latin America, is correlated with the settling in of a debate amongst academics, investors, cultural and political operators. Faced with a privileged geography, the promise of tourist development revealed the different sectoral strategies and with them it became fertile ground for some singular architectural experiments.



Plan regulador de Punta del Este.
Carlos Gómez Gavazzo, 1935.

Los primeros balnearios que se formaron en la costa oriental de Uruguay crecieron en la década del treinta en torno a la construcción de grandes hoteles que oficiaron como atractores de los veraneantes. El desarrollo posterior se produjo por medio de fraccionamientos más o menos especulativos y en menor medida por la aplicación de planes de urbanización regulados.

En el departamento de Maldonado, Punta del Este se presenta como un caso singular, ya que el asentamiento tuvo un marcado origen industrial. En 1820 el Cabildo de Montevideo concedió a Francisco Aguilar, un inmigrante canario dedicado al cultivo de tabaco y la faena de ballenas, los cuatro primeros solares. En 1829, Aguilar solicitó al gobierno nacional la creación del pueblo que se llamaría Ituzaingó y en 1834 el agrimensor genovés Julio Grossy levantó el primer plano, un damero sobre el extremo de la península, con una plaza y una iglesia. En 1843 el inglés Samuel Lafone, propietario de un importante saladero en Montevideo, propuso la compra de la península, solicitud que fue aceptada por el gobierno nacional, muy apremiado por la Guerra Grande. Lafone era propietario además de la Isla de Gorriti y había adquirido en el mismo año el derecho a la pesca de lobos de mar por diez años. La compra de la península lo obligaba, como contrapartida, a delinear los terrenos para formar un pueblo de ciento veinte manzanas, cuyas dos terceras partes quedarían en manos del Estado.

El primitivo asentamiento se debió a intereses comerciales vinculados fundamentalmente a la industria pesquera, pero rápidamente se modificó su principal actividad y hacia fines del siglo XIX la zona era utilizada mayormente para baños de mar. Los primeros «hoteles» — modestas habitaciones que se alquilaban para turistas— datan de 1889, año en que Francisco Surroca realizó el deslinde y fraccionamiento del nuevo pueblo de Punta del Este. En ese mismo año Pedro Risso comenzó a desarrollar una incipiente industria hotelera en las instalaciones de la Empresa de Pesquería que se conoció luego como Hotel Maldonado, en la actual playa Brava.

La precocidad turística de Punta del Este reconocía las condiciones geográficas que en los años siguientes la distinguieron de las otras ciudades costeras. Presentaba una situación peninsular, casi de isla, debido al acercamiento de las riberas oeste y este a la que se agregaba la convención legal de ser el punto límite del Río de la Plata y

comienzo del océano Atlántico. Quedaban definidas así dos costas con características paisajísticas y climáticas opuestas que se reflejaron en la nomenclatura de las playas: Mansa y Brava.

La percepción de Punta del Este como enclave singular comenzó a gestarse también en relación con el sector socioeconómico de veraneantes que acudían a sus costas. Allí se asentó el turismo de lujo desde la década del cuarenta, cuando comenzaron a desarrollarse los núcleos poblados cercanos a la península. Es el caso del barrio San Rafael, delineado como barrio jardín en 1937 y desarrollado por iniciativa de la actividad privada mediante el uso de los créditos otorgados por el Estado. Contaba con un hotel, el Médano, de tamaño relativo y clientela exclusiva y varios «chalets» de estilo californiano cuyos propietarios eran casi todos argentinos. La carretera que comunicaba Punta del Este con la barra del arroyo Maldonado ya bordeaba la playa en esos años y el gran Hotel San Rafael, proyectado por Octavio de los Campos, se estaba construyendo en 1948 en un pesado estilo neotudor.

Al promediar el siglo XX, los intelectuales vinculados con la izquierda política comenzaban a insistir en lo que consideraban un progresivo deterioro de los valores de la sociedad uruguaya. Estos grupos localizaban las amenazas en la región esteña, considerada un territorio fecundo para el desarrollo descontrolado de los intereses económicos y, en consecuencia, un espacio privilegiado para la introducción de la cultura monetaria. Esta idea estaba presente en el escritor comunista Enrique Amorím, quien eligió los arenales de San Rafael como el escenario del despilfarro y la impunidad que caracterizaba a los enriquecidos personajes de su novela *Eva Burgos*, escrita en 1960. Similar apreciación se exhibe en la película *Piel de verano* del argentino Leopoldo Torres Nilsson, de 1961. En ella una joven adinerada pasa el verano en un típico «chalet» esteño y acepta cuidar a un joven primo moribundo a cambio de una colección completa de vestidos de Christian Dior y un año de estadía paga en París.

En el mismo sentido, Punta del Este fue llamada «la oveja negra del Uruguay» por Carlos Puebla, el conocido cantante revolucionario cubano. Escribió el tema *A Punta del Este* en 1961, a propósito de la reunión del Consejo Interamericano Económico y Social de la Organización de Estados Americanos que tuvo lugar en el balneario. Nombrada como sitio de acogida de «la peste», receptiva de todo «tipo



El Che Guevara en Punta del Este con Eduardo Víctor Haedo, presidente de la República, en 1961

malo y bribón», anfitriona disoluta que recibía al «amo» cuando a éste se le «antojaba», era un ámbito propicio para «el relajo». La peor emergencia de un país que, temeroso y conservador, mandaba «la policía para que cuiden al que llegó», en explícita referencia al Che Guevara, en ese entonces ministro de Industria y representante del gobierno de Cuba en la reunión.

En estos años, los arquitectos vinculados a la enseñanza en la Facultad de Arquitectura miraban cada vez con mayor desconfianza el modo en que crecía el núcleo urbano, dejado en manos del libre juego del dinero, con escasos controles públicos. Pero la atención no era nueva, la singularidad del paisaje y la situación geográfica de la región era considerada por los profesionales al menos desde la década del treinta. Era un territorio virgen y disponible para nuevas implantaciones urbanas, una suerte de espacio libre para ensayar configuraciones modernas y controlar las intervenciones individuales que debían ajustarse, por tanto, a la idea rectora del arquitecto de turno.

En 1935 Carlos Gómez Gavazzo presentó a la recientemente creada Comisión Nacional de Turismo una propuesta de plan regulador. En la memoria advertía que la incorporación no planificada de importantes obras edilicias afectaría intensamente la zona, alejando, por falta de un pensamiento integral, la posibilidad de resultados positivos. Para Gómez la ciudad necesitaba regular y orientar las iniciativas privadas atendiendo las condiciones naturales del sitio. Estas debían potenciarse incorporando «hechos de excitación vital»; esto es, edificios simbólicos y una urbanización articulada con el paisaje.

Presentó una serie de gráficos en las que se observan dos edificios deudores del Plan Obús, a su vez originados en la topografía de Río de Janeiro y Montevideo vistas por Le Corbusier en 1929. Las onduladas masas elevadas sobre *pilotis* se localizaban en la península vinculando materialmente los dos bordes costeros y se insertaban en puntos notables de la geografía. Los edificios se unían por dos pasajes cubiertos. Uno de ellos se recostaba sobre la playa Brava hacia el océano con vistas a la Isla de Lobos. El otro era una circulación elevada sobre la playa Mansa, una terraza al río que ofrecía «la inmensa atracción del horizonte oeste, con la puesta de sol» y las visuales extensas hacia Punta Ballena con la Isla de Gorriti como figura primaria en el fondo del paisaje. El otro núcleo residencial previsto, la ciudad de invierno,

se apropiaba de la punta con inmuebles «a redent», tomando ocho manzanas de la cuadrícula existente y rodeando la plaza del faro.

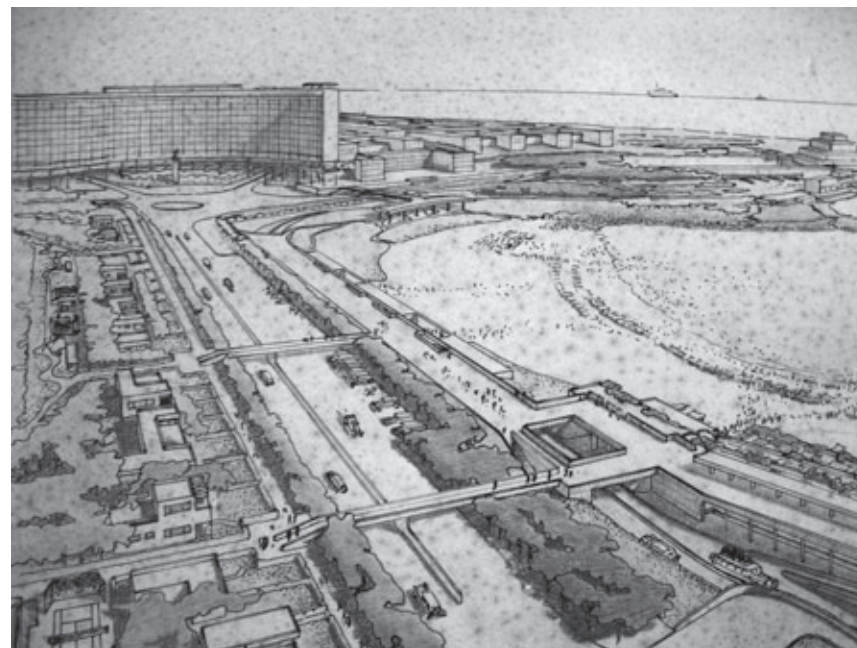
No son estos los únicos tópicos corbusierianos que Gómez Gavazzo insertó en el plan. Sobre la zona portuaria ubicó un edificio similar al Mundaneum, el museo mundial proyectado a instancias de Otlet por Le Corbusier para Ginebra en 1929. Aquí también sería un museo que se articulaba con el edificio de la aduana, la estación de *autocars* y el instituto de pesca. El plan se completaba con tres altas torres con planta en forma de «L», rascacielos de cristal aislados sobre el verde, en la parte más angosta de la península y enmarcando la precaria estación de ferrocarril.

El tren llegaba hasta el nacimiento mismo de la península, hasta el primer angostamiento, cercano al lugar donde Gómez había colocado los rascacielos de cristal. La ubicación de una nueva estación ferroviaria en ese particular punto determinó la denuncia pública del historiador Francisco Mazzoni en las páginas del diario *El Día*. Mazzoni consideraba inadecuada la intención de construir allí una estación de grandes dimensiones alegando que la masa del edificio iba a presentar interferencias visuales, coartando la visión simultánea de las dos costas. Incorporaba además opiniones más generales sobre el modo en que se estaba produciendo el impulso constructivo, la necesidad de un plan general y de iniciativas municipales que coordinaran y dieran cauce a la actividad de los particulares.

En agosto de 1943, el arquitecto Julio Vilamajó asumió ese debate en el mismo medio de prensa.¹ El crecimiento material del balneario, «rápido, prodigioso, pujante» pero sin control y sin plan, le hacía temer «un futuro anárquico, sin equilibrio». A través de varios artículos, Vilamajó explicó las particularidades naturales e históricas de la región, destacando tres hechos históricos que se constituían en correspondientes centros de irradiación: el parque Burnett de 1897, el parque Municipal de 1900 y finalmente la zona más consolidada, el damero trazado en 1890.

Estas tres direcciones tenían su punto de convergencia en la «región crítica», el angostamiento de la península. Decía Vilamajó que este nodo neurálgico debía dejarse libre, de la estación de trenes o de cualquier otra masa edilicia. En cambio, proponía sustituir las escasas residencias existentes allí por una arboleda, apropiada y económica

1. Julio Vilamajó, «Punta del Este». *El Día* (Montevideo: 1943, 18 de agosto).



Plan regulador de Punta del Este.
Carlos Gómez Gavazzo, 1935.



Diario *El Día*, 27 de julio de 1943.

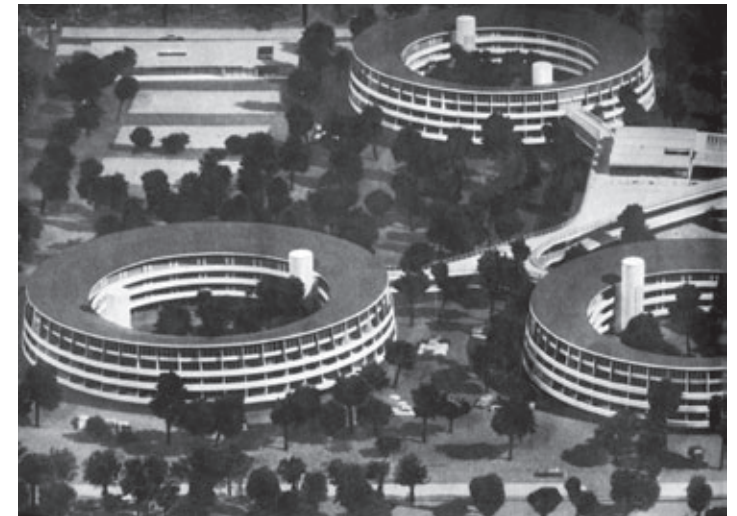
que destacaba la principal condición paisajística de Punta del Este, esto es, su situación casi insular de proa al mar.

A mediados de la década del cincuenta se registraron las primeras intervenciones edilicias de gran impacto. Los arquitectos Francisco Villegas Berro —encargado del área edilicia en la Intendencia de Maldonado— y Guillermo Jones Odriozola —asesor del Ministerio de Obras Públicas— lograron, en 1952, la sanción de un plan general para la península, con una normativa que acotaba la altura máxima a planta baja y dos niveles para toda la ciudad. Perpendiculares a la avenida Gorlero —la principal del balneario— se debían colocar edificios de treinta metros de altura, bloques angostos y largos que unirían la avenida con las calles paralelas, permitiéndose solamente dos de estas placas por cuadra para posibilitar el asoleamiento, la vista de las costas y un mejor aprovechamiento de la avenida. En el resto de la calle las construcciones no podían pasar de los tres niveles, destinándose las plantas bajas a comercios vinculados mediante galerías o corredores cubiertos. Con esta ordenanza, Villegas y Jones proyectaron en 1955 el primer edificio en propiedad horizontal del balneario, el Península. Se colocó perpendicularmente a la avenida Gorlero y tenía sus departamentos completamente equipados, ofreciendo todos los servicios de un hotel. Lo que se vendía en cuotas era, además de la comodidad y el confort, el derecho a un paisaje con «la vista panorámica más maravillosa del país que abarca el infinito mar y la ondulante costa, desde las sierras de Rocha hasta las sierras de Piriápolis». Un «majestuoso y magnífico palacio», una promesa de bienestar con facilidad de pago para quien acudiera a la cita «en el emplazamiento más codiciado de

las más hermosa y afamada playa». En Punta del Este, «donde todo el mundo es feliz, y donde todo el mundo vive despreocupado». Con la misma ordenanza se construyó sólo otro edificio, el Santos Dumont, proyectado por Walter Pintos Risso.

Con una aún mayor valoración del paisaje, Villegas y Jones proyectaron en 1960 el conjunto Arcobaleno, en la ruta hacia Maldonado, un centro turístico de 71 000 m² conformado por cinco anillos residenciales, completamente vidriados y sostenidos por *pilotis*, vinculados por pasajes cubiertos que manifestaban una indudable relación con la producción brasileña de la época.

A partir de 1975 un desarrollo explosivo de la construcción tuvo lugar en Uruguay afectando las principales ciudades. Una masiva afluencia de capitales argentinos se depositó en la plaza financiera y los bancos comenzaron a extender créditos hipotecarios que determinaron un enorme crecimiento de las inversiones inmobiliarias. Entre enero y octubre de 1979 el PBI creció 88% respecto a igual período del año anterior, cifra que no había sido alcanzada desde 1954. En esta variación tuvo gran incidencia la industria de la construcción con un incremento de aproximadamente 23%.



Conjunto Arcobaleno, foto de la maqueta, 1960.

AQUÍ!..
está su felicidad señora
NO FALTE A LA CITA

PARA USTED SE CONSTRUYE
EN EL PARAISO DE AMERICA
PUNTA DEL ESTE
Edificio
PENINSULA

Y USTED SEÑOR...
Conque hoy por
la mitad de lo
que vale, y con
un plan de finan-
ciamiento adecuado
a todos los pro-
prietarios.

**ADQUIERA SU APARTAMENTO
LUJOSAMENTE AMUEBLADO**

Todo incluido en el precio

- Cocina abastecida con horno
- Alfombras de calidad eléctrica
- Calefacción eléctrica
- Cafetera
- Teléfono
- Piscina
- Cortinas Venecianas
- Comodidad y limpieza permanentes
- Piscina
- Garaje
- Sala de juegos y recreación
- Jardines
- Servicio
- Restaurante
- Bar Americano
- Playa de recreo

**Y A SUS ORDENES POR UNA
PEQUEÑISIMA COTA MENSUAL.**
ADMINISTRADOR - OBRERA - CONCIERTE
PORTEROS - MUCAMAS - ELECTRICISTAS
CARPINTEROS - ALBAÑILES - SANITARIOS

Vende **RIOPLATENSE S. A.**
CORPORACION DE BETA S.A.

INFORMES: RINCÓN 455
y en Punta del Este en el propio Edificio
Av. GOBIERNO 7 25

ADMINISTRA BANCO COMERCIAL Montevideo y Sucursal Punta del Este

Folleto de venta del Edificio Península.

Punta del Este vivió entonces su primer *boom* edilicio. En Maldonado se aprobaron, en 1972, 34 000 m²; en 1976, 250 000 m²; en 1977, 375 000 m²; en 1978, 423 000 m²; y en 1979 se solicitaron 640 000 m². Fue en este escenario en el que se desarrolló la actividad de la Sociedad Anónima para el Fomento Edilicio de Maldonado (SAFEMA), que había comenzado sus actividades en 1971. Esta fue la primera empresa definida como una estructura técnico-comercial al servicio del desarrollo de Punta del Este. Estaba integrada por los arquitectos Guillermo Gómez Platero y Rodolfo López Rey, las inmobiliarias Gattás, Paullier y Sader, y el estudio contable de Luis Lecueder. La actividad del grupo se concentraba en la búsqueda de inversores para desarrollar proyectos inmobiliarios estudiando las operaciones desde sus inicios, desde el terreno hasta el precio de venta, pasando por la definición de las tipologías. La SAFEMA aconsejaba a sus clientes las inversiones, desarrollaba la construcción y promovía las ventas bajo la consigna del desarrollo armónico de la península y la preservación de sus bellezas naturales. En menos de diez años construyeron unos treinta edificios de gran porte en el balneario.

En 1977, durante la dictadura militar y en pleno frenesí edificatorio, la comuna de Maldonado, en acuerdo con la comisión de vecinos de Punta del Este, se enfrentó a la presión de los inversores y suspendió los artículos de la Ordenanza General de Construcciones que permitían la edificación en altura en la península, ampliando así la zona de exclusión, antes contenida en el núcleo primitivo.² Los técnicos municipales expresaban que la expansión edilicia descontrolada produciría una densificación urbana alarmante determinando procesos de urbanización irreversibles, con consecuencias negativas para la defensa del paisaje. Consideraban urgente una política global de ordenación del territorio, y de máxima prioridad la defensa de los intereses departamentales por encima de los intereses de los particulares, que no podían «bajo ningún concepto» primar sobre ellos. La paralización de las obras fue celebrada por los medios de prensa que la interpretaron como «una reacción contra la furia destructora que todo lo deshace con un mercantilismo ramplón que quiere disfrazarse de progreso y resulta todo lo contrario».

2. «Comunicado de la Intendencia de Maldonado en acuerdo con la junta de vecinos del 11 de marzo 1977», *El Día* (Montevideo: 1977, 20 de marzo).

Quienes escribieron el editorial entendían que las torres constituían un mal en sí mismo e implicaban una agresión al paisaje natural costero que desfiguraba las características de ciudad jardín del balneario creando una gran congestión urbana y vehicular, destruyendo «aquel hermosísimo paisaje de la península recostada en el mar, con sus techos rojos de teja y su faro en la punta».³ La suspensión se establecía con el objetivo de estudiar un plan director que se realizaría junto con la Dirección Nacional de Turismo y que consistía en un ordenamiento urbano.⁴ El plan entró en vigencia el 27 de julio de 1977, consolidó la suspensión de la edificación en la zona céntrica de la península e incentivó el desarrollo de dos ciudades satélite en las cercanías. Así se promovieron las inversiones con destinos residenciales en Punta Ballena y La Barra de Maldonado.⁵

116

La insistente presión privada sobre la ciudad obtuvo en 1979 la autorización municipal para insertar torres de 22 pisos a lo largo de la avenida Roosevelt mediante una política urbana que consistía en la fusión de padrones para erigir edificios aislados en espacios verdes, con una norma similar a la de Buenos Aires de 1957.⁶ Hacia los primeros días del mes de julio de 1980 se estaban construyendo allí diecisiete nuevos edificios.

El frenético impulso constructivo decayó hacia 1982 producto del violento desplome de la economía uruguaya. Entre 1981 y 1983 en Maldonado se perdieron el 90% de los puestos de trabajo y la solicitud de permisos de construcción descendió de manera brutal pasando de 360 000 m² en 1980 a 100 000 m² en 1981. En 1982 la industria de la construcción era la rama de la actividad con el mayor índice de desempleo en el país y alcanzó en julio de ese año el 8,12%, según el informe de la Dirección Nacional de Estadística y Censo. En 1981 Punta del Este empleaba a 13 000 obreros, mientras que en 1983 a tan solo a 800. El desastre económico tuvo consecuencias negativas para las futuras inversiones inmobiliarias en la ciudad, que mantuvo los esqueletos de las elevadas torres inconclusas durante casi veinte años.

3. «Muy bien». Diario *El Día* (Montevideo: 24 de marzo de 1977).

4. Diario *El Día*, (Montevideo: 24 de febrero de 1977).

5. Diario *La Mañana*, (Montevideo: 20 de marzo de 1977); Diario *El País* (Montevideo: 28 de julio de 1977).

6. Editorial. *Hábitat*, n.º 38 (Montevideo: 1979).



117

Imagen de Punta del Este desde la Playa Mansa. 1960.

08.

RAMBLA HORIZONTAL

Cuando William Hudson recorrió el Uruguay en 1868 el campo era un territorio poblado por nómades y rancheríos solitarios. Cien años más tarde Raúl Sicheo construyó el edificio Panamericano y con ello también le dio forma al mejor manifiesto de la construcción en altura sobre el frente costero. El Panamericano puso en evidencia las nuevas formas de sociabilidad, la consagración del paisaje como pura contemplación y la distancia sideral que separaba al mundo civilizado de la tierra de Hudson.

When William Hudson toured Uruguay in 1868 the countryside was a territory inhabited by nomads and lonely ranchers. A hundred years later Raúl Sicheo built the Panamericano building and with it, also shaped the best manifesto of a waterfront high rise. The Panamericano evidences the new forms of socialization, the consecration of landscape as pure contemplation and the astronomic distance separating the civilized world from Hudson's land.



Edificio Panamericano.
Vista desde el Yatch Club.

Existe una topología del nomadismo en el mundo de la barbarie que puede ser rastreada en las páginas de *La tierra purpúrea* de William Hudson.¹ En la novela del naturalista británico el territorio del Uruguay de mitad del siglo XIX parece un enorme desierto apenas surcado por unos pocos caminos miserables y anegados, que cualquier «baqueano» prefiere no utilizar. En su lugar, los personajes eligen mover sus pasos por los valles siguiendo el borde de las sierras o guiados por el cauce de un arroyo; o ser orientados por una isla de árboles, por el vuelo de los pájaros o por el sol y las primeras estrellas. El paisaje de *La tierra purpúrea* es un mundo difuso con muy pocos signos humanos donde los hombres son jinetes convertidos en centauros.

En esta malla de relaciones espaciales superpuesta a los bosques, cursos de agua, caminos peligrosos y ganado cimarrón, los nudos son los emplazamientos fijos. En la tierra purpúrea los hay de dos tipos: las pulperías y los ranchos, donde el viajero nunca duda en pedir refugio al caer el sol. El mundo de los gauchos funciona como una constelación en perpetuo movimiento que gira en silencio durante el día y que, por la noche, coloca sus fichas sobre el tablero fijo de la arquitectura. Por eso las viviendas son puntos de intercambio social fundamentales que se apoyan siempre en un mismo patrón. En líneas generales, los ranchos son una especie de microcosmos en el que se mezclan varias generaciones de personas a partir de un centro fijo formado por aquellos que no pueden circular en el carrusel del nomadismo. Hay niños que aún no han ingresado, adolescentes de belleza inocente a punto de ser robadas, ancianos expulsados por el movimiento perpetuo y mujeres adultas que se asumen como el único punto fijo de todo el sistema. A este núcleo familiar extenso y difuso se suman los viajeros de paso como Hudson, algún bandolero, unos rebeldes de factura poética y los personajes necesarios para alimentar los engranajes de la historia.

Pero en esta novela que funciona como una gran maquinaria de movimientos teatrales la gran ausente es la arquitectura. Por extraño que parezca, el soporte material siempre se consume en unas pocas líneas. Si bien Hudson se reivindica como un naturalista entrenado y dotado

1. William H. Hudson. *La tierra purpúrea* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009). Hijo de inmigrantes norteamericanos, Hudson nació en Quilmes, provincia de Buenos Aires, en 1841. Fue naturalista, escritor y entre los años 1868 y 1869 recorrió la Banda Oriental recogiendo el grueso del material que forma *La tierra purpúrea*.

de una capacidad de observación que pone a prueba en cada instante, lo cierto es que las descripciones de las viviendas se concentran sobre las personas y apenas si rozan la superficie de los muros. El verdadero sujeto y objeto de *La tierra purpúrea* son los hombres y las mujeres, mientras el fondo arquitectónico se disuelve en un desierto anodino que solo deja al descubierto una estructura mínima. En el mundo privado funciona un sistema topológico muy esmirriado de apenas un par de nodos: la cocina con el fuego, y luego la pieza y el galpón. El primero gira en torno al mate, la comida, la caña y sobre todo la conversación; el segundo es dormitorio, aunque también la cocina se puede transformar en dormitorio para demostrar que en la economía de la escasez, la topología acaba siendo cronología.

Los interiores de Hudson y esta especie de avance al primer plano de los personajes, los intercambios, las conversaciones y los mates hospitalarios que discurre entre anfitriones, pasajeros y huéspedes, de alguna manera recuerdan un comentario realizado por Robin Evans en un texto titulado *Figuras, puertas y pasillos*.² En este ensayo, el historiador británico analizaba la introducción del pasillo en la arquitectura, intentando correr el velo sobre las consecuencias para la vida de los hombres que supuso esta invención del siglo XIX.

Mientras estudiaba el modelo laberíntico de la Villa Madama de Rafael Sanzio en Roma, Evans entendió que la trama de habitaciones comunicadas por múltiples puertas —de manera casi aleatoria— permitía trazar recorridos diversos y favorecer encuentros impredecibles. Incluso, que la disolución del orden geométrico en favor de uno fenomenológico en el terreno inmediato al cuerpo, acababa por borrar la arquitectura para poner en primer plano la experiencia. Al final, concluye Evans: «la afición por compañías, proximidades y sucesos en la Italia del XVI concuerdan bastante con el formato de los planos de arquitectura».³

Es evidente que para Evans la aparición del pasillo marca el inicio de algunas formas de disciplinamiento doméstico que liquidan una estructura previa que, como en el ejemplo de la Villa Madama, se

2. Robin Evans. *Figuras, puertas y pasillos. Traducciones* (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya-PreTextos, 2005).

3. *Ibidem*: 84.

construía bajo un énfasis topológico capaz de contener una simiente de sociabilidad espontánea o por lo menos, no excesivamente codificada.⁴

Si la novela de Hudson puede servir como ventana a la «prehistoria» del Uruguay civilizado, entonces parece posible entender al espacio doméstico de la barbarie como un microcosmos social y un lugar de intercambio entre distintas generaciones y huéspedes ocasionales. De la misma manera, *La tierra purpúrea* nos permite leer un tipo de relación de los hombres con el suelo y la naturaleza, que vale por sus prestaciones y no como objeto de contemplación. Es decir que vale como hábitat y no como paisaje.

Incluso para un artista «civilizado» como Juan Manuel Blanes, el paisaje rural continuaba siendo un fondo pintado con esmero y fidelidad pero apenas un encuadre crepuscular para las escenas y los personajes que ocupaban el centro de la tela. Los retratos de gauchos del pintor uruguayo son postales costumbristas de un mundo en extinción, hechas a la medida de un proyecto civilizatorio que necesitaba construir la ficción de un recuerdo donde proyectar sus propios logros. También la novela de Hudson era un relato de aventuras en una tierra indómita del sur americano, escrita a la escala del público británico deseoso de calibrar las conquistas en ultramar.

Hudson recorrió el Uruguay en la década del sesenta del siglo XIX cuando el territorio era un desierto despoblado y sangriento, enfrascado en luchas fratricidas. Unos años más tarde el gobierno de Latorre impulsó el cercado de los campos, la marca a fuego sobre el ganado y una ley de vagancia rural que acabó por decretar la extinción del gaucho sobre el suelo oriental. La muerte del nomadismo rural señaló el comienzo de un proceso de modernización que tomó impulso a finales del siglo XIX para encontrar sus fórmulas más estables en las primeras décadas del siglo XX. Cien años después de la visita de Hudson, el país ya había absorbido las migraciones europeas, consolidado un modelo de gobierno democrático y urbanizado el territorio. A finales de la década del cincuenta y principio de la del sesenta del siglo XX, el Uruguay había pasado de la euforia del progreso al comienzo de una crisis que ya se adivinaba inevitable. O mejor todavía: había

4. Roger Pratt, citado por Evans, señala: el «recorrido común central en toda la longitud de la casa servía entre tantas cosas, para asegurar que “los sirvientes nunca puedan aparecer públicamente cruzando de un lado para otro en sus quehaceres”». *Ibidem*: 87.



Juan Manuel Blanes.
La doma.
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm, s.f.



Fotografía de la maqueta y croquis interiores.
Folleto publicitario del edificio Panamericano.
Montevideo, 1958.



empezado a reconocer que detrás del mito del progreso el país seguía respondiendo a una realidad mucho más cruda, que los desfases y los números en negativo de la economía ya no eran circunstancias pasajeras pasibles de ser corregidas, sino la expresión más fiel de un modelo de desarrollo que acumulaba diferencias para sobrevivir.

La construcción del edificio Panamericano por parte de Raúl Sichero sea probablemente el último gran logro de un período cargado de optimismo y de una ética de la arquitectura que en los años cincuenta apostó fuerte a una alianza con el mercado inmobiliario. A partir de la sanción de la Ley de Propiedad Horizontal en 1946 y, sobre todo, de los préstamos inmobiliarios facilitados por el Banco Hipotecario del Uruguay, la industria de la construcción comenzó a vivir un período de esplendor que acabó por transformar el paisaje montevideano, y en particular el paseo de la rambla a la altura de la playa Pocitos.

La construcción en altura sobre el frente del estuario llamado Río de la Plata fue el nuevo estandarte del viejo sueño de modernidad y la pantalla de edificios bautizados con nombres de parajes exóticos, su cara más visible. El viejo ideal de la casa propia cedió su puesto frente al departamento y la sociabilidad del barrio, al encuentro fortuito en la cabina de un ascensor.⁵

Cuando en 1958 Raúl Sichero inició la construcción del Panamericano es probable no tuviera la menor sospecha del sitio destacado que acabaría por ocupar su edificio en la cultura arquitectónica del Uruguay. El Panamericano representa la última etapa de un ciclo edilicio exitoso que en diez años construyó el primer tramo de edificaciones en altura sobre la rambla de la playa Pocitos. En este sentido, marca el final de un período repleto de ambiciones y riesgos y también, el punto de su máxima madurez.

El folleto publicitario impreso por Sichero para comercializar las unidades contiene un excelente material gráfico donde se recoge el proyecto original del edificio. A través de estas láminas, de las fotos de

5. La introducción generalizada del pasillo y la doble circulación en predios estrechos entra en escena a finales del xix. Hacia los años treinta del siglo xx la arquitectura local ya había logrado compactar las circulaciones en un pequeño núcleo de distribución eliminando el pasillo pero no sus propiedades. La división y clasificación de los distintos flujos de personas acabó por controlar con precisión los encuentros y la división del trabajo a la escala de la célula.

maqueta, croquis, plantas y memoria, es posible vislumbrar algunos aspectos centrales que luego, en la obra realizada, acabaron por tener un peso relativo bastante menor e incluso por pasar casi inadvertidos.⁶

Para comenzar, el edificio debía tener 195 m de longitud en lugar de los casi cien actuales. Esta diferencia —justo el doble— altera por completo las proporciones del conjunto y allí donde hoy tenemos un bloque reposado, estático y casi áureo, debería existir una pantalla marcadamente lineal, igual de alta pero extremadamente larga. De esta manera el edificio acabaría por multiplicar su presencia y, como una cuchilla, lograría cortar con violencia el paisaje definiendo un delante y un detrás.

La segunda pista es tan inmediata como la primera: en la versión del folleto el edificio tiene un quiebre en el centro; un punto de inflexión que no es más que una simple anécdota y, a la vez, un dato sustantivo. De hecho, el quiebre elimina la obviedad del volumen, incorpora una nota pintoresca pero también —y esto es lo principal— el cambio de dirección permite a la pantalla correr paralela a la línea de la costa que, además, coincide con el límite del catastro.

Con ello se pone en evidencia la escala geográfica contenida en el edificio. El Panamericano puede ser un edificio más entre todos los edificios de la rambla de Montevideo, solo que respecto a sus antecedentes es el único que asume la totalidad del frente costero como tema de proyecto. «Rambla horizontal» era el nombre de la empresa formada para construir y comercializar el edificio.

De nuevo el folleto comercial puede ayudar a comprender algunos significados conexos a esta voluntad de proyectar la geografía costera. La portada del prospecto muestra tres fotografías panorámicas —la rambla de Pocitos, el puerto deportivo del Buceo y el Yatch Club de Montevideo— impresas en color sobre unos veleros estampados en gris claro. Una especie de telón de fondo, chato y sin deformaciones, exactamente igual a la imagen plana y frontal que aparece recortada contra la ventana de los apartamentos en los croquis interiores. El paisaje parece retenido dentro de las dos dimensiones de la ventana y ahora el edificio se convierte en una máquina para contemplar la geografía. Un dispositivo de encuadre que establece una distancia

6. S/A. Folleto de venta del edificio Panamericano (Montevideo, S/I, 1958).



El Panamericano visto desde la rambla del puerto del Buceo.

infranqueable con el exterior, como un catalejo que necesita alejarse de su objetivo para convertir la naturaleza en panorama. Es decir, en relajado objeto de contemplación, sin riesgos para el cuerpo. El Panamericano es una butaca colocada en la primera fila de un cine.

En las fotografías de la maqueta el edificio parece completamente orgánico, es decir acabado y cerrado como si se tratara de una unidad indivisible. En cambio las plantas revelan de inmediato el artificio. La pantalla quebrada es el resultado de la suma de dos bloques perfectamente autónomos aunque disimulados por la perfecta continuidad del plano vidriado. De hecho la escalera doble, encargada de realizar la sutura entre los bloques, y el pilar en «V» repetido, son consecuencias desafortunadas de la cirugía localizada que centran excesivamente la atención en la anécdota. Entrada la década del sesenta y con ella una nueva crisis en el sector inmobiliario, el arquitecto decidió dejar pendiente la construcción de la segunda parte del edificio, y gracias a ello demostró estar capacitado para hacer frente a las altas y bajas de los negocios inmobiliarios.

En la «descripción general», el folleto afirma que el objetivo de la empresa consiste en construir un «edificio residencial que supere las características de la vivienda individual y reúna el confort y economía del edificio de apartamentos». Uno de los instrumentos fundamentales que permite lograr este propósito consiste en partir cada bloque en cinco cajas de escaleras y ascensores que alimenten dos unidades de doble orientación en cada piso. Sichero consiguió confort, economía, excelentes visuales y privacidad, a partir de la adición de cinco edificios alineados unificados por la piel de vidrio. Una victoria olímpica de la arquitectura y del mercado inmobiliario.

Por eso el Panamericano es la mejor síntesis de todo el proceso de construcción de la rambla de Pocitos durante la década del cincuenta y su mejor manifiesto: el edificio corre paralelo a la línea de máxima rentabilidad, fragmenta las operaciones asegurando la cuota parte de disfrute del panorama visual y, además, organiza en el tiempo y el espacio el ciclo de reproducción del capital inmobiliario.

Pero para la cultura arquitectónica en el Uruguay el Panamericano es algo más que una simple operación inmobiliaria o la sanción mejor elaborada de la transformación de la naturaleza en objeto de

contemplación. El edificio es una síntesis que no renuncia a las cualidades de la arquitectura. Una alianza soñada que el futuro se encargó de dismantelar. De hecho, los mejores edificios de Sichero o García Pardo y Sommer nunca fueron los más redituables en términos de inversión sino muestras de una defensa heroica de la disciplina o, en todo caso, episodios de un talante aristocrático capaz de oponer «valores culturales» a la lógica más banal del dinero. El lento e inexorable declinar en la calidad del parque edilicio construido por los emprendedores inmobiliarios a partir de entonces, acabó por convertir al Panamericano en un sobreviviente de la edad dorada e incluso, en el resto más visible de una aventura imposible de repetir.

Entre la tierra bañada de sangre y poblada de gauchos nómadas retratada en la novela de Hudson, y el edificio de Sichero, no solo median cien años de historia, sino también una profunda transformación de la sociedad. La modernización supuso la construcción de un mundo de ciudades, de nuevas formas de sociabilidad e incluso de la propia mirada con la que continuamos interrogando al mismo río ancho y marrón, alumbrado por las luces de los barcos sobre el horizonte.

09.

CURTAIN WALL

A fines de los años cincuenta la arquitectura «racionalista», «limpia» y «funcional» parecía haber ganado la batalla. El *curtain wall* se convirtió entonces en modelo de prestigio, sinónimo de avance tecnológico y de apertura cosmopolita. Ante la ausencia de un sistema industrializado de construcción de fachadas vidriadas, los muros cortina fueron resueltos de manera artesanal, aunque simulando los sistemas americanos más prestigiosos y tecnificados.

Towards the end of the fifties "rationalist", "clean" and "functional" architecture seemed to have won the battle. The curtain wall then became standard of prestige, synonym of technological advance and of cosmopolitan openness. Faced with the absence of an industrialized construction system for glazed facades, curtain walls were solved in a handcrafted fashion, although simulating the more prestigious and technified American systems.



Juan Antonio Rius.
Banco de Crédito.
1955-1961.

A comienzos de 1958, el arquitecto Ildefonso Aroztegui entregaba los nuevos planos de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD) del Banco de la República, ubicada en la manzana que delimitan la avenida 18 de Julio y las calles Minas, Guayabos y Magallanes, frente a la plaza de los Treinta y Tres Orientales. El proyecto había estado detenido durante once años. En 1945 el banco había llamado a concurso abierto y al año siguiente Aroztegui, recién llegado a Uruguay luego de permanecer dos años en Estados Unidos de Norteamérica, resultó ganador. Pero fue recién en 1957 cuando se lo llamó para retomar el encargo. Los años no pasaron en vano: el proyecto tuvo una transformación radical en su forma y expresión.

El proyecto original presentaba un volumen donde predominaban la masa y la línea horizontal. Al frente, sobre 18 de Julio, Aroztegui proponía un pórtico de enormes pilares de sección rectangular que recuerdan a los utilizados por los arquitectos Fresnedo y Muccinelli en la Facultad de Arquitectura. Los accesos principales se ubicaban sobre ambos extremos de la fachada por 18 de Julio. Dentro del edificio, un gran espacio central de triple altura comunicaba el subsuelo (al nivel de la calle Guayabos) con el primer nivel, mediante escaleras mecánicas. De esta manera se canalizaba la circulación del gran público mientras las oficinas, de acceso más limitado, ocupaban las plantas superiores.¹

La propuesta era deudora de los edificios italianos realizados en los años treinta y cuarenta por Marcelo Piacentini, Arnaldo Foschini o Gaetano Rapisardi, así como de edificios estadounidenses contemporáneos como la United States Court House (Los Ángeles, 1940), mencionada por Aroztegui en una conferencia sobre las impresiones de su viaje.² Asimismo, la propuesta también estaba en consonancia con la arquitectura «institucional» uruguaya de la época, como los edificios de la Bolsa de Comercio y de la Administración Nacional de Puertos realizados por Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale.

1. «Caja Nacional de Ahorros y Descuentos», *Arquitectura* (SAU), Montevideo, n.º 217, 1947-1948.

2. Ildefonso Aroztegui, «El rascacielos americano y su evolución estética» (copia de conferencia realizada en 1945). CDI-IHA, Carpeta 2017 folios 72 a 76. Aroztegui menciona textualmente al «magnífico Post Office de hoy». Como en la Court House (arquitectos Gilbert S. Underwood y Louis A. Simon) funcionaba originalmente también la oficina central del correo, se entiende que se trata del mismo edificio.

Once años más tarde, Aroztegui proyectó una caja de vidrio, con un bloque en altura retirado hacia el centro de la manzana y otro, más bajo, sobre la calle Guayabos. En la perspectiva puede verse el afán del arquitecto por crear un edificio transparente capaz de representar los ideales y las instituciones democráticas, a diferencia de las connotaciones de «solidez» y «seguridad» probablemente buscadas en el proyecto de 1946.

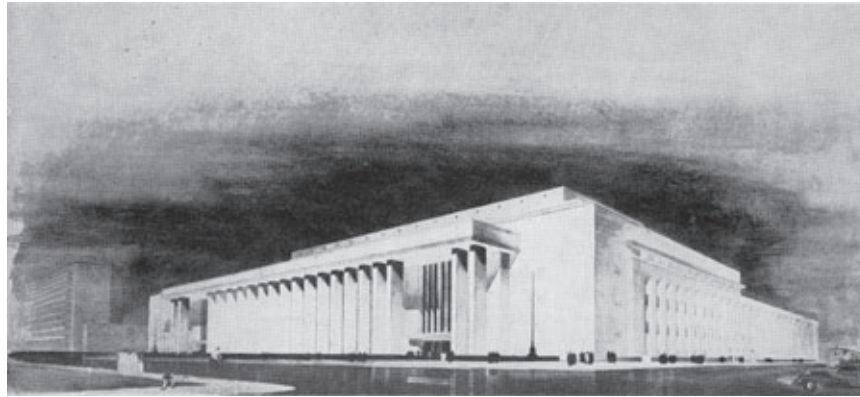
A finales de los años cincuenta las ideas arquitectónicas predominantes en Uruguay y el mundo eran muy distintas respecto a la década anterior: en lugar de la clasicidad depurada, cultivada políticamente por diversos regímenes hasta el final de la segunda guerra mundial, se imponía, vía Estados Unidos, una arquitectura cuyo elemento más significativo era el muro cortina acristalado.³ Se trataba entonces de un momento de gran optimismo comercial y tecnológico a nivel mundial y la cultura arquitectónica acompañó ese clima con cierta dosis de experimentación. En Uruguay, la coyuntura económica favorable —que no tardó en evidenciar su fugacidad— permitía ser partícipes de este estado de situación, con una cultura intelectual de marcada tendencia internacionalista.

La arquitectura moderna, limpia y «funcional», finalmente parecía haber ganado la batalla. De hecho, durante los años cuarenta no habían faltado voces críticas acerca de la dirección que estaba adoptando la arquitectura uruguaya. En 1946 y 1947, la *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (CEDA) había publicado dos artículos donde denunciaba una regresión al historicismo por parte de numerosos profesionales, incluso por parte de aquellos que en los años treinta habían abrazado la arquitectura de vanguardia.⁴ Por otra parte, ya a comienzos de la década del cincuenta, los arquitectos Leopoldo Artucio, González Almeida y Ricardo Saxlund impulsaban desde el semanario *Marcha* los valores y las premisas formales de la arquitectura moderna en una sociedad que entendían atrasada respecto al concierto internacional.

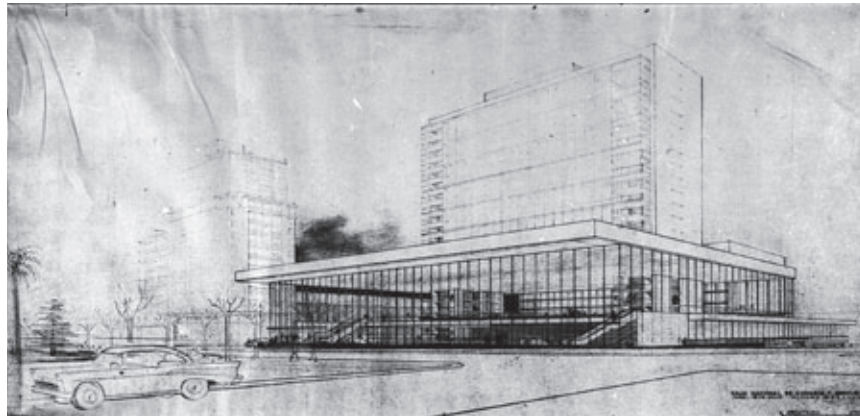
A fines de los cincuenta, sin embargo, se sucedió, en un breve período de tiempo, una serie de experimentos modernos con el vidrio que,

3. José B. Rodríguez Cheda y Antonio Raya de Blas, «Arquitectura de vidrio», *Tectónica*, n.º 10 vidrio (I) (septiembre-diciembre 1997): 11.

4. «Nuestros problemas», *CEDA*, n.º 17 (1946): 46-49. «Nuestros problemas. Insistimos», *CEDA*, n.º 18 (1947): 21-23.



134 Ildelfonso Aroztegui.
Perspectiva de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos.
1946 (concurso).



Ildelfonso Aroztegui.
Perspectiva de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos.
1957.

además de las asociaciones relacionadas con la transparencia, pretendían poner a Uruguay en sintonía con la arquitectura internacional. Uno de los primeros ensayos fue la fachada del Banco de Crédito proyectado por Juan Antonio Rius. Entre 1957 y 1958, mientras se encargaba del proyecto, Rius visitó Nueva York con el objetivo de conocer directamente la técnica del muro cortina. Visitó la Lever House de Gordon Bunshaft del estudio SOM y el Seagram Building, la difundida obra de Mies que estaba aún en construcción. Frente a los casos concretos, Rius pudo medir la distancia real que separaba a ambos países en términos de capacidad económica y tecnológica. Sin embargo, aún con las dispares condiciones que Uruguay registraba, el arquitecto logró emparentar su obra con los edificios neoyorkinos. A su regreso aumentó la altura total de la torre en un nivel y abrevió la de cada piso, obteniendo así un despiece de fachada más cercano al de sus referentes.⁵

La envolvente vidriada, sin embargo, no estaba resuelta como un auténtico *curtain wall* —es decir, un cerramiento con estructura propia e independiente—, como eran los ejemplos norteamericanos. En el Banco de Crédito las aberturas de hierro se apoyan, de forma convencional, en antepechos de hormigón armado. Estos fueron luego recubiertos con vidrio verdeazulado para lograr el aspecto de una piel ligera más o menos homogénea. Las aberturas, asimismo, están contenidas entre aparentes montantes, realizados en mampostería y revestidos con acero. En la esquina, dos de estos falsos montantes recrean la imagen de un perfil metálico angular.

A pesar del intento por ocultar la lógica estructural, esta se revelaba en la superficie. En la fachada, los montantes, las vigas y los perfiles de las aberturas no integraban un mismo plano, sino que se retiraban sucesivamente, conformando una trama compuesta por las verticales y horizontales que correspondían a cada uno de los niveles. Pero la simulación era eficaz, los montantes actuaban como esbeltas columnas brillantes y definían un potente estriado al que se le asignó el control plástico general. Ellos reafirmaban la verticalidad del volumen e introducían una tensión ascendente que equilibraba la escasa altura total, produciendo un efecto que contrarrestaba la realidad del «aplastado» rascacielos montevideano.

5. Inicialmente estaba prevista una altura total de 35,80 m, pero el proyecto definitivo alcanzó los 38,73 m. En la misma operación se pasó de una superficie articulada mediante aberturas de 3,4 m de alto y antepechos de 1,05 m a la definitiva, organizada según 2,75 m y 1,45 m.

A diferencia de la solución de Rius, en estos mismos años el arquitecto Luis García Pardo perseguía un afán de exhibición de los mecanismos de funcionamiento del edificio, en particular de la estructura portante. García Pardo no ocultaba los forjados entre los cerramientos vidriados, que denotaban que sus fachadas no eran un *curtain wall*. En una entrevista muy posterior, el arquitecto recordaba que Uruguay no estaba preparado tecnológicamente para asumir el muro cortina. Esto no impidió asumir ciertos riesgos: experimentar por un lado con la envolvente vidriada y por otro con la estructura. Ya en el edificio Gilpe (1952-1956) García Pardo había utilizado un vidrio de piso a techo, de marca alemana, pero en los edificios Positano (1957-1963) y El Pilar, proyectados en 1957 junto con el joven arquitecto Adolfo Sommer Smith, se utilizaron vidrios dobles de marca nacional, que luego de algún tiempo comenzaron a presentar problemas de coloración debido a la pulverización del *mastic* importado utilizado para sellar las cámaras. Este hecho obligó a los usuarios a retirar los vidrios interiores, perdiendo el cerramiento la capacidad de resistir el «efecto trampa». De todos modos, y como ocurría en todas partes del mundo, los problemas térmicos de la envolvente vidriada eran contrarrestados en buena medida por sistemas de acondicionamiento artificial —en estos casos, losas radiantes eléctricas.

Pero fue en la estructura en la que los edificios de García Pardo y Sommer Smith asumieron las mayores apuestas. A los efectos de eliminar las vigas perimetrales y utilizar un forjado de espesor mínimo que garantizara el máximo de área vidriada, en ambos edificios propusieron soluciones novedosas en el medio. En el Positano, el edificio se sostiene por medio de pantallas que rodean los bloques de servicio centrales, de las que parte un sistema de vigas en ménsula invertida que decrecen en altura hacia los bordes. A la planta baja sólo llegan los dos pilares de las circulaciones y dos grande pilares en forma de doble T. El resto de la estructura está literalmente en ménsula, «como las alas de un avión», en palabras del propio García Pardo.⁶ El Pilar, por su parte, es un edificio colgado. Un único pilar central, hueco, concentra las circulaciones verticales. De él parte una serie de ménsulas en la azotea, de las que cuelgan tensores de acero que sostienen las losas. El equilibrio del conjunto se logra con tensores que corren por la medianera y se anclan en un macizo de hormigón armado bajo el subsuelo.

6. Julio C. Gaeta, «Entrevista», *Monografía Elarqa*, n.º 6 Luis García Pardo (2000): 8.



Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith.
Edificio Positano.
1957-1963



Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith.
Maqueta del edificio El Pilar.
1957 [proyecto]



Raúl Sichero.
Edificio Panamericano.
1958-1964.



Barañano, Blumstein, Ferster,
Rodríguez Orozco y Rodríguez Juanotena.
Edificio Notariado.
1962 (concurso).

El edificio Panamericano (1958-1964) de Raúl Sichero representa un punto intermedio en el juego de simulación y «verdad» de los mecanismos constructivos. Mientras los forjados quedan a la vista, un sistema no autoportante de carpintería metálica y láminas de vidrio corredizas simula ser una estructura sobrepuesta, como se evidencia en el primer nivel, donde el arquitecto continúa los montantes del cerramiento sin otro propósito que el de marcar su independencia formal. La carpintería —al igual que en los ejemplos de García Pardo— es de aluminio. Ante la ausencia de carpinterías, las aberturas fueron realizadas a pie de obra por Adalberto Zoller, quien entonces trabajaba como maquetista para varios estudios. El Panamericano, al igual que el Positano y El Pilar —todos ellos edificios de viviendas— son por otra parte ejemplos de esa voluntad moderna de crear un ambiente y una experiencia interior nueva, donde el paisaje, la rambla y el mar —o incluso la misma ciudad—, se funden con la «vida».

El ciclo de experimentos culmina con el Edificio del Notariado (proyecto de 1962) de los arquitectos César Barañano, José Blumstein, Julio Ferster y Gonzalo Rodríguez Orozco.⁷ Por primera vez se experimenta con un sistema *curtain wall* stricto sensu, realizado con carpintería de acero inoxidable y chapa doblada, y vidrios atérmicos Pilkington —los primeros de vidrio flotado. Como declaraba la arquitecta Marina Waisman en la revista argentina *Summa*, todos estos experimentos se sustentaban en buena medida en una excelente calidad artesanal —y proyectual—, presente en el país que compensaba en parte la ausencia de un sistema industrializado de construcción de fachadas vidriadas.⁸ Aun así, el Notariado no escapó a las diversas patologías térmicas y constructivas que afectaron a sus pares contemporáneos.

A finales de los años sesenta y durante la década del setenta, a tono con la crisis económica local, el sistema de muro cortina vidriado como resolución genérica de fachada fue duramente criticado. En *Montevideo y la arquitectura moderna* (1971), el arquitecto Leopoldo Artucio sostenía que la fórmula, a pesar de «sus ocasionales excelencias estéticas», «resultó cara e inconveniente» y «ha caído al nivel de la fórmula». En el apartado «La ventana encuentra un lugar» comentaba

⁷ En 1968, con el ingreso de Rodríguez Juanotena, el grupo toma el nombre de «Estudio Cinco».

⁸ Marina Waisman, «Del racionalismo al neofuncionalismo: el Estudio Barañano, Blumstein, Ferster, Rodríguez Orozco, Rodríguez Juanotena», *Summa*, n.º 112 (mayo de 1977): 22.

la última fase de evolución de la arquitectura moderna a partir de lo que él llamaba «la revolución del 55», integrada, entre otros eventos, por la finalización de la capilla de Ronchamp, en la cual Le Corbusier «abandonó el funcionalismo racional que había orientado y se lanzó a una liberación total».⁹ Esta misma actitud, conducía, según Artucio, a valorar materiales antes desdeñados, como el ladrillo visto o el hormigón en bruto, y las arquitecturas de Arana y Spallanzani, Stewart, Dieste, Serralta y Clemot, Payssé entre otros.

En los años setenta y ochenta, esta postura se vio acentuada con la aparición del «regionalismo crítico». Para muchos arquitectos, el *curtain wall* pasó entonces a formar parte de la arquitectura «no apropiada», impuesta e inadecuada para el clima, la economía y la sociedad uruguaya. Recién en los noventa, con la difusión de sistemas de muro cortina prefabricados y los adelantos en la tecnología del vidrio, aparecieron nuevamente las «pieles» vidriadas, a la par que se reivindicaba a los arquitectos «pioneros».¹⁰

El edificio del Banco Hipotecario, proyectado por los arquitectos Ernesto Acosta, Héctor Brum, Carlos Careri y Ángel Stratta, es un ejemplo singular de los vaivenes conceptuales y valorativos en torno al muro cortina. La propuesta original, primer premio de un concurso realizado en 1956, proponía un cerramiento vidriado aplicado al frente y contrafrente del bloque en altura y a la envolvente del *hall*. Al finalizar las obras, más de veinte años después, los arquitectos cambiaron el cerramiento por un *brise-soleil* de hormigón armado. Debido a los problemas generados por esta fachada, en los primeros años de la primera década del 2000 la fachada se cambió por un poco elegante *curtain wall*.

9. Leopoldo Artucio. *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, vol.5, 1971): 49.

10. Por ejemplo, el número 19 de la revista local *Elarqa* dedicado a fachadas vidriadas, publicado en 1996 o la monografía dedicada a Luis García Pardo en el año 2000.



1



2



3

1. Acosta, Brum, Careri y Stratta.
Banco Hipotecario del Uruguay.
1956 (proyecto concurso).

2. Acosta, Brum, Careri y Stratta.
Banco Hipotecario del Uruguay.
El edificio culminado.

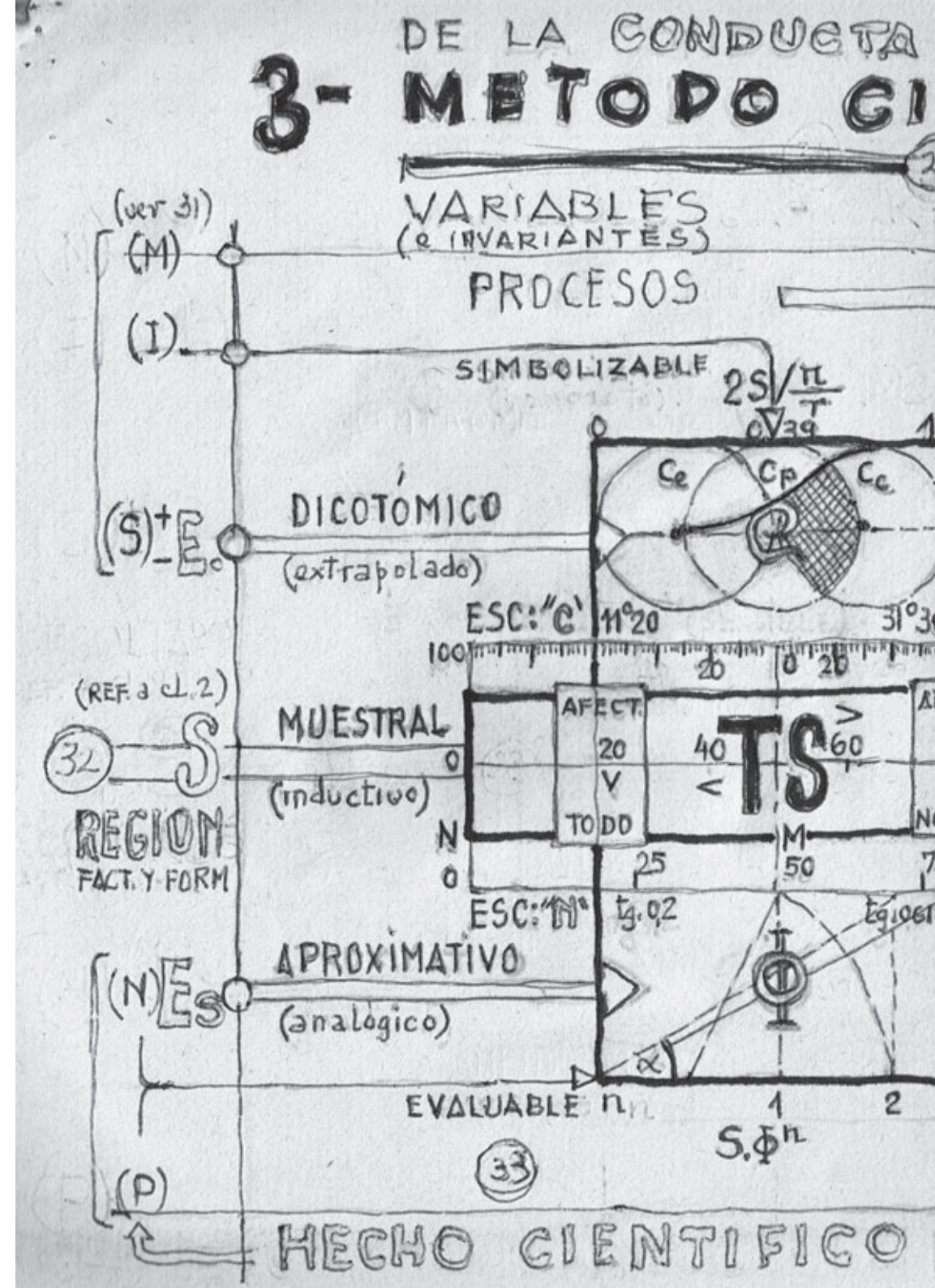
3. F. Castro, D. Minetti, A. Gervaz.
Intervención en la fachada del Banco Hipotecario
del Uruguay. 2003-2006.

10.

PLANIFICACIÓN

La consolidación de una teoría de la planificación en Uruguay no demandó más de cuatro décadas desde sus orígenes *beaux arts* hasta la decantación de las ideas desarrollistas. Durante estos cuarenta años fue montada, pieza por pieza, una estructura de pensamiento y acción que combinaba todas las facetas e instrumentos necesarios para llevar adelante la transformación radical del territorio. En el centro de esta maquinaria se encontraba Carlos Gómez Gavazzo, el director del ITU.

The consolidation of a theory on the planning of Uruguay did not take more than four decades from its Beaux Arts origins until it decanted into developmental ideas. During these forty years a thought and action structure was raised, piece by piece, that combined all the necessary instruments and angles to bring on the radical transformation of the territory. At the center of this mechanism was Carlos Gómez Gavazzo, Director of the ITU.



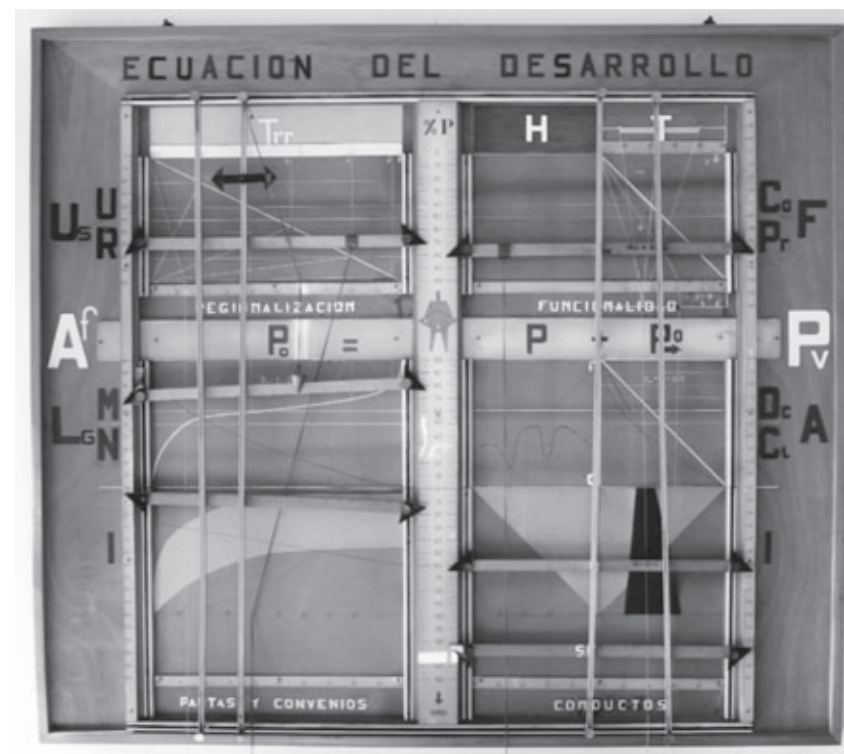
En la década del cincuenta el programa planificador territorial en el Uruguay, con el objetivo ambicioso y generalista definido como «el mejoramiento de las condiciones de vida de la comunidad»,¹ estaba ya establecido. Teorías, metodologías, técnicas, herramientas y andamiaje interinstitucional habían sido delineados entonces y fueron a partir de estos años sistematizados, perfeccionados y puestos a prueba una y otra vez en distintos ámbitos. Imprescindible en esta trayectoria fue el trabajo del ITU y la figura insigne de su director, Carlos Gómez Gavazzo, cuya sombra se extendía en gran parte del cono sur latinoamericano. En 1959 decía Gómez:

cuán larga y fatigosa resulta la elaboración científica, tanto más cuanto ella se radica —como en nuestro caso— en el estudio de los fenómenos tan velozmente cambiantes, como son las relaciones entre los hechos físicos y humanos [...]. No librados al devaneo insólito de estas preocupaciones, antes bien, preocupados por esa agobiante realidad que paso a paso nos supera, seguimos creyendo en nuestras posibilidades, siempre y cuando sepamos abrir el camino al potencial científico que se posee, ensanchando el campo de la investigación, restringiendo la observación en razón de la practicidad que los hechos reclaman y buscando siempre el método cuya aplicación supere en tiempo la rapidez con que los acontecimientos se suceden.²

Los antecedentes de esta rápida y eficiente puesta en funcionamiento del programa urbano-planificador pueden rastarse desde principios del siglo xx. En 1912 el Concurso Internacional de Trazado de Avenidas obtuvo gran interés público, demostrando valores y significados de la organización urbana, y evidenciando la importancia de la relación entre la arquitectura y la concepción urbanística de los problemas generales de la ciudad. Estas inquietudes se formalizaron en 1915 con la creación de la Facultad de Arquitectura, escindida de la de Matemáticas y Ramas Anexas. Se estableció —por ley aprobada por el legislativo nacional— en el plan de estudios que entró en vigencia hacia 1918, incorporar en la enseñanza de la arquitectura la dimensión urbana. Este aspecto que comenzó a llevarse a la práctica en 1922 con el curso curricular y obligatorio de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística, el primero y único de Latinoamérica durante

1. Carlos Gómez Gavazzo: *Metodología del planeamiento territorial* (Rosario: Centro Regional de Estudios de Vivienda y Planeamiento, 1959): II.

2. *Ibidem*.



El calculador, construcción física de la Ecuación del Desarrollo, combinador de variables para cuantificar los fenómenos territoriales con el objetivo de establecer planes de acción especulando sobre las 4320 situaciones deducibles

muchos años, era claro heredero de una suma de preocupaciones y actuaciones que venían aconteciendo en la materia, sobre todo en el ámbito europeo.

Ya en el I.º Congreso Panamericano de Arquitectos de 1920, realizado en Montevideo, Mauricio Cravotto hacía una mención específica a las capacidades que la disciplina tenía para ocuparse de estos temas, refiriéndose al surgimiento de «una afinidad innegable entre la arquitectura y la concepción del problema urbano».³ La enseñanza de la arquitectura, el paisaje y la urbanística, en principio con un claro sesgo *beaux arts*, se ve progresivamente ampliada y adquiere mayor complejidad, recibiendo e incorporando discursos disímiles. En este sentido, son contribuciones fundamentales las influencias de Jaussely, Le Corbusier y Hegemann, que visitaron Montevideo y dictaron conferencias en un lapso de cinco años. Adicionalmente, las primeras oficinas técnicas de la administración municipal y ministerial se alinearon tempranamente a las ideas discutidas en la Academia, dando legitimidad y validación a una disciplina naciente.

En 1936 se dio un paso fundamental con la fundación del Instituto de Urbanismo (IU), que si bien se constituyó como dependencia de la propia facultad vinculada con la actividad académica, revestía un cometido mucho más amplio, incluyendo la especialización para egresados, el asesoramiento oficial a las instituciones de gobierno y la divulgación de conocimientos específicos a la disciplina. En la década posterior se atravesó por diversas etapas de experimentación que asentaron las bases fundacionales del programa planificador que hacia 1950 estaba prácticamente delineado. Del IU, con su tono todavía un tanto ecléctico se pasó al renovado ITU, claramente adscrito a la modernidad científica; y esto tuvo su correlato —en buena medida porque los personajes se repiten— en los ámbitos politicogubernamentales.

Resulta sorprendente entonces que en cuatro décadas el programa completo avanzara desde su nacimiento hasta su sistematicidad completa. Es decir que transcurrieron solamente cuarenta años desde que las preocupaciones de la ciudad fueron oficialmente tomadas por los arquitectos, hasta que se constituyeron en una metodología completa y universalizable para ser aplicada en casi cualquier situación particular.

3. Mauricio Cravotto: «La creación del Instituto de Urbanismo», *Revista del Instituto de Urbanismo* (n.º 1, marzo de 1937): 3.

Para esto, tal como se ha mencionado, medió una serie de personajes e instituciones dentro de los cuales Carlos Gómez Gavazzo con sus obsesiones metodológicas y sintéticas, y el ITU como cuerpo de trabajo colectivo específico, resultaron especialmente significativos. Y una serie de transformaciones institucionales de la academia que hicieron posible un cambio de enfoque en la enseñanza y la investigación.

Recorramos algunos aspectos de estos vericuetos. La subjetividad moderna, se funda en el deseo de construir e instalar instrumentos operativos que permitan mirar el presente objetivamente y proyectar el futuro inequívocamente. Este impulso no es otra cosa que la idea de la máquina impuesta al pensamiento por vía de la lógica determinista. Esta necesidad imperiosa de dar racionalidad al desborde profundamente irracional, que la modernización imprime sobre el mundo y sobre las vidas humanas, se respira en la comedia angustia que contiene la cita inicial de este texto.

La consecuencia más interesante la constituye la inmediata traslación que se hace de esa inquietud en una desbordante tarea de construcción metódica e infinita de reglamentos, teorías, mecanismos, metodologías, medios de difusión, planes, y posicionamientos políticos, todas tareas que acomete Gómez Gavazzo, al parecer sin cansancio.

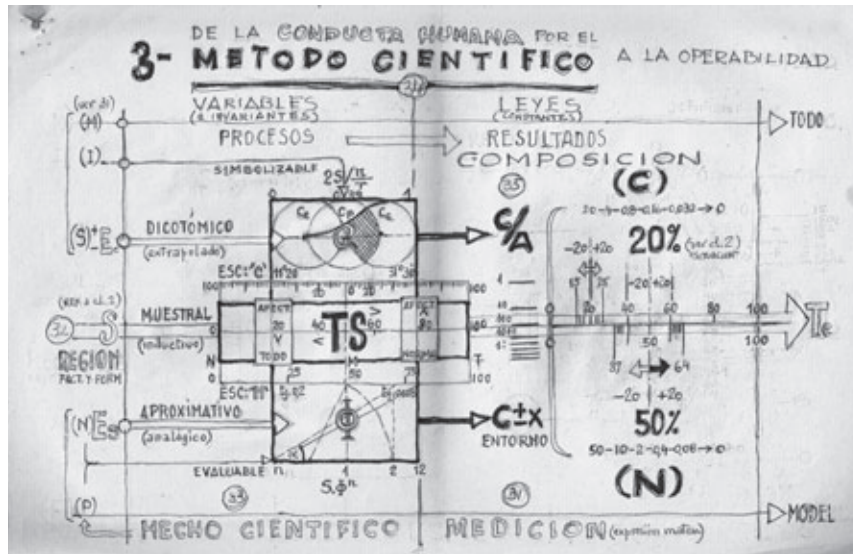
El plan de estudios de 1952 fue una de esas máquinas que impulsó y orientó una nueva mirada para la Facultad de Arquitectura sacándola del carril de lo estético y llevándola al camino de la racionalización de la técnica. Su visión respecto del cambio que esto representó es concluyente:

solo bastó que el punto de vista normalmente usado para la conducción de la actividad —ubicado alineadamente a las partes programáticas— se transportara a una posición más lejana y adecuada de esa línea, para que la suma de los efectos se transformara en una integración de ellos a causa de un fenómeno de homologación perspectiva.⁴

Es decir, ubicarse desde una mirada analítica «apoyado por las más amplias selección y definición de indicadores objetivos y cuantificables».⁵

4. *Boletín Informativo ITU* (n.º 32, ITU, 1967).

5. *Ibidem*.



Ideograma n.º 3 del Seminario de Metodología de la Investigación y la Enseñanza en Arquitectura, dictado por Carlos Gómez Gavazzo en Guayaquil, Ecuador, 1975

Otra fue la línea de desarrollo teórico que se desarrolló durante décadas de manera cíclica e incremental, teniendo como campo de pensamiento la explicación racional de los fenómenos del mundo material, es decir la construcción de una estructura global de pensamiento que explicara «el hecho real» y que diera cuenta de su potencial de transformación. La formulación de conceptos estructurales y sistemáticos construidos a manera de hipótesis sustentadas en la realidad nacional, en clara consonancia con las bases científicas de la planificación, constituyó una línea inagotable de teorización, dando lugar a teorías generales de distribución de población y densidad, teorías de localización de servicios y movilidad, trascendiendo el ámbito urbano, las teorías de planificación rural, etc. En ellas se establecieron ideas sustitutivas para el uso de parámetros infraestructurales y de significación socioeconómica, dando lugar a un lenguaje técnico específico así como también a un desarrollo gráfico preciso y universal que designaba y representaba categorías y variables territoriales complejas. Inquietud que se resumía en la máxima de Gómez «Toda idea es cierta si admite su traducción geométrica».⁶

La continuidad del proceso de desarrollo de teorías, entendida como camino de

progresión científica que permitía conjugar momentos de análisis y síntesis [...] se apoya en dos principios, uno, obrando en el plano ontológico, que podría redactarse así: no habrá ideas nuevas si las viejas no se dicen mejor, y otro de origen preaxiológico, La sustitución de factores ha de dar resultados sustitutivos, poseedor de un sentido hipotético y creativo.⁷

La Ecuación del Desarrollo era otra de las máquinas, en este caso físicamente construida. Debe entenderse como uno de los momentos de síntesis en el desarrollo del pensamiento planificador del ITU. La ecuación integraba un sistema de ocho variables interdependientes (P_o : uso del suelo, P : habitar, P_{\rightarrow} : trabajo, P_{oL} : forma legal, Q : rendimiento de Inversión, P_{oS} : sectorización del trabajo, $P_{\rightarrow E}$: expansión de frontera y N_V : nivel de vida) tendientes a cuantificar los fenómenos territoriales y su potencial desarrollo. Se expresaba materialmente en *el calculador*, una tabla de reglas móviles compuesta y dispuesta según

6. Carlos Gómez Gavazzo *Arquitectura de las comunidades* (Montevideo: ITU, 1964).

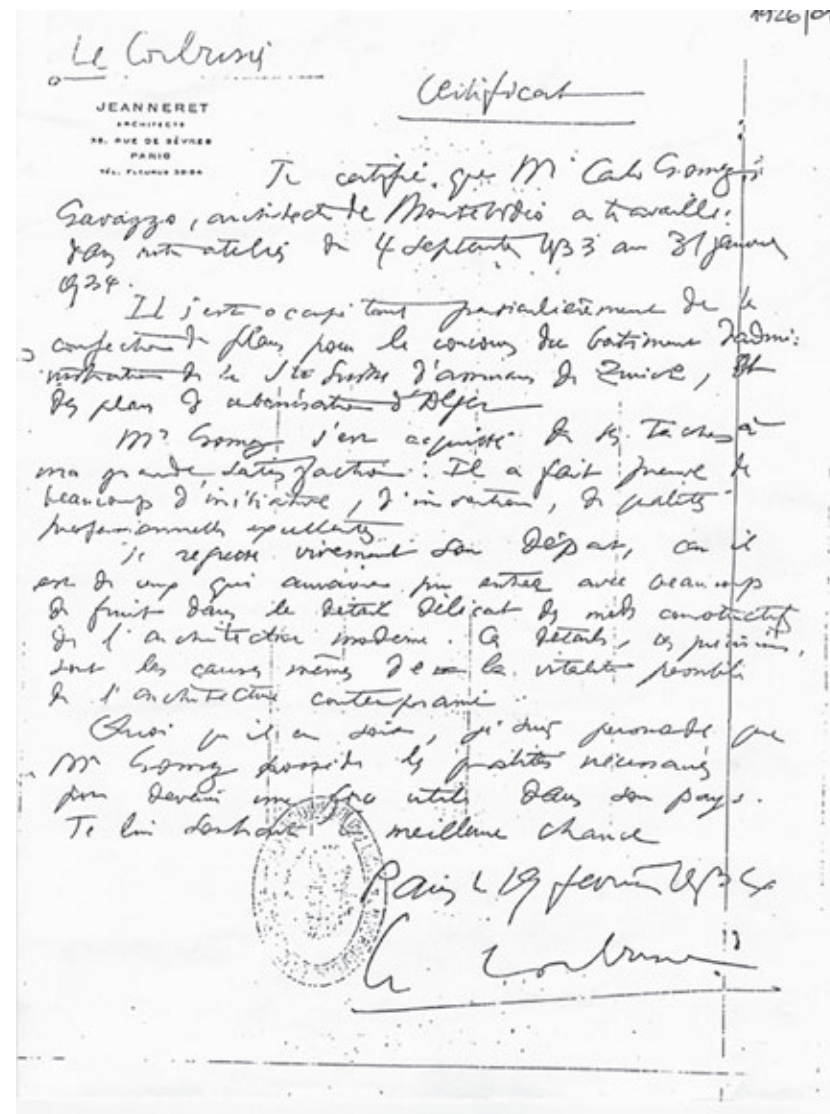
7. Carlos Gómez Gavazzo. *50 Años del ITU* (1985, inédito).

relaciones formales y funcionales, que permitía establecer planes de acción concretos especulando sobre las 4320 situaciones deducibles. Una estructura metodológica para depurar y controlar tanto la acción política como la técnica.

Los procedimientos de diagnóstico repetidos, o en lenguaje ITU el Expediente Comunal, constituía otro de los mecanismos, que desde una inicial formulación en 1951 entendida como traslación al ámbito nacional de las normas de la Grille CIAM del congreso de Bridgewater de 1947, derivó luego en un proceso permanente de perfeccionamiento y sistematización. La formulación del Expediente Comunal como instrumento analítico y de diagnóstico territorial, definía no solo categorías y procedimientos precisos de datos a ser relevados y analizados, sino un minucioso protocolo de representación que abarcaba desde nomenclaturas hasta escalas gráficas. Esto dio lugar además a la formulación de una simbología urbanística específica, basada en principios de interpretación mnemotécnica universal que planteaba y por largo tiempo logró, «unificar la expresión en todos los procesos técnicos especializados que concurren al planteamiento y solución de los problemas urbanísticos».⁸ Este perfeccionamiento fue posible, al menos en parte, por su constante y rigurosa aplicación durante cuatro décadas en ámbitos académicos y en oficinas técnicas gubernamentales, llegando a constituirse en un programa internacionalizado en tanto se formaban al respecto técnicos planificadores de otros países latinoamericanos y funcionarios de organismos internacionales como la Organización de Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA) actuantes en la región.

El desarrollo editorial propio y el sistemático cultivo de vínculos internacionales, fueron sin dudas aspectos que permitieron legitimar, dar densidad y proyección internacional al pensamiento planificador nacional. Este programa deliberado («publicar a cualquier costo» era uno de los imperativos del ITU) funcionó en múltiples niveles: en la edición de libros, de folletos técnicos y de boletines periódicos que presentaban materiales teóricos y proyectuales propios, así como también en la traducción de materiales extranjeros ideológicamente diversos que se consideraban relevantes. A esto se sumó el involucramiento enormemente voluntarista en otros formatos de divulgación

8. Boletín Informativo ITU (n.º 2, ITU, 1951).



Nota manuscrita de Le Corbusier. Constancia de las tareas desarrolladas por Carlos Gómez Gavazzo en el estudio de París, 1934.

dedicados a no iniciados, como programas de radio y televisión sobre planificación, constante intercambio epistolar con urbanistas, universidades, oficinas técnicas, instituciones multilaterales (ONU, OEA) y la comprometida participación en la agenda política y social nacional y latinoamericana, consolidándose como actor autorizado en prácticamente todos los temas que involucraban el desarrollo y la transformación física.

La elaboración de planes urbanísticos y territoriales concretos, y la asesoría y la participación en comisiones y órganos de gobierno, fueron otro objetivo principal y consecuencia natural de todo el trabajo desplegado, dando lugar a relaciones estrechas entre academia e instituciones tomadoras de decisión, donde muchas veces arquitectos y urbanistas se desempeñaban como actores de doble rol. La omnipresencia del posicionamiento político del ITU construyendo teoría, planificando y asesorando a todas las instituciones nacionales que lo requirieran, marcó la relevancia de lo territorial y de la planificación como orientadora de las transformaciones que el Uruguay demandaba. Por la vía de la planificación racionalizada de diferentes ámbitos sectoriales, se podía visualizar una verdadera cruzada, que ponía en primer plano una visión desarrollista unitaria. Esta visión estaba en un todo alineada con las ideas que venía promoviendo la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de la mano del economista Raúl Prebisch. Un desarrollismo racionalista y académico que tenía su contracara más populista en los desarrollismos proteccionistas de los gobiernos latinoamericanos de la época.

Las ideas cepalinas tuvieron en Uruguay su momento de auge con la creación en 1959 de la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico (CIDE), cuyos objetivos principales fueron elaborar y llevar a la práctica mediante la conformación de proyectos y la obtención de financiación adecuada, planes orgánicos de desarrollo económico. Es decir, centralizar en una institución la elaboración de diagnósticos sobre todas las áreas de la producción nacional para luego definir cuáles eran los planes adecuados para fomentar el desarrollo. Obviamente el ITU y Gómez Gavazzo en persona formaron parte de los equipos de asesores de la CIDE, tomando un protagonismo relevante en las temáticas afines. Sin embargo, con el afianzamiento de esta nueva institución la visión de la planificación se fue haciendo paulatinamente más

económica y menos física, con lo cual desde los años sesenta la orientación del discurso recayó en economistas más que en planificadores territoriales. Las prácticas concretas se orientaron más a transformar las estructuras administrativas y a formular leyes generales que orientaran los procesos productivos, dejando de lado las visiones de polos de desarrollo y de fomento de ciudades intermedias que constituían las estrategias esenciales del discurso difundido desde el ITU.

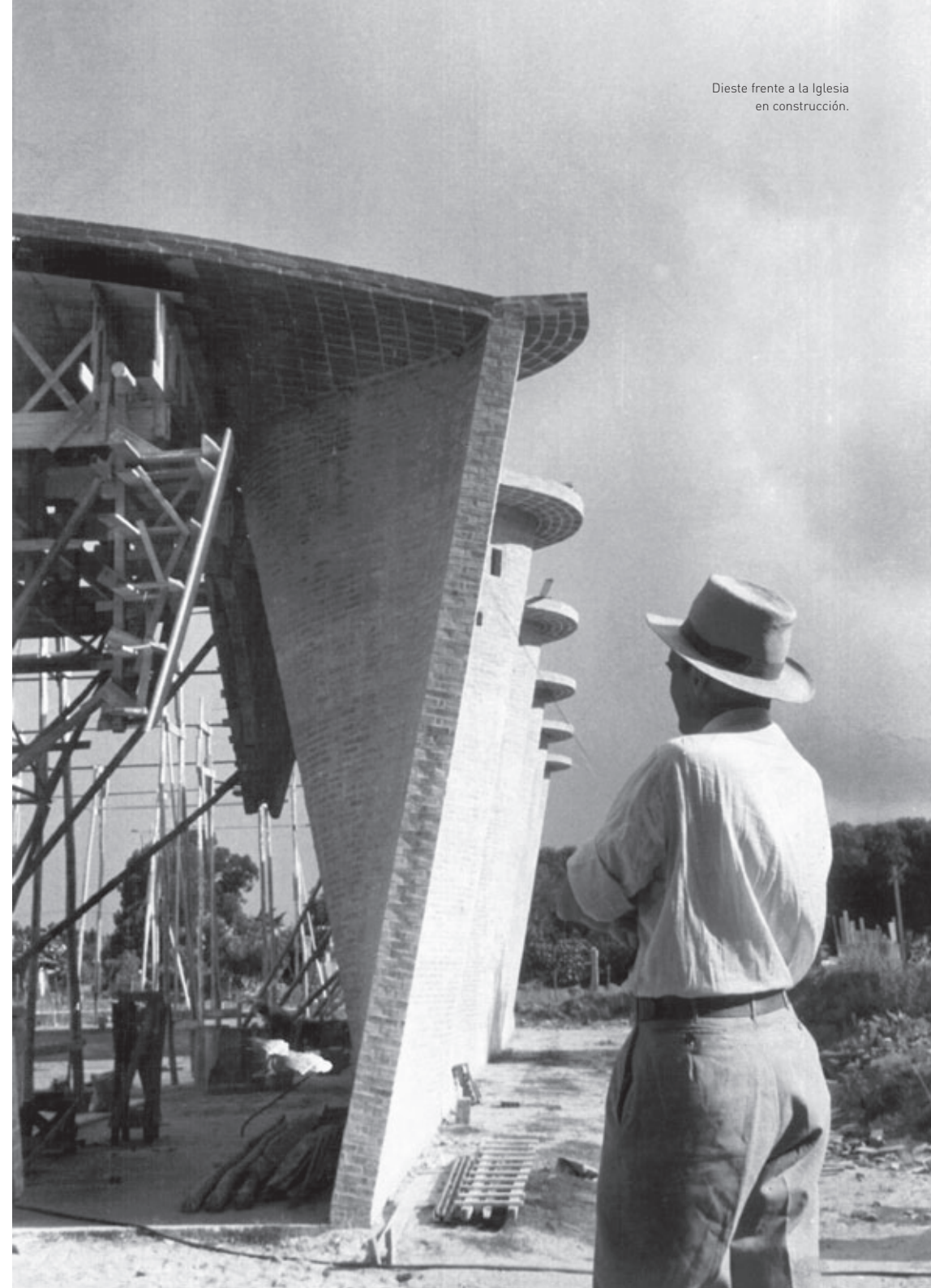
Esta visión economicista va a tomar el rol protagónico de la planificación hasta institucionalizarse completamente con la creación de la Oficina de Planeamiento y Presupuesto (OPP), determinada por la reforma constitucional de 1967. Es así que diez años más tarde, la enorme construcción teórica, metodológica e institucional que había logrado realizar el ITU en cuatro décadas, pasó de manos definitivamente y se desentendió casi por completo del énfasis territorial que contenía.

11.

CATÓLICOS

La Parroquia de Cristo Obrero es el edificio de mayor difusión internacional construido en un país que fue punta de lanza en el impulso de la laicidad. Sin embargo, hacia 1950, los profesionales católicos tuvieron una importante incidencia en la producción de arquitectura en Uruguay. La construcción masiva de nuevas iglesias constituyó una ocasión privilegiada para afirmar el valor espiritual de la arquitectura y su capacidad para transformar el mundo, o al menos resistir a la desacralización.

The Parish of the Worker Christ (La Parroquia de Cristo Obrero) is the building with the most international exposure erected in a country that spearheaded secularism. Nevertheless, towards 1950, catholic professionals had an important impact on the architectural production of Uruguay. The massive construction of new churches constituted a privileged opportunity to assert the spiritual value of architecture and its capacity to transform the world, or at least, to resist desacralization.



Dieste frente a la Iglesia
en construcción.

Una iglesia financiada por católicos y proyectada por un creyente es el edificio construido en Uruguay de mayor difusión internacional. Y esto a pesar de que la arquitectura religiosa parece ser poco representativa de un país que tempranamente había decretado la secularización de los cementerios, admitido el matrimonio civil y regulado el número de conventos, y que había comenzado el siglo xx con un gobierno agresivamente modernizador y anticlerical.¹ Es un ejemplo algo extraño para el primer país de América en sancionar la Ley de Divorcio, que en 1917 reformó su Constitución para separar definitivamente la Iglesia del Estado y en el que tanto la sociedad como los gobiernos sostenían un tenaz laicismo y una no siempre velada hostilidad hacia la jerarquía eclesiástica y los fieles. La Parroquia de Cristo Obrero que Eladio Dieste terminó de construir en Atlántida en 1961 se suma a otras que se construyeron en la segunda mitad del siglo xx. Quizá la más conocida sea la Capilla Santa Susana proyectada por Antonio Bonet en la localidad de Soca, pero ambos casos se insertan en un contexto más amplio.

Inmediatamente después de la segunda guerra mundial una corriente de renovación partió de Francia y Alemania y se instaló en la Iglesia europea culminando en las reformas del Concilio Vaticano II. En Uruguay hubo importantes cambios y como consecuencia de los impulsos transformadores, al comenzar la década del cincuenta, los laicos independientes, los organizados en la Acción Católica, el clero secular y los religiosos de las distintas congregaciones que estaban instaladas en el país fueron tomados por un «divino furor» constructivo que determinó el surgimiento de las innumerables parroquias, capillas, colegios, casas de retiros e institutos religiosos que hoy se encuentran dispersos en el territorio nacional. Los proyectos se impulsaron desde la curia y se promovieron y financiaron por el laicado, pero fue sobre los técnicos donde recayó la determinación del rumbo que tomaron las concreciones.

A mitad del siglo xx los arquitectos y los ingenieros tenían en Uruguay una autoridad indiscutida y, entre ellos, el prestigio que los profesionales católicos habían ganado en la política y la cultura nacional fue relevante. Luis García Pardo fue uno de los arquitectos más activos de la segunda mitad del siglo xx. Realizó en 1941 la Iglesia Parroquial de San Jacinto, en Canelones, otros encargos menores como la ampliación de la Iglesia de

1. José Batlle y Ordóñez (1903 a 1907 y 1911 a 1915).

Santa Mónica en 1943, las reformas de la Capilla de San Rafael en Punta del Este, de la Parroquia de La Teja y de la casa editorial del diario *El Bien Público*, todas en 1946. Proyectó la casa de retiros Santa María de Arequita para la Compañía de Jesús en el cerro Arequita, en Lavalleja, en 1947. En 1948 estuvo a cargo de la reforma de la sede de la Acción Católica y del colegio de las Hermanas de la Cruz en Trinidad, además de otros proyectos que no se realizaron, como la Iglesia Parroquial y Capilla La Trinidad —ambos de 1950— para Punta Yeguas, y el Colegio San Juan Bosco de 1960. Construyó el Instituto de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en 1952 y la Parroquia San Juan Bosco de Colón en 1966.

Horacio Terra Arocena era el técnico más cercano a la Curia de Montevideo. Escribió varios textos sobre estética y arte que fueron publicados en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos (SAU). Enseñaba Filosofía y Cultura Moral y fue activista de la Unión Cívica del Uruguay, la sección política de la Acción Católica. Ocupó durante varios períodos una banca en el Senado de la República, y fue director del diario católico *El Bien Público* entre 1932 y 1937, y de la revista *Tribuna Católica*. Presidió el Instituto Nacional de Vivienda Económica (INVE) entre 1967 y 1972. Fue distinguido como Caballero de la Orden de San Gregorio Magno, la más alta condecoración que concedía el Vaticano como muestra de agradecimiento a un fiel laico por su servicio a la Iglesia. Entre los textos legales de su autoría se destaca la Ley de Centros Poblados. Estaba casado con Margarita Gallinal, perteneciente a una de las familias de terratenientes más aristocráticas de Uruguay. Junto con su hijo Juan Pablo construyó la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo en 1955 y el Monasterio de la Visitación de Santa María en Progreso, para las monjas salesas, en 1956.

Juan Pablo Terra fue el más destacado de un grupo de intelectuales católicos de izquierda preocupados por la «cuestión social». A partir de 1958 tuvo a su cargo la Cátedra de Sociología de la Facultad de Arquitectura y en ese mismo año fundó el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH), influido por el pensamiento de Emmanuel Mounier, Pierre Teilhard de Chardin, Jacques Maritain y especialmente por los vínculos que estableció con el dominico francés Louis Joseph Lebret. Ambos se habían conocido en 1947, cuando Terra era todavía un joven estudiante de arquitectura. Lebret llegó a Montevideo para asistir a la reunión de líderes cristianos que Dardo Regules, de la Unión Cívica, había convocado en Montevideo. De esa reunión participó una gran



1



3



2



4

1. Capilla Santa Susana (1961)
2. Parroquia de la Asunción y San Carlos Bonomeo (1955)
3. Parroquia San Jacinto (1941)
4. Parroquia San Juan Bosco (1966)

cantidad de profesionales católicos. Fue allí donde se discutieron las relaciones entre el orden económico y el político, y donde comenzó a plantearse el problema de la pobreza y el significado de la justicia social en torno al pensamiento del humanismo integral de Maritain, que tuvo una gran influencia en el ámbito religioso local. El documento que recogió las conclusiones sentó las bases de los partidos políticos demócratacristianos rioplatenses, que se imbricaron pocos años más tarde con posiciones latinoamericanistas de izquierda antisoviética.

Desde el CLAEH Terra realizó las primeras investigaciones importantes relativas a la situación económica y social del Uruguay rural. Entre 1963 y 1966 dirigió el Sector Vivienda y el Departamento de Planeamiento Físico de la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico (CIDE). En 1967 fue electo diputado y en 1968 redactó la Ley de Vivienda, que contenía un capítulo por el cual se crearon las cooperativas de vivienda. Tuvo una influyente actuación política desde las filas del Partido Demócrata Cristiano (PDC) y en 1971 fue uno de los promotores de la fundación del Frente Amplio (FA), por el cual fue senador hasta el golpe de Estado de 1973.

Eladio Dieste cubrió miles de metros cuadrados con la cerámica armada; realizó la estructura de la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo en 1954, la del Colegio La Mennais en 1958, la de San Juan Bosco en 1966 y la de Durazno en 1968. Proyectó la Iglesia de Lourdes en Malvín en 1961. Formaba parte de un círculo de artistas y escritores entre los que se encontraban Esther de Cáceres, Eduardo y Rafael Dieste, Joaquín Torres García, Eduardo Yepes, Olimpia Torres, Rafael Alberti y José Bergamín. La iglesia que construyó entre 1958 y 1961 en la Estación Atlántida fue impulsada por los esposos Adela Urioste y Alberto Giudice, miembros de la Acción Católica, y acompañada por el cardenal Antonio María Barbieri. Es probable que sean el resultado de las conversaciones entre Dieste y los Giudice los primeros bocetos que se conservan en el archivo de la Capilla del Sagrado Corazón del balneario de Atlántida. En ellos aparecen las dos soluciones estructurales típicas: la bóveda autoportante y las gausas.

Dieste solía decir que la Iglesia de Cristo Obrero fue su escuela de arquitectura. Fue ocasión de aprendizaje y reflexión acerca de la belleza y también fue su escuela de humanismo. Estaba en plena ejecución del edificio cuando dictó la conferencia *Arquitectura y construcción* en la

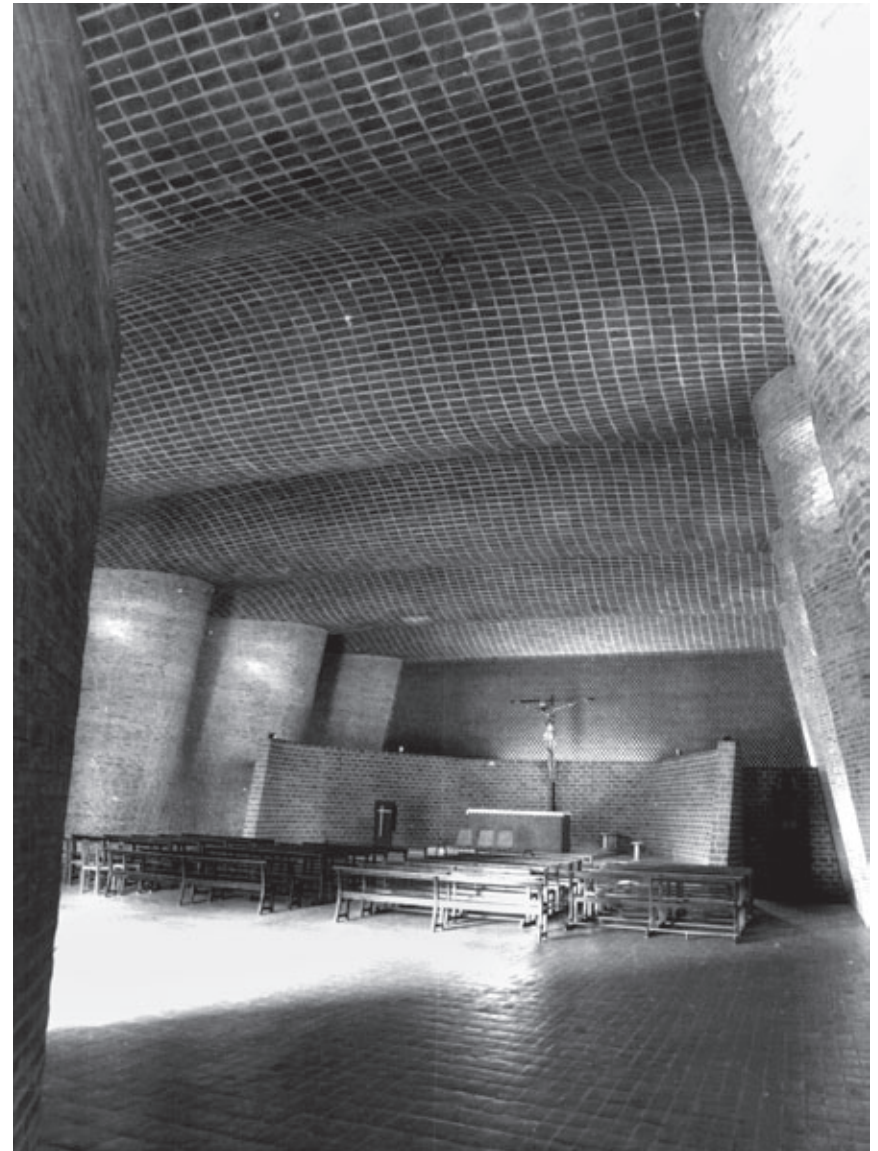
Facultad de Arquitectura de Buenos Aires en octubre de 1959. Allí señaló que sus observaciones eran aún «meditaciones difusas» y «reflexiones de camino», pero en realidad estaba ensayando una síntesis de contrarios que nunca más abandonaría. Afirmaba que si la estructura lograba conmovedor, era porque resultaba misteriosamente expresiva y no era la razón sino el espíritu quien percibía el equilibrio de las fuerzas. Los edificios debían manifestar su condición tectónica y los materiales ser respetados en su esencia y usarse con sencillez. Tal arquitectura era el arte que daría paso a la «contemplación», y la palabra no estaba usada ligeramente: para Dieste la técnica era capaz de abrir otro mundo y permitía acceder a la esfera divina.

En la Iglesia de Cristo Obrero, Dieste se entendió a sí mismo como un inventor completo, no solo de técnicas y de máquinas, sino de formas elocuentes que develaban una realidad trascendente. En consecuencia, su descripción de la aparición de la cerámica armada era similar a una «iluminación». Explicaba el proceso creativo a partir de una intuición formal que el cálculo no hacía más que confirmar. La valoración que Dieste hacía de la intuición creadora se fue desarrollando al amparo del pensamiento de los poetas Eduardo y Rafael Dieste —sus tíos— y de Esther de Cáceres.

Rafael Dieste había nacido en Rianxo y se trasladó luego a Madrid, donde participó, desde su fundación en 1936, de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, el grupo promovido por la *intelligentsia* comunista que presidía José Bergamín. Llegó a Montevideo en junio de 1939; se exilió en Buenos Aires entre 1939 y 1948; y vivió en esa ciudad también entre 1954 y 1961. Eladio tuvo una relación muy cercana con su tío gallego mientras este vivió en el Río de la Plata, que se mantuvo luego por carta y por las visitas que efectuó a Rianxo a partir de 1962. Ambos intercambiaban opiniones acerca de las vicisitudes de las construcciones, de problemas matemáticos y de ideas filosóficas, como también sobre ensayos y versos. Los temas que ambos compartieron pueden extraerse de la correspondencia enviada por Rafael a Eladio entre 1948 y 1974.²

En marzo de 1957 Rafael respondió al envío de los planos de la Iglesia de Cristo Obrero exponiendo que creía haber logrado representar el efecto final del espacio interior. Decía:

2. Rafael Dieste, *Obras Completas*, tomo V: Epistolario (La Coruña: Edicions Do Castro, 1995).



Eladio Dieste.
Parroquia Cristo Obrero

me imagino el ritmo de los muros y del techo, la modulación íntima y sosegada de la luz, la doble sensación de límite y de libertad, de recinto que acoge y no clausura, acompañante, persuasivo y hasta solemne, pero no imperioso: en fin, todo un programa de cortesía litúrgica, propicia al natural despliegue de la reverencia, ya sea en soledad o en fraternal, sencilla —no protocolar— comunidad de canto o silencio.³

La descripción que el ingeniero hizo del edificio en 1961 puede contrastarse sin temor con estas palabras cargadas de poesía.⁴

Eladio se había acercado desde muy joven a los libros del tío, que manifestaban una visión estética sobre el mundo creado. La mística noción que Rafael tenía del acto creativo estaba además íntimamente vinculada con los hallazgos de la matemática y la geometría.⁵ En Eladio resuena la valoración que este hacía de la tradición profunda en el periódico la *Hora de España*, el retorno a los orígenes y la recuperación de los mitos de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*⁶ y la magia de los cuentos ambientados en una Galicia arcaica, fantástica y de leyenda. Los ecos de *Rojo farol amante* se pueden encontrar también en su insistente simbología de la luz.⁷

La valoración de la vida simple que Rafael hacía de los pescadores de Malpica y de los campesinos de las aldeas gallegas se trasladó a las reflexiones del sobrino, desarrolladas al pie de obra de la iglesia de Atlántida. El trabajo de los obreros alcanzó allí un grado de delicadeza, de dedicación y de creatividad inexistente en las obras anteriores y fue configurando su propia interpretación relativa a la pobreza del material como metáfora del espíritu de los humildes. Esos materiales pobres debían ser tratados con desvelo para convertirse en el homenaje que los pobres merecían.⁸

Cuando Rafael llegó a Montevideo en junio de 1939 trabó una duradera amistad con Esther Correch de Cáceres en virtud de intereses literarios comunes. Eladio ya la conocía por su tío Enrique y esa amistad signó

3. Carta 292 enviada a Eladio Dieste, fechada en Buenos Aires el 18 de marzo de 1957 (Rafael Dieste, 475).

4. Eladio Dieste, *Conferencia sobre la Iglesia de Atlántida* (Montevideo: Grupo Editor, 2011).

5. Rafael Dieste, *Nuevo tratado del paralelismo* (Buenos Aires: Atlántida, 1956).

6. Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Buenos Aires: Nova, 1943).

7. Rafael Dieste, *Rojo farol amante* (Madrid: Teseco, 1933).

8. Eladio Dieste, *Conferencia...*, o. cit.

también su periplo por la arquitectura religiosa. Ella era médica y enseñaba literatura, y por su matrimonio con Alfredo Cáceres estaba vinculada al grupo de intelectuales cercanos a Torres García. Se había convertido al catolicismo atraída por los extáticos santos carmelitas y Eladio la consideraba su madrina en la fe. Fue el mayor exponente del lirismo místico local: su poesía simbólica y abstracta partía de una intensa experiencia sensorial. En su juventud había estado relacionada con el pensamiento anarquista, más tarde fue atraída por el socialismo y finalmente se acercó al ala más progresista del catolicismo uruguayo, que se desarrollaba en torno al arquitecto Juan Pablo Terra. Como ellos, era defensora de una política de base humanista y ferviente seguidora de Maritain.⁹

Eladio Dieste se vinculó tempranamente con las ideas del filósofo francés. Estas establecían la sustitución del concepto de individuo por el de persona, postulaban la anulación de las distancias entre la vida activa y la contemplativa, promovían el amor al ser humano y definían la necesidad de un nuevo humanismo cristiano sobre las conceptualizaciones de Santo Tomás de Aquino.¹⁰

El progresivo acercamiento a la pobreza se establecía en Uruguay por dos vías: sobre la base de la sencillez espiritual —camino de despojamiento místico—, y por otra más terrena que constataba el crecimiento de los sectores marginales, los rancheríos y la situación de las familias rurales. Dieste no era ajeno a ninguna de las dos. Este es el marco desde el cual comprender la relevancia que asignaba al costo de cada obra, absolutamente importante, ya que el gasto de dinero y la economía financiera debían ser expresión de la «economía cósmica», para expresar el orden profundo del mundo. Nuevamente, se trataba de la síntesis de contrarios, de la unión entre inmanencia y trascendencia. Se comprende así más adecuadamente la insistencia en el precio «similar a un galpón» de la Iglesia de Cristo Obrero, aunque podamos, con sobradas razones, dudar de ello. Sin duda la Iglesia de Cristo Obrero costó bastante más que un galpón pero el resultado final atestigua que Dieste tenía razón en asumir los riesgos y que el precio era, como el edificio, una «revelación»

9. Esther de Cáceres, «Hacia una política humanista, el pensamiento de Jacques Maritain», *El Ciudadano* (Montevideo, 5 de octubre de 1956).

10. Jacques Maritain, *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad* (Santiago: San Francisco, 1934).

12.

CASAS BARATAS

Las respuestas a la crisis de la vivienda por parte de la profesión abarcaron, entre otras cosas, la elaboración de diversos sistemas de racionalización del proyecto y de la construcción. Estos últimos conocieron fracasos comerciales y técnicos pero, combinados con métodos artesanales, llevaron a éxitos parciales como el caso de las cooperativas de vivienda por ayuda mutua. Asimismo, a mitad de los sesenta, el país tomó conciencia de las nuevas formas de pobreza urbana sintetizadas en el «cangrejal».

The answers to the housing crisis by the profession encompassed, among other things, the development of varied project and constructive rationalization systems. The latter found commercial and technical failures, yet combined with handcrafted method led to partial achievements as in the case of the Mutual Aid Housing Cooperatives. Also, toward the mid sixties, the nation became aware of the new forms of urban poverty synthesized in the “cangrejal” (shanty town).



Cooperativistas armando el esqueleto de una viga en uno de los conjuntos Mesa del C.C.U.

Hasta los años cincuenta, la pobreza urbana estuvo asociada a los conventillos y a las casas de inquilinato. Junto a los «rancheríos» en el ámbito rural, fueron temas de alarma y preocupación por parte de políticos e intelectuales sensibles a los problemas sociales. Conforme a la ideología higienista y paternalista prevalente durante el siglo XIX y principios del XX, se veían estas soluciones habitacionales precarias como fuente de enfermedades, promiscuidad y malos hábitos, como lugares donde los valores más sagrados de la sociedad —el trabajo, la familia— eran puestos en crisis. En los conventillos vivían, hacindas, las clases sociales más bajas: inmigrantes pobres, población rural expulsada del campo por falta de trabajo, negros, entre otros.

A comienzos de siglo, por otra parte, los arquitectos como cuerpo profesional, dedicaban buena parte de sus energías a consolidar sus posiciones ante la sociedad y, principalmente, en los círculos de poder. Lograron independizarse definitivamente de los ingenieros creando un gremio propio en 1914 y separando institucionalmente la Facultad de Arquitectura de la de Ingeniería al año siguiente. Al mismo tiempo, lucharon para apartar a estos de los concursos de obras públicas de envergadura, aduciendo su incapacidad para comprender en términos generales los principios artísticos de la construcción de edificios.

En las décadas siguientes se dedicaron a presionar a las autoridades para aprobar normativas que restringieran las libertades de los constructores e idóneos no profesionales. En forma paralela y bajo una nueva concepción higienista, combatieron el principal producto de los constructores: la casa de patios con claraboyas. Ya en los años treinta, el cuerpo de arquitectos había escalado varias posiciones y muchos de sus integrantes ocupaban cargos públicos influyentes en el gobierno nacional y departamental. Esto les dio la oportunidad de operar en la planificación física de las ciudades mediante acciones directas o mediante normativas.

El problema de la vivienda económica (o bien vivienda obrera, o «casas baratas»), uno de los puntos más sensibles e importantes para combatir la pobreza rural y urbana, no estaba entre los temas principales de la agenda arquitectónica. Aunque fue anunciado repetidamente como tema significativo —por ejemplo, en los Congresos Panamericanos de Arquitectos—, en los hechos no significó más que el apoyo a políticas



Inquilinato en Ciudad Vieja.
Relevamiento de Horacio Acosta y Lara.
Circa 1938.

públicas puntuales, generalmente destinadas a sectores medios bajos. En ningún caso se produjo una crítica sobre los procesos productivos o el deseo de implantar los métodos industriales a fin de abaratar costos y poder llegar a satisfacer la demanda de los sectores más pobres. Un ejemplo de esto nos lo brinda la creación de la Oficina Técnica de Casas Baratas de la Sociedad de Arquitectos, destinada a brindar asesoramiento a los sectores populares. Se trataba más bien de un intento por captar un público históricamente reacio a la contratación de arquitectos, pero los pocos casos construidos denotan claramente la distancia entre estas propuestas y las búsquedas europeas contemporáneas de la vivienda mínima.

Sin embargo, la crisis económica originada en 1929, con fuertes repercusiones locales durante los años treinta, había puesto sobre la mesa el problema del alojamiento de las clases populares. Fue entonces, bajo un clima antiliberal, cuando se comprendió al Estado como garante y guía de una posible política de vivienda, aunque los avances en este sentido fueron tímidos e intermitentes. En la Constitución de 1934 aparecía establecido por primera vez que «La ley propenderá al alojamiento higiénico y económico del obrero, favoreciendo la construcción de viviendas y barrios que reúnan esas condiciones».¹ Posteriormente, en 1937, se creó el Instituto Nacional de Viviendas Económicas (INVE), un servicio descentralizado del Estado, creado en la órbita del Ministerio de Obras Públicas, capaz de construir y gestionar viviendas, y con un equipo técnico propio. Aun así, la construcción de viviendas por parte del Estado, comprendiendo todos sus organismos, representó en las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta menos del 4% del total de la producción² y una cantidad insuficiente para la demanda de los sectores populares. A mediados de 1955, el INVE llevaba construidas 3253 viviendas, mientras el cálculo estimativo del déficit de vivienda (es decir, de personas viviendo en condiciones de insalubridad) ascendía a 100 000 unidades.³

1. Artículo 44 de la Constitución de la República, plebiscitada el 19 de abril de 1934. Ver en: <<http://www.parlamento.gub.uy/constituciones/const1934.htm>> (consultado el 13 de marzo de 2014).

2. Juan Pablo Terra, *La vivienda* (Montevideo: Nuestra Tierra n.º 38, 1969), 8.

3. *Arquitectura*, n.º 233, (octubre de 1956): 5.

No obstante, desde la década del cuarenta se fue gestando un cambio de sensibilidad que adquirió plena madurez en las discusiones sobre el cambio de Plan de Estudios de la Facultad de Arquitectura, finalmente aprobado en 1952. El nuevo modelo de enseñanza estaba teóricamente enfocado en las «necesidades del pueblo», que comenzaban a ser el eje de los discursos, principalmente de los estudiantes. Estos llegaron a afirmar:

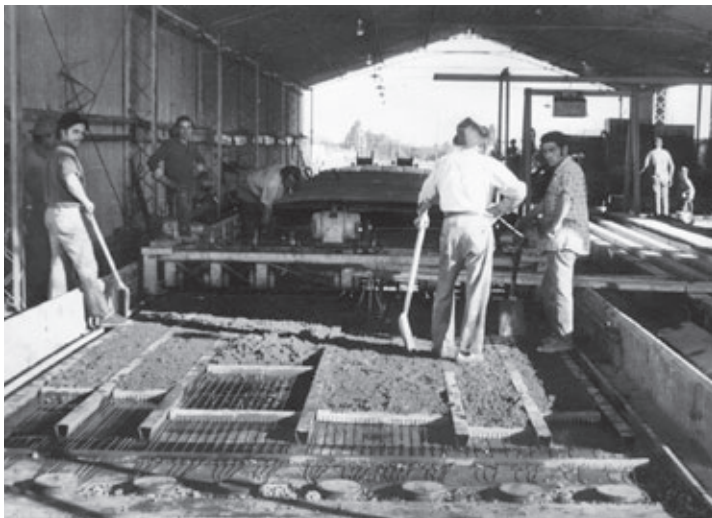
Ni técnica ni cultura son suficientes hoy para dar en el clima de nuestra estructura organizativa y docente, las objetivaciones de una concepción arquitectónica en función del sentir vital del pueblo.

Es que ella no ha sido para el pueblo. Este vive allí, en los rancheríos, en los pueblos de ratas, que denunciáramos en nuestra revista, en las viviendas insalubres en medio de las inmundicias de las canteras de La Teja, junto a los desperdicios, olores y fangos de los Frigoríficos. Ahí, y en todos lados, en el hacinamiento malsano de los conventillos levantados como una protesta frente a las miserias de la sociedad.⁴

Este cambio de sensibilidad, presente sobre todo en las nuevas generaciones, respondía a una serie de profundas transformaciones en la cultura uruguaya. La aparición de lo que luego se denominó «generación crítica» marcó un punto de inflexión: se trataba de un cuerpo de intelectuales, perteneciente a la clase media urbana, insatisfechos con los resultados sociales y económicos del país. Durante los años cuarenta, sus denuncias sobre las débiles bases en que se sustentaba la prosperidad coyuntural —que tuvieron como plataforma de proyección privilegiada al semanario *Marcha*— se enfrentaron a un clima político dominante de extrema complacencia. La economía de sustitución de importaciones aún daba buenos resultados favorecida por circunstancias externas como la guerra de Corea, mientras la política neobatllista⁵ apostaba con éxito a un pacto de clases mediante subsidios a los sectores empresariales, bajo nivel de desempleo, negociación salarial y una burocracia estatal numerosa y con fuertes derechos adquiridos. Sin embargo, a partir de 1955, año en que comenzó la recesión económica, este clima se fue

4. «La Universidad y la sociedad», discurso pronunciado por un delegado del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA) en el Salón de Actos de la Facultad de Arquitectura, el día 4 de diciembre de 1950. En *CEDA*, n.º 21 (diciembre de 1952).

5. El «neobatllismo» refiere al modelo sostenido por Luis Batlle Berres, sobrino de José Batlle y Ordoñez, «fundador» del primer batllismo —ambos pertenecientes al Partido Colorado. Aunque existieron diferencias entre el batllismo y el neobatllismo, las características comunes permiten hablar de un modelo más o menos coherente en el cual el Estado se convirtió en un actor principal de la economía y distribuyó la riqueza beneficiando a amplios sectores de las capas medias y proletarias.



Construcción de elementos prefabricados para los conjuntos MESA.

resquebrajando y comenzaron los conflictos. Los arquitectos participaron de este clima de ideas ya instalado antes de la debacle económica, y que tuvo como una de sus características una nueva sensibilidad hacia los sectores más desfavorecidos, desprovista del paternalismo característico de los sectores de la oligarquía y la alta burguesía.

En 1959, bajo el influjo de las ideas de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), se creó la Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico (CIDE). Luego de años de alejamiento entre intelectuales y gobierno, nació un clima de cooperación cuyo objetivo era hacer un diagnóstico general de la sociedad uruguaya y dar pautas para su desarrollo a través del uso sistemático de la planificación.⁶ Dentro del grupo de técnicos que trabajó en el Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social (1966) destacamos al arquitecto Juan Pablo Terra, quien se centró fundamentalmente en el problema de la vivienda. En 1947, Terra había asistido a las confe-

6. Adolfo Garcé, *Ideas y competencia política en Uruguay (1960-1973). Revisando el «fracaso» de la CIDE* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2002).

rencias del sacerdote dominico Louis-Joseph Lebet (ver «Católicos»). Estas ideas propiciaron la creación del Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) que, al igual que la CIDE, ponía de relieve la importancia del «conocimiento de la realidad» a partir de estudios y diagnósticos (encuestas, censos, etc.) llevados a cabo en forma sistemática.

En 1963, bajo el impulso de la CIDE, se tuvo por primera vez un cuadro completo de la situación habitacional de la población del país. Apareció entonces, de forma incipiente, lo que luego fue la marca misma de la pobreza urbana: el llamado «cantegril».

[El tipo] *casillas de materiales de desecho* —afirma Terra— no necesita mayor explicación y son uniformemente del «standard» habitacional más bajo. Son construcciones que se realizan con materiales descartados, principalmente chapas usadas y deterioradas, hojalata de envases, madera de cajones o viejos pisos. Los datos muestran que, en 1963, este tipo (que tanto debe preocupar desde el punto de vista social) se presentaba en cantidad reducida. La información da, para ese momento, unas doce o tres mil viviendas de materiales de desecho, la inmensa mayoría de ellas urbanas. Este tipo, que en otros países se presenta en grandes aglomeraciones marginales (es el tipo físico que corresponde a las «favelas» brasileñas, a la «callampa» chilena, o a la «villa miseria» bonaerense), en Montevideo aparecía más bien dispersa, con pocos agrupamientos del tipo llamado «cantegril».⁷

Las respuestas a la crisis de la vivienda por parte de la profesión abarcaron desde un plan de estudios universitario focalizado en los problemas sociales y con un enfoque pretendidamente científicista; hasta los intentos de control de la especulación inmobiliaria —que tendían a expandir la mancha urbana y a fomentar la aparición de asentamientos irregulares— mediante las «nuevas» herramientas de control del planeamiento regional (ver «Planificación») y la proliferación de sistemas de racionalización en el proyecto y construcción de viviendas. Estos últimos, llevados hasta sus últimas consecuencias —la industrialización casi completa del proceso productivo— conocieron fracasos comerciales y técnicos, debidos a la falta de recursos y el estrecho mercado interno. Pero combinados con los métodos artesanales, llevaron a éxitos parciales como la prefabricación de elementos constructivos por parte de las cooperativas de vivienda de ayuda mutua.

7. Juan Pablo Terra, *La vivienda* (Montevideo: Nuestra Tierra n.º 38, 1969), 24-25.

En cuanto a la normativa, a pesar de que Terra fue uno de los artífices de la Ley de Vivienda que dio marco legal a las cooperativas de vivienda y fomentó la construcción privada y estatal en un momento de declive de la industria, esta no fue —al principio— aceptada unánimemente por la profesión y fue directamente rechazada por el centro de estudiantes como un nuevo intento de fomentar la especulación inmobiliaria y las políticas sectorizadas. Sin embargo, la promoción del cooperativismo llevada a cabo por la Dirección Nacional de Vivienda entre 1969 y 1972, bajo las órdenes del arquitecto Ildefonso Aroztegui, ofreció numerosos encargos a los jóvenes arquitectos y las críticas se hicieron entonces más medidas y cautelosas, aun en el clima de beligerancia que se sostenía con la presidencia del colorado Jorge Pacheco Areco.

Bajo la modalidad de ayuda mutua se construyeron numerosas cooperativas con el asesoramiento del Centro Cooperativista Uruguayo (CCU) o del Centro de Asistencia Técnica y Social (CEDAS). Generalmente, se organizaron en torno a gremios, sindicatos o u otro tipo de agrupaciones con un perfil social de clase obrera de bajos recursos. Entre los conjuntos más emblemáticos realizados se encuentran los conjuntos MESA (1971-1975), realizados por un equipo del CCU entre los que se encontraban arquitectos como Mario Spallanzani, Miguel Cecilio, Luis Livni o Rafael Lorente Mourelle y el ingeniero Edgardo Verzi. La cantidad de viviendas realizadas entre los cuatro primeros complejos —aproximadamente 1350—, permitió la experimentación con sistemas parcialmente prefabricados que tuvieron en cuenta la inexperiencia de la mano de obra. Hubo una racionalización del proyecto y de la construcción. Se utilizó una planta de prefabricación para realizar entrepisos y cubiertas (losetas), tramos de escalera y dinteles (viguetas) y marcos de ventanas y puertas. Los elementos, fabricados por los propios cooperativistas, se pretensaban, vibraban y curaban al vapor.

El caso del Complejo Bulevar (1971-1973), también realizado con el asesoramiento técnico del CCU y con un equipo de arquitectos formado por Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Arturo Villaamil y Héctor Viglicca, se encontraba dentro de la modalidad cooperativa de ahorro previo, generalmente destinada a clases sociales con mayor poder adquisitivo, capaces de financiar el costo de la mano de obra. En este caso, los arquitectos hicieron hincapié en el concepto de «flexibilidad» y «crecimiento», como alternativa al «funcionalismo»,



Vista parcial de uno de los conjuntos cooperativos.
Principios de los años setenta



Bascans, Sprechmann, Vigliecca y Villaamil.
Complejo Bulevar.
1971-1973.

recogiendo las ideas del Team X y de otros arquitectos contemporáneos. Para este caso en concreto, estas ideas se tradujeron en el uso de diversas tipologías de uno a cuatro dormitorios con la participación de los usuarios en su elección y el uso de «calles-plataforma» que permitían recorrer todo el conjunto de forma peatonal. La estructura de hormigón insinúa la posibilidad de crecimiento, aunque se trata solamente de un efecto formal, como en tantos casos de la época. El conjunto tiene su complemento en una serie de servicios centralizados y su disposición se supone estuvo inspirada en la del Karl Marx Hof.⁸

Pese a todo, y como intuía Terra en 1969, los «cantegriles» —aun cuando existían propuestas demagógicas para su eliminación— seguían creciendo en número y tamaño.⁹ Durante la dictadura cívico-militar (1973-1984) el problema se agravó en forma dramática. Finalmente, Uruguay ya no era la excepción a la regla dentro de la problemática latinoamericana y la profesión no tardó en mostrar sus limitaciones, más allá de sus buenas intenciones. En los años noventa cobró fuerza una ideología de la participación que se centró en la intervención de los espacios comunes sin intervenir prácticamente en las viviendas. Uno de los problemas de esta manera de operar, que tuvo como impulsores a organismos internacionales como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), es que terminaba legitimando los crecimientos irregulares de la ciudad, que en el caso de Montevideo ya eran problemáticos desde décadas anteriores.

8. Carlos Arcos. 1970. *Influencias de la neovanguardia inglesa en la arquitectura uruguaya. Lorente/Sprechmann/Vigliecca/Villaamil* (Madrid: tesina de doctorado de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2004): 20.

9. «Existe la impresión de que estos agrupamientos [los «cantegriles»] se han desarrollado en los últimos años, pero no disponemos de datos objetivos sobre su número.» J. P. Terra. *La vivienda*, o. cit., 25.

13.

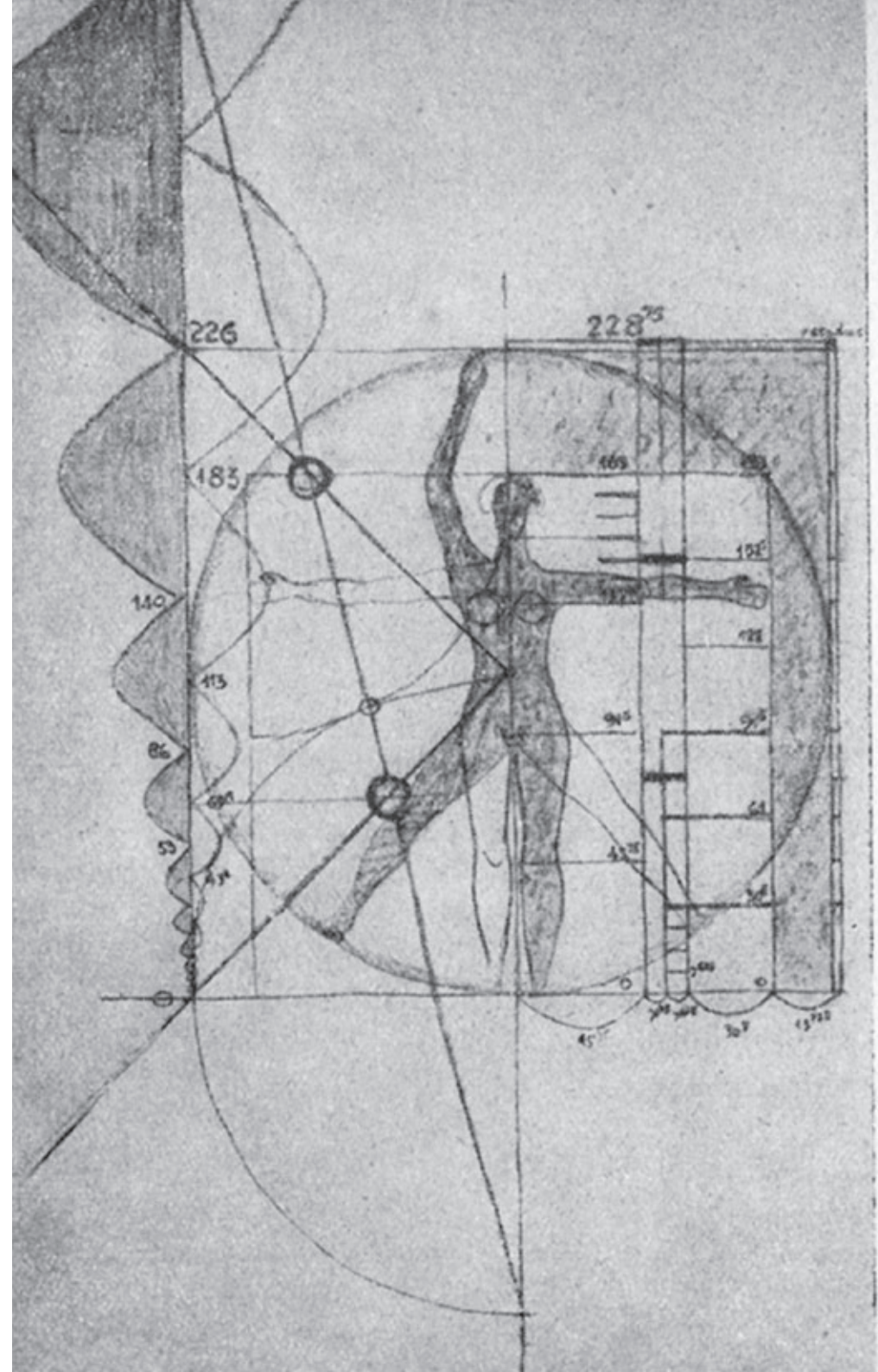
UNITOR

Justino Serralta volvió a Montevideo en diciembre de 1950 después de dos años y medio en el atelier de Le Corbusier. Allí participó en la elaboración de la segunda versión del Modulor publicada en 1955. Puesto en contacto con Gómez Gavazzo, Serralta ingresó en el ITU donde trabajó bajo la influencia de la *grille* CIAM.

A partir de esta matriz *corbuseriana* sumada la lectura de Teilhard de Chardin, Serralta elaboró una teoría del planeamiento y un conjunto de herramientas descritas en *L'Unitor*.

Justino Serralta returned to Montevideo in December of 1950 after two and a half years at Le Corbusier's atelier. There he participated in the development of the second version of the Modulor published in 1955. In contact with Gómez Gavazzo, Serralta entered the ITU where he worked influenced by the CIAM grille.

*Setting off from this Corbusian matrix, added to the reading of Teilhard de Chardin, Serralta elaborated a theory on planning and a set of tools described in *L'Unitor*.*



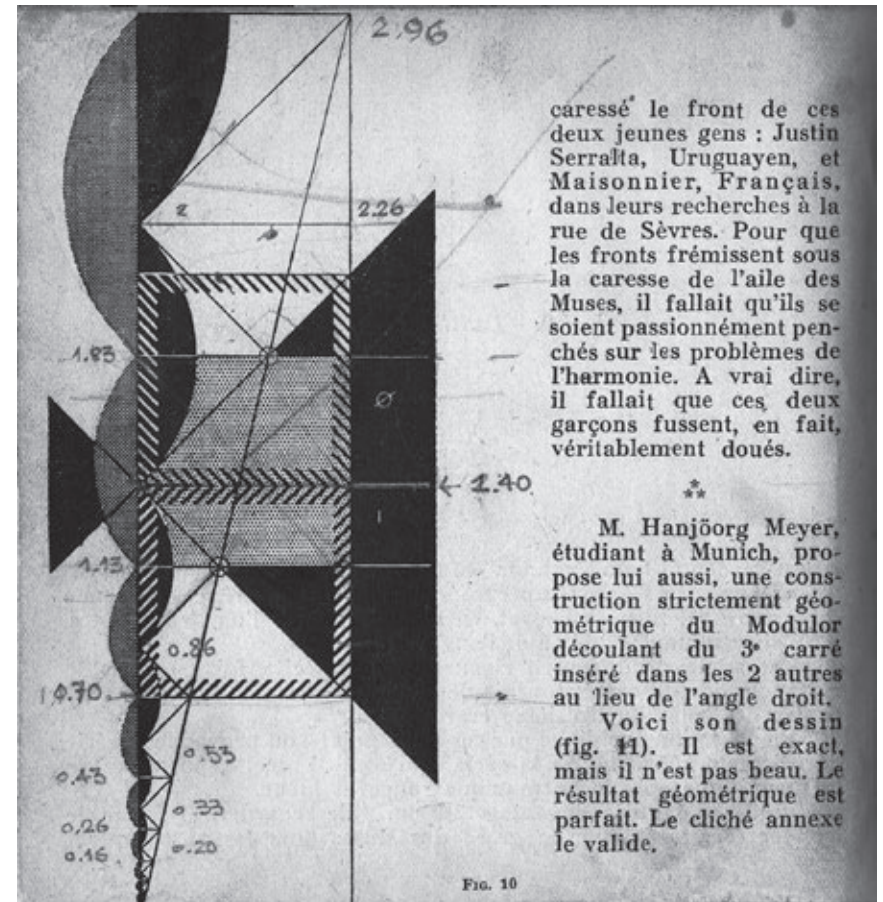
Justino Serralta volvió los últimos días de diciembre de 1950 a Uruguay. Se había ido en junio de 1947, en el primer viaje de estudiantes uruguayos de arquitectura. Los abandonó en París, donde buscó un lugar en el atelier de Le Corbusier. Allí trabajó en la Unité de Marsella, una obra de fuerte impacto en el ambiente internacional. También había tenido la oportunidad de participar a último momento de las evoluciones de Le Corbusier hacia la aún más chocante experiencia de Ronchamp, de la que extraería lecciones.

Paralelamente a su trabajo en la Unité Justino Serralta investigaba en el Modulor con André Maisonnier, con quien elaboró una serie de dibujos (más otros enviados desde Uruguay entre 1951 y 1953) que Le Corbusier utilizará y comentará ampliamente en *Modulor 2*, aparecido en 1955. En este ya aparece un dibujo —fechado en 1948 por Serralta¹— que el uruguayo bautizará como «carré 1, 2, 3, 4, 5» y posteriormente como «tetrakty», un enunciado geométrico basado en la «tetrakty» pitagórica, trazado a partir del cuadrado, que fue uno de los ejes de sus desarrollos teóricos.

¿Por qué Le Corbusier produjo un *Modulor 2* después del esfuerzo de al menos siete años de investigaciones volcados en *Le Modulor*? Es probable que el envío a la Triennale de Milán de 1951 haya tenido un efecto inesperado y extraordinario. Estamos especulando. Si debía presentarse en 1951 un Modulor es natural que le hubiera sido encomendada la tarea de dibujarlo esmeradamente, en 1950, a dos jóvenes ayudantes: Justino Serralta y André Maisonnier. Sus nombres aparecen repetidamente (al menos una decena de oportunidades) en la publicación. El resultado de esta empresa fue no tan solo un buen dibujo, una versión del Modulor «1948», sino el perfeccionamiento geométrico y matemático de sus medidas y sus proporciones.

El trazado, cuya autoría adjudica Le Corbusier a la pareja y que ilustra la cubierta de *Modulor 2* —el enunciado definitivo del Modulor—, fue la pieza central del envío a la Triennale, cuestión que se describe como un logro, que podemos calificar irónicamente como «histórico».

1. Justino Serralta, *L'unité*. París: Auteur édition, 1981. Ver también: Justino Serralta y Charles Serralta, *El Unité 2* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria-Ediciones Trilce, 1995). En Le Corbusier *le grand* está fechado en 1952, y atribuido a Le Corbusier (Nueva York-Londres: Phaidon Press Limited, 2008). En *Modulor 2* Le Corbusier lo fecha en noviembre de 1950, que coincide con la salida de Serralta del atelier.



Justino Serralta y André Maisonnier:
segunda versión del modulor.

caressé le front de ces deux jeunes gens : Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français, dans leurs recherches à la rue de Sèvres. Pour que les fronts frémissent sous la caresse de l'aile des Muses, il fallait qu'ils se soient passionnément penchés sur les problèmes de l'harmonie. A vrai dire, il fallait que ces deux garçons fussent, en fait, véritablement doués.

M. Hanjörg Meyer, étudiant à Munich, propose lui aussi, une construction strictement géométrique du Modulor découlant du 3^e carré inséré dans les 2 autres au lieu de l'angle droit.

Voici son dessin (fig. 11). Il est exact, mais il n'est pas beau. Le résultat géométrique est parfait. Le cliché annexe le valide.

Fig. 10

En esta exposición, al Modulor se lo emparenta por línea directa con las búsquedas sobre el número de oro y la geometría («Installé en belle place à l'Exposition de la "Divina Proportionne", de la Triennale de Milan, 1951, en compagnie des manuscrits ou premières éditions de Vitruve, de Villars [sic] de Honnecourt, de Piero Della Francesca, de Dürer, de Léonard de Vinci, d'Alberti, etc., etc.»).²

Llama la atención el protagonismo que se le reconoce —con elogios algo teatrales— a la pareja de colaboradores. Repasemos rápidamente. Primer capítulo, segundo párrafo (página 13): «un tracé géométrique exact du Modulor, découvert en travail commun par deux jeunes architectes, l'un Uruguayen, l'autre Français», mencionados como uno de los tres aportes fundamentales de *Modulor 2*. Cinco páginas más adelante, comentando el envío a la Triennale, «Ce tracé géométrique est découvert en 1951 [...] par Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français. Il apporte son plein de satisfaction intellectuelle et artistique. [...] ce tracé faisait dire á Andréas Speiser [...]: "Comme ce tracé est beau!"».

En la página 43 Le Corbusier está inspirado:

Il fallait le trouver et cela fut para la grâce des Muses dont les ailes avaient caressé le front de ces deux jeunes gens: Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français, dans leurs recherches à la rue de Sèvres. Pour que les fronts frémissent sous la caresse de l'aile des Muses, il fallait qu'ils se soient passionnément penchés sur les problèmes de l'harmonie. A vrai dire, il fallait que ces deux garçons fussent, en fait, véritablement doués.

Vale la pena leerlo en castellano:

Era necesario encontrarlo, y ello tuvo lugar por la gracia de las Musas, cuyas alas habían acariciado la frente de estos dos jóvenes: Justino Serralta, uruguayo, y Maisonnier, francés, en sus indagaciones de la calle Sèvres. Para que las frentes se estremecieran bajo la caricia del ala de las Musas, era preciso que ellos se hubiesen aplicado apasionadamente a los problemas de la armonía. A decir verdad, era necesario que estos dos muchachos fuesen, en realidad, verdaderamente dotados.³

2. Le Corbusier. *Modulor 2* (Barcelona: Poseidón, 1976): 18. Existe edición de la misma editorial en Buenos Aires de 1962: 18.

3. *Ibidem*.

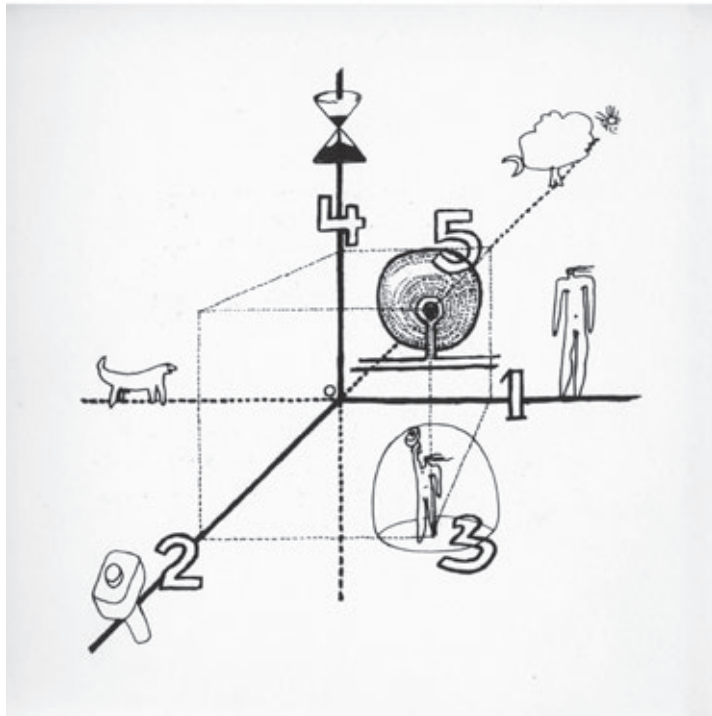
El texto se sumerge en una descripción detallada de los antecedentes históricos del hallazgo, llevando el asunto a la geometría egipcia, supuesto principio de todas las geometrías. El «codo egipcio» y sus variantes son discutidos minuciosamente entre las páginas 49 y 60, utilizando para ello otros dibujos de Serralta y Maisonnier. «Justin Serralta et Maisonnier ont voulu savoir si une conciliation était possible entre le Modulor et les mesures de Haute tradition, très particulièrement la "coudée égyptienne"».

Serralta había desarrollado sus investigaciones sobre una serie de grabados de arquitectura egipcia que se conservaron entre sus papeles. Han llegado hasta nosotros tres láminas: dos se refieren a edificios —los templos de Karnak y Louqsor en Tebas— y el tercero comprende dos impresiones en una misma hoja. En esta vemos a la izquierda dibujos sobre la «estrella egipcia»; en la derecha, planta y sección de la pirámide de Memphis. En la hoja se distinguen una serie de anotaciones a lápiz, algunas cuentas y la medida de «1 coudée = 0,4618 m» —no se reconoce la caligrafía de Serralta— (aunque el signo de igualdad está atravesado por una marca de lápiz que desautoriza la medida). Casi imperceptibles, también se ven unos trazos sobre el «triangle égyptien» (3-Isis, 4-Osiris, 5-Horus) y sobre la planta de la pirámide —un cuadrado— que unen vértices con medianas: los inicios del tetrator.

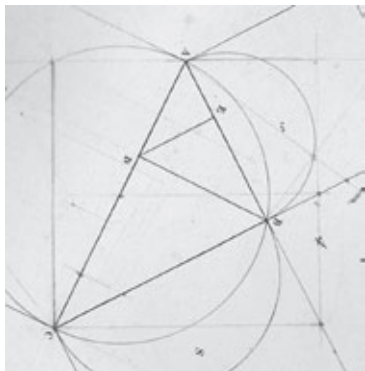
Sigamos con el *Modulor 2*. En el primer apartado del segundo capítulo («Témoignages»; «1. Attestations»), página 34:

Le 30 mars 1953, Justin Serralta [...] retourné a Montevideo, écrit: «A la Faculté d'Architecture, je suis professeur adjoint des projets d'architecture; dans ma classe, où le travail d'équipe est à la base, il est obligatoire d'utiliser le Modulor et la Grille CIAM».

Retengamos esta afirmación: «En la Facultad de Arquitectura soy profesor adjunto de proyectos de arquitectura; en mi clase, donde el trabajo en equipo es fundamental, es obligatorio usar el Modulor y la Grille CIAM». Esta sobrepresión escolar se mantendría a lo largo de la historia docente de Serralta hasta su alejamiento de la facultad y del país por el año 1973. De hecho, generaría una familia de herramientas bautizadas con el sufijo latino —or (que evoca la pretensión de hacer, amén de la empatía con el modulor) para un programa que es urbanístico, planificador, social y económico: unitor, la expresión más



1



2

1. Justino Serralta.
Unidad Básica o Unitor.

2. Grabado de la Chalcographie
du Louvre sobredibujado a lápiz
por Justino Serralta.
Detalle mostrando el hallazgo
del «tetrator».

básica de una ecuación espacial, programator, administor, y el origen geométrico, el tetrator.

Interesa remarcar que las figuras 15, 16, 17 y 18 de *Modulor 2* son dibujos de Serralta, del que se reconocen fácilmente los trazos y la letra del texto; la frase de Le Corbusier revela —además de la inapelable autoría de Serralta— una intimidad y un afecto excepcional: «Voici le dessin (fig. 15) fourni par Serralta et Maisonnier: on prend le carré de l'homme Modulor de 1,83' (mais comme Serralta a le cœur tendre, son homme est une femme de 1 m. 83. Brrr!)».

En la página 69 Le Corbusier se cita en una carta al ingeniero Crussard, en la que contesta sus aportes algebraicos al Modulor —el segundo aporte fundamental anunciado en los «Préliminaires»—, diciendo:

Figurez-vous que deux de mes dessinateurs ont, en novembre 1950, découvert l'épure la plus propre, nette, exacte et ravissante qui exprime sans une bavure le postulat de 1942 (qui était intuition): Prenez deux carrés de 1,10 m. et installez un troisième carré au lieu de «l'angle droit»... Ces garçons, dont l'esprit est libre, disponible, ont observé bien des choses dans le Modulor.

183

Estos jóvenes iluminados son citados nuevamente en la página 83 («le tracé harmonieux de Serralta-Maisonnier») y, finalmente, describiendo tentaciones heterodoxas en el proceso de diseño de la «Mano Abierta» en Chandigarh, el trazado adquiere un estatus normativo: «Le 6 avril 1952, toujours à Chandigarh, je cherchais un tracé régulateur et m'inspirais du tracé Serralta-Maisonnier» (página 270). He aquí que el dibujo se transforma en postulado casi científico, se lo nombra como «trazado Serralta-Maisonnier», como si fuera un teorema.

Derivando de la experiencia del modulor, y en París, Serralta haría una serie de estudios sobre espacios y arquitecturas, la principal de las cuales es San Marcos de Venecia. Sobre los grabados de la carpeta de Georges Gromort⁴ se coloca papel transparente y se hacen intentos de encaje de trazados reguladores. Los hay de San Pedro —apenas un esbozo— y, finalmente, varias versiones de San Marcos. La última de esta serie tiene una anotación de Serralta en francés —lo que la ubica antes de su vuelta o muy cerca, si admitimos un envío tardío con los dibujos para *Modulor 2* (1955) desde Montevideo:

4. Georges Gromort. *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées* (Paris: Vincent, Fréal et C^o, 1944, 3.^a ed).

Nota: este trazado no sirve para mostrar cómo nuestros antepasados han llevado a cabo la composición de la plaza de S. Marcos. Sirve solamente, partiendo de una obra maestra de composición universalmente reconocida, para demostrar las calidades de nuestra figura como trazado regulador.

En la planta de la basílica, elemento más antiguo del lugar, hay un cuadrado muy neto de composición.

Con este cuadrado A-B-C-D y el triángulo 3-4-5 inscrito en este se reduce a encontrar de una manera muy simple puntos esenciales de la composición. El hecho de que la unidad de medida del triángulo 3-4-5 sea la medida del lado del cuadrado que es la planta de la torre del campanile, clave de la composición, da a este trazado regulador un carácter muy notable (no quise complicar la figura incluyendo todos los trazados encontrados que dan la totalidad de los puntos esenciales).⁵

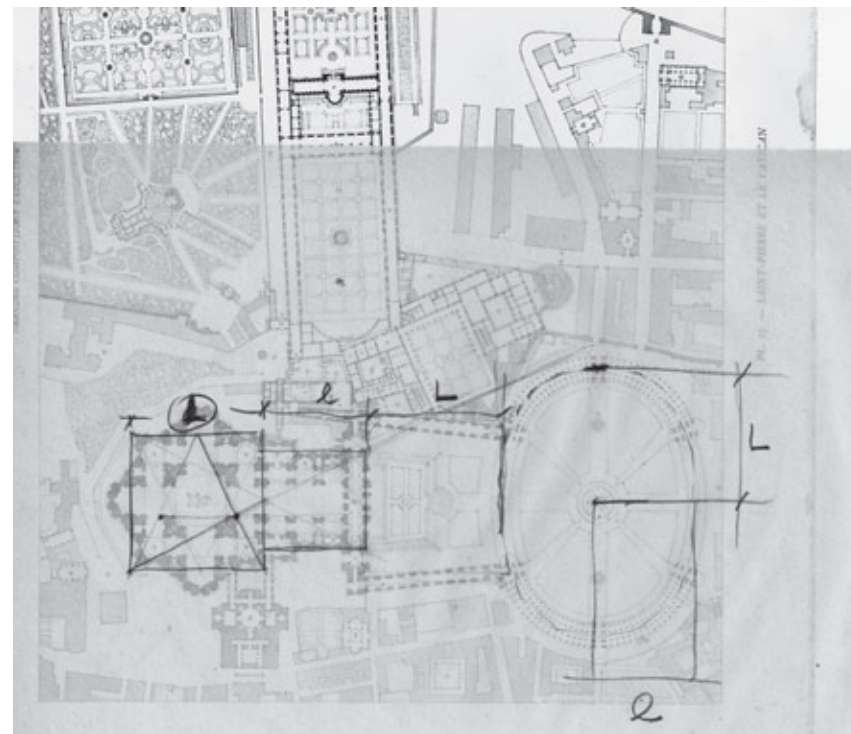
Una última versión del trazado de San Marcos apareció mucho más tarde, en 1995, en *El Unitor 2*.⁶ Se trata de una versión más simple aun, en la que se han economizado las líneas llevando el dibujo a lo más esencial, y el «tetrator» aparece siempre de la misma medida, cautamente insertado en algunos lugares notables.

Serralta tardaría más de diez años (entre 1955 y 1968) en volver profundizar en los estudios de órdenes numéricos como el modulator. En el Instituto de Teoría de Arquitectura y Urbanismo (ITU) deberá poner sus fuerzas al proyecto «integralista» de Gómez, que hizo centro en la estructura funcional propuesta por la grille CIAM pero potenciada, alejándose por vía de las ciencias sociales de una posible teoría urbana de Le Corbusier. En 1968 descubre/inventa el Unitor. Se trata de una expresión («herramienta-hipótesis») radicalmente sintética de cualquier fenómeno espacial: «centro, área y relación»⁷. El «centro» y el «área» se expresan como núcleo y citoplasma de una célula, con pretensiones de representarse en la más extrema síntesis de lo biológico. A esta «célula» se le agrega un vínculo físico con el exterior, una suerte de pedúnculo que lo ata al sistema circulatorio. Es interpretado ocasionalmente como la expresión gráfica de las funciones ciamísticas: habitar, trabajar, cultivar el espíritu y circular. La extrema simplicidad

5. Justino Serralta, copia ozalid. CDI-IHA. Traducción del autor.

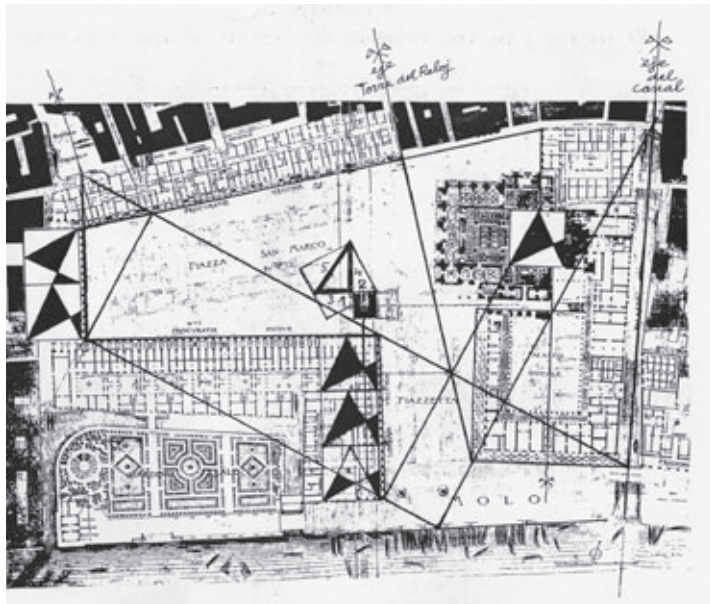
6. *El Unitor 2*, o. cit.: 80-81.

7. *ibidem*: o. cit.: 17.



1. Justino Serralta: esbozo de estudio de trazados reguladores de San Pedro sobre plano de Gromort.

2. Justino Serralta. *L'Unitor*, circa 1982.



Justino Serralta: trazados reguladores de San Marcos, Venecia.
De *El Unitor 2* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria-Ediciones Trilce, 1995): 80-81.

del esquema provocaría perplejidad en muchos integrantes de la academia uruguaya; en 2005 recordaba su renuncia al cargo del ITU, por desacuerdos en la materia con su director, Carlos Gómez Gavazzo.

Un par de teorías producidas en el seno del ITU se sumarían a la teoría general del Taller Serralta: «distancia-tiempo» y «centro-área». Esta última instala la espacialización de las teorías económicas estructuralistas, identificando el «área» con el territorio rural y la ciudad con el «centro». La estructura se vuelve rudimentariamente fractal al asociar una serie escalar y jerárquica de racimos de «centros» y «áreas». La teoría «distancia-tiempo» asocia la distancia que un vehículo alcanza a la velocidad máxima permitida con la calidad de los pavimentos de las vías, para generar así una red de accesibilidad eficiente con la que planear la colonización del territorio.

Estas ideas, de raíces en los esquemas de von Thünen y Christaller, en las estructuras territoriales de la Aldea Feliz de Cravotto, en la teoría de «centro-área» desarrollada en el ITU, dio espacio a algunos productos complejos que pudieron expresarse gráficamente y matemáticamente, aun forzando a veces las ecuaciones de segundo grado.

No es ajeno a esto el descubrimiento de los escritos de Teilhard de Chardin. Aunque no es segura la manera en cómo accede Serralta al jesuita (en 2005 admitió haber sido introducido a él por Eladio Dieste, católico), la influencia persistente de Teilhard debe señalarse como fundamental en el pensamiento serraltiano. La idea de una misma estructura básica que se desarrolla de «lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño» en una estructura continua (surgida de la espiral del Modulor: Le Corbusier desandaría los mismos caminos⁸) se reafirma en las ideas de Teilhard de Chardin.

A partir de 1968, toda la energía se puede concentrar en la elaboración de las herramientas que se derivan de su experiencia en el número —Modulor y derivados— y en el ITU, al margen del control de su director. A casi cincuenta años, Serralta específicamente precisa que alguna de estas herramientas provienen de la «grille CIAM, herramienta imaginada por Joliot Curie y Le Corbusier en los años cuarenta».⁹

El Instituto Nacional de Colonización se había creado en 1948, con participación de Gómez Gavazzo, después de una larga historia de reivindicaciones de agricultura democrática y civilizatoria para el campo. Era absolutamente necesario, entonces, pensar en un país cuyo territorio debía estar organizado eficazmente. Si el gobierno de entonces no estaba interesado, sería una herramienta útil para después de la revolución.

8. Flora Samuel. «Le Corbusier, Teilhard de Chardin and The Planetisation of Mankind». *The Journal of Architecture* (Londres, vol. 4, Issue 2, 1999).

9. *El Unitor 2*, 46.

14.

GRUTAS Y PSICODELIA

Entre los años 1968 y 1974, en la ladera rocosa de Punta Ballena, Las Grutas Club ofreció sus servicios a un puñado de afortunados turistas. Allí se podía gozar de un Martini bajo el sol sentado al borde de una piscina natural o bien danzar por la noche al ritmo de los *hits* porteños en la pintoresca caverna artificial. Hoy el sitio ha sido devuelto a su «estado virgen». Sin embargo, acusa bajo la arena, en la roca viva y en la penumbra de la caverna, vestigios de su pasado hedonista.

Between the years of 1968 and 1974, on the rocky slope of Punta Ballena, Las Grutas Club peddled its services to a handful of lucky tourists. There one could enjoy a Martini in the sun, sitting at the edge of a natural pool, or to dance at night to the rhythm of Argentine hits in a picturesque natural cavern. Today the site has returned to its "virgin state". Nonetheless, lurking under the sand, in the sore rock and in the shadows of the cavern are traces of its hedonistic past.



Roque García —correntino, presidente de Punta Ballena SA— instigado por el inicio inminente de la temporada del verano de 1968, apresura el comienzo de las obras del club. Queriendo emular la exitosa fórmula ensayada veinte años antes en la urbanización de Portezuelo, Don Roque piensa en el arquitecto catalán Antonio Bonet. Ante su negativa, recurre nuevamente a un joven emergente, el recientemente egresado Samuel Flores Flores, quien casi sin metraje a su nombre emprendió un proyecto que habría de otorgarle renombre internacional.

El club opera como punta de lanza de dos emprendimientos convergentes: el parcelamiento y el trazado vial del lomo virgen de la ballena y el desarrollo de una sede del naciente Club Mediterráneo financiado por la aerolínea norteamericana Braniff. Por su parte, la compañía apuesta a lucrar con un emplazamiento hotelero cuyo proyecto quedará también a cargo del estudio de Flores. La operación es delicada: un ente privado accede a manipular un patrimonio celosamente custodiado, la línea de costa. Encandilada quizás por la promesa del desarrollo de la península, la municipalidad admite las obras exigiendo a cambio la garantía de mantener el libre acceso y disfrute de la zona.¹ Sin embargo, ni el hotel ni la urbanización superarán el esquinco.

El 15 de agosto los proyectistas, invitados por don Roque, visitan el lugar. No se hicieron estudios de mercado ni relevamientos exhaustivos. El 25 de diciembre se inauguraba. Flores y su equipo trabajaron día y noche. No fue difícil para él: era un asiduo visitante del lugar. Un mes y medio después el proyecto estaba listo. En octubre comenzaron los trabajos. El registro del avance de obras fluía desde Maldonado al estudio emplazado en Montevideo casi a diario. Noventa días después, luego de tres caminos de acceso y un camión compresor perdidos por la sudestada y tras remover más de 800 m³ de roca con 18 000 cartuchos de dinamita, la obra culminó.

La prensa se deshace en elogios. Al parecer estamos ante «un verdadero milagro arquitectónico», quizás «la más exótica y bella concepción arquitectónica del Uruguay».² ¿Cómo fue posible? Flores contesta con naturalidad: «Yo creo que Las Grutas no se hicieron; eran».³ La respuesta

1. Resolución municipal. Intendencia de Maldonado, Expediente n.º 2806, 1967.

2. «Una ballena como Jonás...». Diario *El País* (lunes 8 de enero de 1968).

3. Entrevista a Samuel Flores Flores (15 de agosto de 2012).



La piscina 1968.

nos introduce —de la mano de la prédica mística del arquitecto— en una concepción animista para con la naturaleza. En este esquema el sitio adquiere facultades parlantes, está sujeto a la interpelación del acto proyectual. Tal dialéctica entre lugar y creador evoca irremediabilmente la quimera del *genius loci* romano, que opera tanto como fuente de inspiración poética como recurso de validación formal. Así es que sus obras posteriores se pueblan de gestos curvilíneos, apelando al paisaje, pero también a lo biomórfico y al mismísimo orden universal.

En ese sentido, lo que extasia a los cronistas es esa manera de lidiar con el paisaje que pareciera tornar —mediante «una habilísima conjunción de técnica e inteligencia»— «un paisaje salvaje de apariencia inexplorada» en una otredad en la cual «conviven respetuosamente la mano del hombre y la mano de Dios». Esta «increíble metamorfosis» además resulta ser sutil, realizada con «impecable respeto» y requiriendo solo «insuflarle un toque de modernismo». Si en *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) el arte sirve al paisaje por adición, en Flores el paisaje sirve al arte/arquitectura por sustracción en una escultura a gran escala. Así, topografía y contexto social convergen dando a luz a un verdadero *artscapes*,⁴ una manipulación «landartista» por excelencia.

Es quizás el despliegue tecnológico sensible a sistemas naturales dinámicos lo que ratifica una auténtica sublimación del paisaje. La piscina se reciclaba automáticamente a partir de un reservorio natural a una cota más elevada. El oleaje y la fluctuación de las mareas lo abastecían mientras que la piscina filtraba a través de los laterales de roca. No había puerta. Una cortina de aire caliente aislaba térmicamente el recinto. Un sistema de aireación oculto permitía respirar en la profundidad de la gruta. «Hubo que bajarle la presión para no perder el efecto de *boîte*...»: la técnica sigue la ficción. Para evitar posibles cortocircuitos, dos bombas bajo la pista de acrílico retroiluminada controlaban la napa freática.

En búsqueda del confort y la novedad, —binomio atinado a captar al turista de la era del consumo—, cual alquimista Flores halla oro en tres unidades topográficas vírgenes, por ende inútiles a los ojos de la cultura material. Del cañón rocoso una fantástica alberca, de la ensenada un puerto de yates y de la gruta una delirante *boîte*. Un campo de

4. Luca Galofaro. *Artscapes*. (Rústica. 2007).

juegos para un *Homo ludens*⁵ turístico para el cual la virginidad a secas es insuficiente. Sí, es la adaptación del entorno físico en sentido ergonómico, del sustrato rocoso a superficies más amables con el cuerpo, pero es también un fragmento de paisaje espectacular lo que se abona en su acceso.⁶

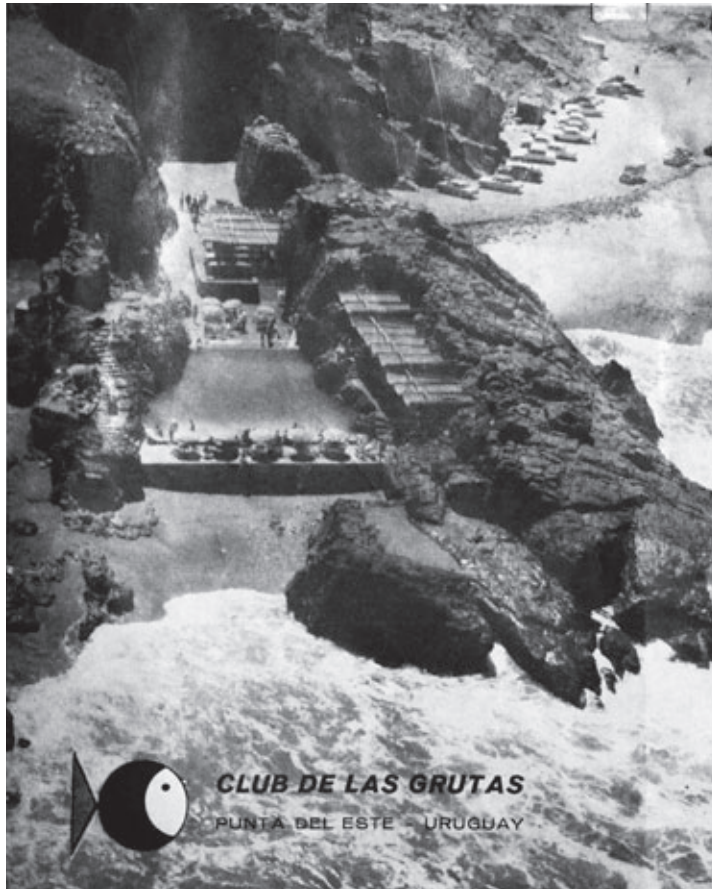
En torno a la piscina se despliega un secuencia de unidades programáticas: solariums, bar, restaurant, dique, duchas al aire libre, etc., que hilvanados por un sistema de caminerías y escaleras talladas en la roca, hacen del natatorio un punto neurálgico. Al igual que en sus casas de veraneo Flores echa mano a las técnicas de paralaje y regula —mediante la secuencialidad de los puntos de vista y la fluctuación de los niveles— la experiencia cinestésica del bañista. Clavados, carreras de crol, las piernas emergentes de un paro de manos submarino, los mojados cuerpos de mujer, todos son visibles desde la platea panóptica que rodea la piscina. El turista a través de sus gafas de sol, sentado en el mobiliario de mimbre *naïf*, bajo las sombrillas naranja o en la sombra del ondulante techo de cañas, vigila cual voyeur el espectáculo hedonista.

Pero el agasajo no acaba en el regocijo visual. El paladar se excitaba también con «[...] almuerzos con fondo de roca y de mar, una pantagruélica mesa de fiambres y platos calientes para el que se atreva a profanar este secreto rincón» —publica el diario *El País*. Es esta saturación de goces corpóreos y sus rituales, para con la ingesta, la vista y lo háptico, lo que hace de esta pileta un producto tan apetitoso. Un volumen de agua marina domesticada, libre de oleajes, medusas y corrientes peligrosas. Al final de la playa pública, detrás del muro de roca, se encuentra su análoga, parametrizada según las apetencias del confort consumista.

Durante los años de funcionamiento del club, en la olla al otro lado del filón de roca se improvisaron conciertos y obras teatrales, era un anfiteatro natural. Pero la visión de Flores iba más allá: el arquitecto pretendía vaciar y dragar la arena comprendida en el arco rocoso permitiendo el ingreso del mar, para generar de este modo una microbahía

5. Johan Huizinga. *Homo ludens* (1938).

6. «A partir del momento en que el turismo es un fenómeno de masas, el paisaje, cualquier paisaje, se convierte en un producto “natural” de consumo.» Ricard Pie y Carlos J. Rosa. *Turismo líquido* (libro digital, 2010).



Portada de menú 1968.

artificial de 6600 m², destinada a albergar embarcaciones de pequeño y mediano porte. «Estoy en Punta, me tomo un barquito, una lancha, me meto en ese refugio, fondeo, tiendo unas amarras, me tomo unas copas y me vuelvo...», sostiene el arquitecto. Un nuevo emisor de confort alineado con el circuito Punta del Este-Gorriti-Portezuelo. Era parte de una denominada «teoría de los polos»⁷ un plan que habría de activar desde el turismo marítimo no solo la bahía de Maldonado sino la totalidad de la línea costera uruguaya. Cada veinte millas náuticas un refugio, las ambiciones de Flores alcanzan escala nacional.

En el interior de la caverna concibe un gradiente espacial, que oscila desde la compresión del acceso al vacío del espacioailable. Una vez dentro, pasamos del guardarropas al bar, cuatro escalones más abajo: el balcón, a -80 cm. Pasando la pilastra que sostiene la catenaria, inauguramos una dilatada escalera helicoidal. Planos/lounges se despliegan cual abanico a medida que se desciende hacia su centro, la pista de baile a tres metros bajo tierra.

Gráficos bidimensionales, relevamientos y fotografías (actualizadas por el equipo proyectista en paralelo al avance de la obra), convergían en la escultura de plastilina del arquitecto. El espiral místico de Flores puja contra la resistencia mecánica de la roca metamórfica, contra la muy próxima napa freática y contra todos los pormenores que conlleva una técnica que le era ajena, la minería subterránea. El arquitecto insiste en su modestia e invoca las ánimas del lugar:

¡Es el nautilus! Si tú cortas su caparazón es una helicoide perfecta, es logarítmica, las curvas son parte de esta arquitectura. El nautilus me enseñó que esa forma genera misterio, encierra; era lo que estaba buscando. Al final la roca albergará el soñado crustáceo, aunque algo más chato (-1,30 m).

Dentro «funciona el más perfecto mecanismo escenográfico para una historia de ciencia ficción».⁸ El año 1968 es también el del estreno de *2001 Space Odyssey* y *The planet of the apes*, dos íconos de su género, en los cuales regresión troglodita y distopía espacial confluyen en la definición de un imaginario propio. Cuatro años antes la feria mundial de 1964 en Nueva York se inauguraba bajo el lema «Man's Achievement on a Shrinking Globe in an Expanding Universe». El interés civilizatorio

7. Samuel FloresFlores. «Paisaje y ocio». *Elarqa*, n.º 13 (marzo de 1995): 12-18.

8. Ramón Mérica. «Un Reino de este mundo». Diario *El País* (lunes 8 de enero de 1968).

vuelve a frecuentar aquellos parajes inaccesibles de virginidad radical, que a la luz de la exacerbación del avance tecnológico pareciese estar ahora a la vuelta de la esquina. Desde el marco disciplinario el mito de la última frontera y el manejo del paisaje oscilan entre el despliegue ligero y lúdico sobre el territorio de Archigram (1966) y la imposición violenta en monumento continuo (Superestudio, 1969).

En una práctica espontánea a escala Flores mancomuna ambas posturas. Horada una gruta preexistente que deviene incrementada en volumen y en complejidad morfológica, pero resulta virtualmente inalterada en su conformación superficial: recurriendo al engaño la caverna seguirá luciendo como tal aunque intensificada. El despliegue de aquel equipamiento futurista y vivazmente colorido no intenta otra cosa que, apelando al contraste, incrementar la verosimilitud de esta falsa naturalidad.

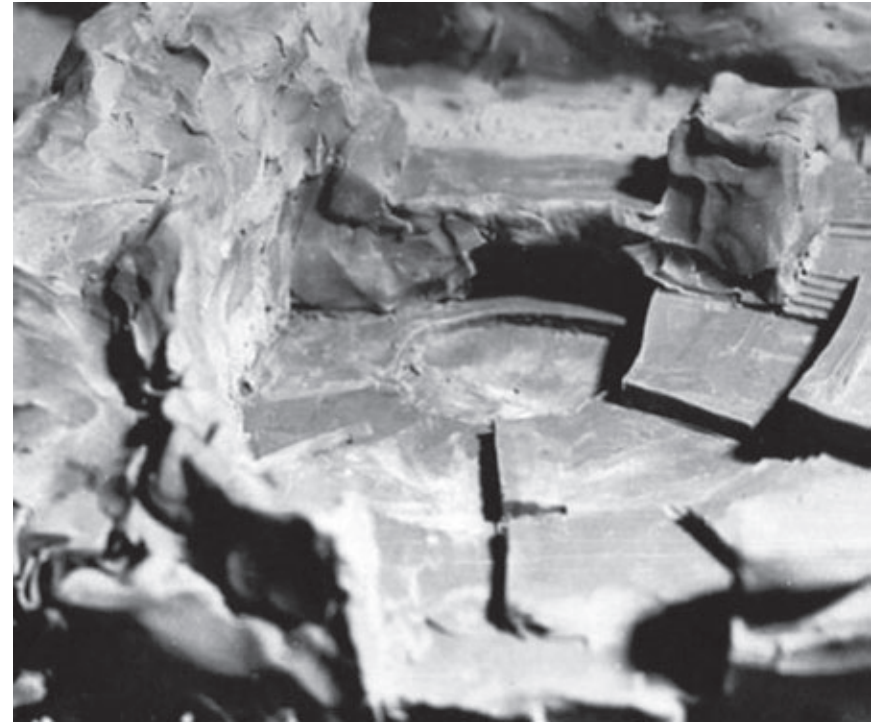
¿Dónde hemos visto antes esta peculiar combinación de artificio técnico y de roca viva? En la psicodélica caverna uterina de Verner Panton (Visonia II, 1970), en el interior de plástico moldeado de la Futurehouse de los Smitshon (1954) o en la vivienda autoexcavada Spray Plastic House de David Greene (1961). Las formulaciones que apuestan al futuro más radical recurren paradójicamente al hábitat primario como referente. ¿Un guiño a la interioridad de las novedosas arquitecturas espaciales que también expuestas a un entorno agresivo recurren al confinamiento y la reclusión?⁹

A menudo se ha dicho que la emergencia de las ciencias antropológicas en la década del sesenta provocó un derrame de su interés hacia lo primitivo en la disciplina arquitectónica,¹⁰ y que la prédica de Claude Lévi-Strauss motivó la decadencia del hombre tipo moderno al propiciar un cambio de paradigma centrado en culturas ancestrales. Desde el Habitable n.º 1 de André Bloc (1962) y los Jameos del Agua de César Manrique en Lanzarote (1966), hasta Arcosanti o la utopía subterránea de Paolo Soleri (1970), todos responden de alguna manera a la llamada de lo atávico.

¿Fueron Las Grutas un mero acto reflejo fruto del *zeitgeist* que las envolvía? Es posible, pero examinemos la naturaleza de la ilusión de Flores.

9. Beatriz Colomina. *La domesticidad en guerra* (Barcelona: Actar, 2006): 228.

10. Josep María Montaner. *Después del movimiento moderno* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997): 18.



Modelo en plastilina de la gruta expandida 1967.
Archivo Personal Samuel Flores Flores.



Interior de la gruta 1968.
Archivo personal Samuel Flores Flores.

Si se parte de sus testimonios, las imágenes de lo cavernícola se precipitan por sí solas. En la pista *retro* iluminada, un hogar; en los *bits* porteños, la danza tribal; en el patovica, el garrote; y en las porteñas divinas, el sexo. La *boîte* como programa sugiere un escenario idóneo para el despertar de la excitante brutalidad de los instintos prehistóricos.

La experiencia somete al usuario a una doble operación de extrañamiento: el abrigo de la cueva entendido como el gesto más primario y radical, y el desenfreno salvaje de la vida nocturna. Si el exterior ofrecía confort lúdico e indolente, el interior inaugura otro espectro de placeres mundanos asociados a la nocturnidad. Así, *boîte* y piscina funcionan como un par dicotómico que —sincronizados día-noche— confluyen en una perfecta máquina orgásmica, encendida 24 horas al día.

La primera de sus jornadas es un gran éxito. La concurrencia queda anoadada, incluido el embajador de Francia, quien recomendó al propio Flores para una estancia de trabajo en el acondicionamiento turístico del corredor Languedoc-Roussillon a cargo de George Candilis.

A pesar de la estelar inauguración y del desfile permanente de personalidades del *jet set* rioplatense e internacional, cinco temporadas después el emprendimiento reportó ganancias ínfimas. La enorme inversión inicial, la breve temporada estival uruguaya e incluso el falso rumor del denominado «verano caliente» —un plan guerrillero para sabotear la industria turística de 1971— pudieron haber sentenciado su viabilidad económica. Javier Mancera, el segundo en la sociedad inversora, «se ausentó sorpresivamente del país dejando abandonado cuanto empresa había empezado».¹¹ Por su parte, Roque García, al serle denegada su petición para extender la concesión otras cinco temporadas, entabló contra el intendente interventor, el coronel José Siqueira, una larga e infructuosa querrela por la posesión de los bienes muebles y equipos.

Relegado el sitio al olvido por el gobierno militar, fue tomado

[por] intrusos, por habitantes de paso y gentes de mal vivir que lo transformaron en un verdadero basural; el escenario arquitectónico de la piscina estaba destruido y todos sus muros y paredes cubiertos de leyendas del más bajo tono.¹²

Al estado ruinoso se le añadió un limbo legal que evitó todo intento de recuperación. Para el año 1996, dos argentinos accidentados en los planos inundados de la gruta y un cambio en la sensibilidad de los técnicos de la intendencia —que ahora veían en el sitio un «monumento natural»¹³—, decretaron la recuperación del estado virgen del lugar, retirando para ello toda obra de mampostería ligera, picando caminerías de hormigón, dinamitando el dique y cerrando la gruta con un portón metálico.

11. Carta de Roque García dirigida al intendente municipal de Maldonado, 30 de junio de 1972.

12. Declaración de María Mercedes Páez en licitación pública para el parador de la playa El Chiringo, 18 de octubre de 1990.

13. Nota del Dr. Milton Jackson. Intendencia de Maldonado. Expediente 5343. 26 de febrero de 1996.

15.

HERALDOS

La visita de Aldo Rossi a Montevideo en octubre de 1982 generó un entorno de polémicas que puso en guardia a algunos arquitectos locales. La provocación contenida en las imágenes de su arquitectura pero, sobre todas las cosas, la bandera de la autonomía de la disciplina, parecían chocar de frente con aquellas posiciones que reivindicaban la necesidad de una arquitectura políticamente comprometida. Solo que Rossi no era exactamente el embajador del posmodernismo, sino un incómodo mensajero.

Aldo Rossi's visit to Montevideo in October of 1982 stirred a milieu of controversy that put some of the local architects on guard. The provocation contained in his architectures images but, above all else, the banner of autonomy from the discipline, seemed to clash head on with those positions that vindicated the need for a more politically committed architecture. Only that Rossi was not exactly an ambassador for postmodernism, but an uncomfortable messenger.



Una tarde gris, en octubre de 1982, Aldo Rossi pronunció una conferencia en los salones del viejo diario El Día de Montevideo. Un rato más tarde tuvo una entrevista con un grupo de estudiantes y profesionales, y por la noche participó de una frustrada reunión de camaradería. Dos meses después llegó Rogelio Salmona y casi repitió el mismo ritual, aunque los resultados y agasajos fueron bien diferentes. El n.º 11 de la revista *Trazo* de marzo de 1983 publicó en forma de dossier el resumen de la conferencia y la entrevista concedida por Rossi junto a extractos de la disertación de Salmona, bajo un título que invitaba a la polémica: «Rossi y Salmona en Montevideo. ¿Dos visiones contradictorias?».¹

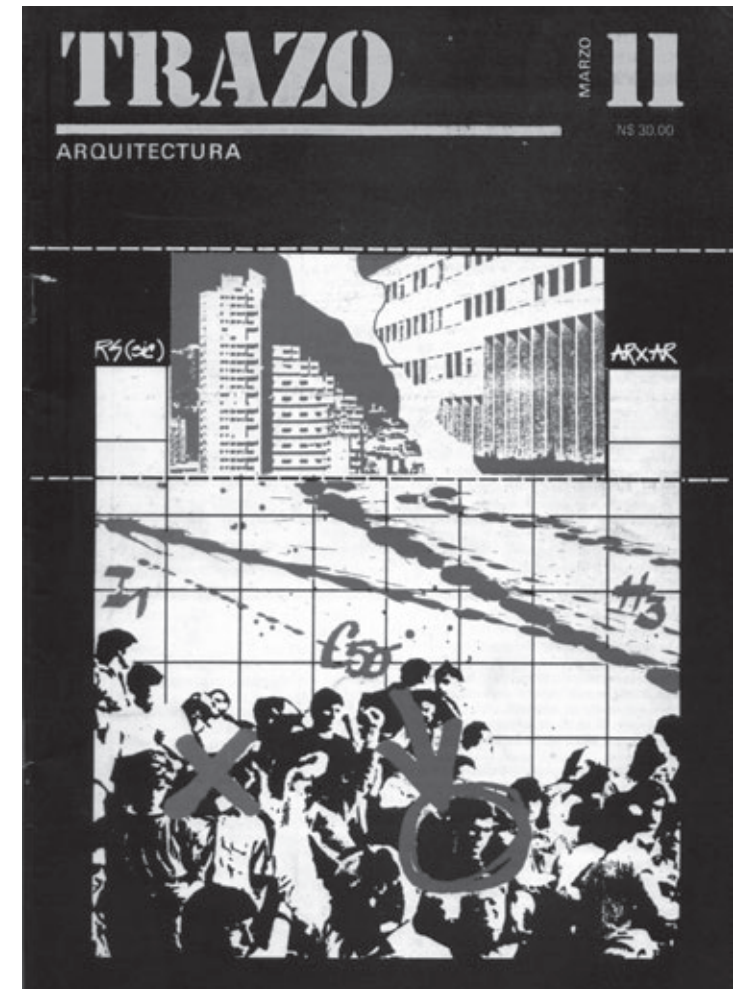
Con fotografías enfrentadas del Teatro del Mondo y el conjunto de viviendas El Parque en Bogotá, la portadilla del dossier reproducía con variantes el motivo de la cubierta —otra vez El Parque pero ahora frente al Gallaratese— y, de paso, anticipaba el tema de un artículo firmado por Juan Bastarrica ubicado al final del capítulo.² De todas maneras, alcanza con leer la entrevista concedida por Rossi para comprender de inmediato la naturaleza del problema y la contradicción puesta de relieve por la revista de estudiantes de arquitectura.

Según consta en la presentación del dossier, la entrevista fue «informal y colectiva». De hecho, de la transcripción se desprende la presencia de por lo menos dos o tres entrevistadores o al menos de un par de grupos de preguntas bien diferentes, aunque intercaladas. El primer grupo apunta a la relación entre análisis tipológico y lenguaje visual. Es decir, a un problema que nace de la marcada diferencia entre la pretendida objetividad de *La arquitectura de la ciudad* —y sobre todo del concepto de tipología— y el salto figurativo que acaba por asumir contornos de subjetividad en la *Autobiografía científica*. Una diferencia cualitativa que el entrevistador intenta poner en claro lanzando una batería de preguntas que el entrevistado responde con elipses, e incluso algo de fastidio.³

1. «Rossi y Salmona en Montevideo. ¿Dos visiones contradictorias?». *Trazo* (n.º 11 marzo 1983): 35-41.

2. Juan Bastarrica. «A propósito de Van Halen». *Trazo* (n.º 11 marzo 1983): 35-41): 42 y 43.

3. Del fastidio y la incomodidad de Aldo Rossi en Montevideo no solo dan cuenta sus respuestas, sino también muchos testimonios e incluso algunos comentarios de Tony Díaz. El director de La Escuelita fue anfitrión de Rossi en Argentina y el encargado de gestionar algunas conferencias en la región. Ver: Tony Díaz. *Tiempo y arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2009).



Trazo n.º 11, marzo de 1983.
Carátula de Juan Bastarrica.



Conferencia de Aldo Rossi en Montevideo, octubre de 1982.

El segundo grupo de intervenciones funda su posición en la contradicción entre el centro y la periferia. En este segmento las preguntas se vuelven afirmaciones y la entrevista amenaza con transformarse en un intercambio de opiniones, si no fuera porque el reportero insiste en poner de relieve la frontera que separa los dos mundos, el «nuestro» y el de Rossi. Sin embargo, nada es tan obvio. En este tramo de la nota la contradicción entre dependencia y dominación se sitúa en el terreno ontológico. Es decir que no se trata de un problema de pura economía o política sino de un conflicto donde la asimetría de las relaciones de intercambio ya se ha hecho carne en la conciencia alienada de los hombres. Hasta aquí todo parece estar en orden y las relaciones de poder se apoyan en la fabricación de sujetos. Sin embargo, en un giro extraño, el entrevistador —o los entrevistadores— parece suponer que el lenguaje del poder no tiene contradicciones y además es capaz de unificar sin desperdicios todas las categorías del juicio. Con esta anulación de la dialéctica es posible oponer el centro a la periferia como bloques unitarios y pensar además que este bloque periférico comprende todo tipo de relaciones e incluso posee una sensibilidad particular que se debe trasladar a la arquitectura.⁴

Entre el centro y la periferia siempre existen intercambios, solo que estos deben ser filtrados y aclimatados debidamente. Por eso al entrevistador le preocupaba casi hasta la obsesión que el repertorio figurativo de Rossi se instalara en esta orilla del Atlántico sin un destilado previo, mucho más que el uso de las categorías de análisis urbano tomadas en préstamo de *La arquitectura de la ciudad*.⁵ Un prejuicio letrado que se sumaba al escándalo que debían provocar las imágenes de una arquitectura teatral, completamente antitectónica y con referencias demasiado evidentes a la impronta metafísica desarrollada por el racionalismo italiano en los años del fascismo.⁶ Pero sería injusto pensar que solo se trataba de un problema de imágenes: en realidad el

4. El tema del conocimiento de «clase», o si se prefiere, de la naturaleza específica de un saber antagónico, fue tratado en parte por Marx y tuvo un desarrollo más formal en la obra de Lukács. En los setenta el tema volvió a escena con Deleuze y Guattari aunque ya montado sobre parámetros diferentes. Georg Lukács. *Historia y conciencia de clase* (Barcelona: Grijalbo, 1969).

5. De hecho, en el Concurso de Vivienda reservado para estudiantes del grupo de viaje I'78 en 1983, resultó vencedor un proyecto de impronta rossiana firmado por Antonio Gervaz *et al.*

6. El mismo Tony Díaz transcribe la respuesta de Rossi a las acusaciones de «fascista o estalinista» lanzadas en contra su arquitectura por Marina Waisman en un monográfico de la colección *Cuadernos de Summa* de 1979. *Ibidem.* 24-26.

punto de máximo enfrentamiento giraba en torno a la «autonomía» de la arquitectura. Aunque las lecturas no siempre se ajustan a la realidad y muchas veces parecen simples expresiones de deseo, está claro que hablar de autonomía en este contexto suponía quebrar la unidad de una forma de pensamiento que se pretendía coherente y, sobre todo, capaz de asegurar la transformación de las ideas en acciones.

A lo largo de la entrevista las respuestas de Rossi parecen elusivas. Sin embargo, detrás de ellas hay un sustrato de coherencia más o menos claro y persistente que se apoya en una tesis donde coinciden los viejos teóricos vieneses del lenguaje con algunas corrientes del marxismo italiano. Esto es, que los diferentes dialectos con los que habla el mundo ya no pueden converger en la anhelada unidad del discurso y, para el caso, que entre el pensamiento teórico y el ejercicio profesional hay un salto insalvable e imposible de zurcir.⁷ De hecho, Aldo Rossi no era exactamente el producto de la crisis de los grandes relatos ni tampoco un exponente fiel de las nuevas libertades proclamadas por los cultores del posmodernismo. El arquitecto lombardo respondía a una vieja conciencia de la crisis presente en la cultura italiana de la posguerra que le acabó por empujar al solipsismo más exasperado.

El Teatro del Mondo jamás fue un manifiesto del posmodernismo emancipado, sino un ejercicio completamente desencantado, solitario e incapaz de prestar su voz a cualquier colectivo humano. La autonomía nunca dejó de ser vivida como tragedia.

El segundo ingrediente del dossier es el resumen de la conferencia de Rogelio Salmona. El tercero, el artículo firmado por Juan Bastarrica. Un trabajo que en tono a veces liviano y otras punzante, intentaba cerrar la discusión y de paso marcar la postura de la revista. Con fina cintura Bastarrica argumentaba que el pasaporte solo indica el lugar de procedencia y no las cualidades del producto. Además, Aldo Rossi tenía relaciones conocidas con el Partido Comunista Italiano mientras que las viviendas El Parque de Salmona distaban demasiado de un proyecto de vivienda social. Incluso, el propio Salmona tenía una formación francesa destilada en el alambique del 35 de la rue Sévres bajo la tutela de Le Corbusier. Pasando raya, ni Salmona era la expresión

7. O al menos eso parece, y a juzgar por sus respuestas. El tema pertenece a la analítica habitual del grupo del Departamento de Historia —sobre todo Tafuri y Cacciari— del IUAV donde Rossi daba clases de proyecto. Ver: Massimo Cacciari. *Krisis* (Milán: Feltrinelli, 1976).

inmaculada de la liberación latinoamericana ni Aldo Rossi un soldado del imperio. Al final solo se trataba de «un episodio más en la eterna lucha entre Apolo y Dionisos». No solo no cabía el rechazo en bloque, sino que además el problema de la autonomía continuaba pendiente.⁸

De alguna manera, y aunque solo sea en un sentido metafórico, la presencia de Aldo Rossi en Montevideo y la polémica de *Trazo* contienen una premonición. Su llegada era una primera evidencia de que algunas cosas ya habían cambiado en el frente de la cultura arquitectónica internacional y, además, de que estos cambios eran estructurales en la medida en que acompañaban a las nuevas formas de organización del capital. Rossi no era el mensajero de una nueva moda ni del posmodernismo promovido por las editoriales anglosajonas y las galerías de turno, sino el heraldo más oscuro del final de un ciclo de la arquitectura transformada en ideología que llegaba a su caducidad. No tanto por sus fracasos, traiciones o ingenuidades, sino porque la ideología de la negación al sistema y la promoción de utopías del progreso, simplemente había dejado de ser un combustible eficiente para los modos de gestión más avanzados del capital. En 1968, Manfredo Tafuri había publicado «Per una critica dell'ideologia architettonica», poniendo de relieve que aquel añorado compromiso de los arquitectos con los destinos de los hombres durante los años heroicos de la modernidad no había sido mucho más que un conjunto de idealizaciones y peticiones de principio perfectamente coherentes con las tareas asignadas por el propio capital. El eclipse de la ideología era la consecuencia lógica de un cambio operado en las formas de gestión del conflicto social y, a partir de entonces, la arquitectura parecía tener que contentarse con dos alternativas: abandonar las condiciones impuestas por la división social del trabajo o flotar a la deriva, encerrada en el pequeño territorio de su autonomía. Bajo esta perspectiva Aldo Rossi era un sismógrafo sensible capaz de registrar el nuevo estado de las cosas y un poeta solitario condenado a la melancolía dentro de los estrechos márgenes de la autonomía disciplinaria.⁹

8. De hecho, existía un marcado interés por la obra y el pensamiento de Aldo Rossi que queda de manifiesto en las páginas de la revista.

9. Manfredo Tafuri. «Per una critica dell'ideologia architettonica». *Contropiano* 1 (1969).

Para una lectura de Rossi en clave solipsista son fundamentales los textos de Tafuri. En especial, Manfredo Tafuri. *L'Architecture dans le boudoir. La sfera e il labirinto* (Einaudi, 1980). Ver además: Juan José Lahuerta. «Personajes de Aldo Rossi». Alberto Ferlenga (ed.) *Aldo Rossi* (Barcelona: Del Serbal, 1992).

Si el contrapunto entre Rossi y Salmons ocupaba la portada y las páginas centrales de *Trazo* n.º 11, el editorial, en cambio, estaba dedicado a problemas más urgentes. Bajo el título «Universidad y Constitución», la nota pasaba revista del debate político en torno al futuro de la Universidad y de paso dejaba claro la firme voluntad de recuperar la autonomía y el cogobierno por parte de los estudiantes. A comienzos del año 1983 el clima político uruguayo tomaba un nuevo rumbo y los movimientos sociales buscaban mantener la delantera en el enfrentamiento a un gobierno dictatorial, en trámite de retirada. En setiembre de ese mismo año los estudiantes universitarios agrupados en la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP)¹⁰ organizaron una gigantesca concentración bajo la consigna «Democracia, cogobierno y autonomía», y a comienzos de 1984 definieron una estrategia política destinada a cortar el paso a cualquier intento de continuidad autoritaria. En los primeros meses de 1985 y luego de celebradas las elecciones nacionales, el gremio de estudiantes logró formar un primer gobierno universitario de transición que aseguraba el salto inmediato hacia la plena restitución de la Ley Orgánica de la Universidad de la República.¹¹

Entre las medidas impulsadas por el gremio de estudiantes en el verano de 1985 figuraba la restitución en sus cargos de todos los docentes destituidos por la intervención sobre la Universidad, decretada por la dictadura cívico-militar en octubre de 1974. La nueva Facultad de Arquitectura que nació en 1985 supuso el encuentro entre viejos y jóvenes docentes: presos políticos recién liberados, docentes que permanecieron activos en los años de intervención, aquellos que volvieron al país después de haber deambulado por el mundo y una nueva camada de profesionales y estudiantes formados en los años de la dictadura.

Los cursos de Anteproyecto de Arquitectura del año 1985 también exhibían un rostro renovado. De los nueve talleres que iniciaron el año curricular, seis eran una mezcla de viejos talleres junto a nuevas formaciones de docentes restituidos y los restantes, cátedras que sobrevivían

10. Que luego de la apertura democrática fusionara su nombre con el histórico del gremio universitario, que había sido proscrito por la dictadura, de Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU) en ASCEEP-FEUU

11. Existe una buena reseña del proceso de salida de la Intervención en una nota editorial de *Trazo*. Mesa ejecutiva del CEDA. «Un ladrillo más...». *Trazo* (n.º 15, junio de 1985).



Trazo n.º 15, junio de 1985.
Carátula de Pablo Raviolo.

a la intervención por sus propios méritos y con el aval explícito de la asamblea de estudiantes.

El n.º 15 de la revista *Trazo* de ese mismo año publicó un extenso dossier donde se reúnen las propuestas académicas de los nuevos talleres de anteproyecto presentadas en el foro celebrado en junio. El repaso de los documentos permite volver a medir en el frente interno de la enseñanza las distintas formas de mapear la arquitectura en sus relaciones con el mundo y en el quiebre de un modelo.¹²

Tomamos tres documentos. El primero, presentado por el Taller Vanini, ubica a la arquitectura como una escala intermedia entre el diseño industrial y la planificación física y reivindica la relación con la historia y el «medio social». Además, agrega, los aspectos funcionales deben quedar encuadrados en los criterios de economía y los «patrones de vida» que nacen de «nuestra» propia realidad al igual que la elección de las tecnologías apropiadas. Por último, el documento completa la tríada vitruviana afirmando que «los aspectos formales y expresivos [...] deben entroncarse con el sustento cultural de nuestro ámbito nacional y latinoamericano». Pasando raya, la fórmula parece clara: la arquitectura vale como técnica universal pero debe ser localizada dentro de una geografía social y, este mapa reconoce a Latinoamérica como su entorno de referencia.

El problema de la «arquitectura apropiada» y la especificidad regional vuelve a aparecer en dos reseñas de la I Bienal de Arquitectura de Buenos Aires firmadas por Marcelo Aguiar y Daniel Ksiazienicki.¹³ Organizadas por el director del CAYC, Jorge Glusberg, las bienales de Buenos Aires nunca fueron mucho más que montajes espectaculares donde desfilaban arquitectos estrella —aunque casi siempre de segundo orden— sin mayores objetivos que los de exhibir una cartelera de novedades a escala de un público consumidor. Solo que en la bienal de 1985, un grupo de arquitectos del subcontinente americano generó una suerte de bienal paralela centrada en la discusión sobre la arquitectura apropiada para América Latina y en clara oposición a la

12. Se reconoce que el análisis es parcial en la medida que sólo incluye tres propuestas entre nueve y además, que sólo considera el sustrato político y sus conexiones inmediatas con la disciplina. Ver «Un ladrillo más...», o. cit.: 43-67

13. Marcelo Aguiar. «No tan bien-al» y Daniel Ksiazienicki. «Apunte muy preliminar sobre una bienal que ya pasó». *Trazo* (n.º 15, junio de 1985).

«cultura dominante». El resultado más tangible de esta experiencia fue la fundación del Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) impulsada por un grupo de arquitectos donde figuraba Mariano Arana, uno de los docentes que firmaron el manifiesto del Taller Vanini. En uno de los párrafos del documento del taller podía leerse con total claridad un detalle que nos retrotrae al episodio de la visita de Aldo Rossi: «rechazamos toda reducción de sus parámetros [los de la arquitectura] a una supuesta autonomía disciplinar elitista y autosuficiente».¹⁴

El documento firmado por el Taller Serralta, probablemente redactado por Conrado Petit, también reivindica la necesidad de definir las tareas de la arquitectura a partir de un proceso histórico que trasciende la propia disciplina. La arquitectura no es un instrumento abstracto ni universal, sino una herramienta que se forja en torno a unos objetivos claros y concretos que el documento no duda en identificar como «la construcción de una sociedad socialista, una sociedad de iguales, una sociedad justa». De hecho, el manifiesto encuadra las tareas dentro de un proceso internacional marcado por el avance histórico del socialismo y las luchas por la liberación nacional en los países del Tercer Mundo. El paso siguiente consiste en definir la arquitectura a partir de tres instrumentos y escalas fundamentales: «programar, ordenar y acondicionar los espacios donde se desarrolla la vida. A escala edilicia, a escala urbanística, a escala territorial».

Si la arquitectura debe quedar necesariamente definida por un pensamiento dialéctico que se funda en la confrontación por el cambio y renuncia a todo idealismo —o eso es al menos lo que se desprende del discurso—, el problema se zanja con el recurso de la planificación como instancia superior y objetiva de racionalización y equilibrio a escala del territorio. Es decir que acaba por otorgar valor ideal a unos instrumentos contingentes. Un problema que el documento nunca logra salvar como tampoco lo había logrado Justino Serralta en su entrañable deriva corbuseriana.¹⁵

14. Casi toda la información sobre la fundación del SAL y su larga historia proviene de los propios actores. Ver: *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar 1986-2011* (Buenos Aires: CEDODAL, 2011).

15. En este sentido, son elocuentes las observaciones realizadas por Serralta en respuesta a una nota de Ricardo Saxlund publicada en las páginas de *El Popular* en 1965. Para el antiguo colaborador de Le Corbusier algunos instrumentos elaborados por su viejo maestro contenían un germen de socialismo anticipado. Ver: Emilio Nisivocchia, «Les uruguayens. Le Corbusier, la política y la arquitectura en los sesenta». *D'Espacio* (Montevideo, 2, 2005).

El tercer documento que proponemos revisar es el manifiesto del Taller Sommer. La cátedra dirigida por Adolfo Sommer Smith había sido uno de los espacios de trabajo que logró sortear con dignidad los años de la dictadura y el lugar donde una parte de la redacción de la revista *Trazo* comenzó su carrera docente. A comienzos de 1985 el grupo se amplió notablemente con la incorporación de jóvenes profesionales y de estudiantes avanzados, y dio un salto cualitativo con el retorno a la docencia de Thomas Sprechmann y de Mario Lombardi. De hecho, el documento es el resultado del encuentro entre experiencias diferentes que intentan cristalizar en una plataforma coherente a partir de algunas ideas fundamentales entre las que se cuenta el ajuste con la historia reciente y el reclamo del relevo generacional. Uno de los argumentos centrales en el documento carga sus baterías en el agotamiento del Movimiento Moderno y con ello arremete contra la crisis de un modelo de inferencias que debían asegurar las certezas de la arquitectura como instrumento de cambio social. Si el término Movimiento Moderno no es mucho más que una categoría indescifrable que apenas si tiene valor como metáfora, parece bastante obvio que existe una crítica por elevación dirigida contra algunas posiciones históricas de la facultad. Afirmar que «Arquitectura y sociedad no son función lineal una de otra» y que el proyecto de arquitectura es «una práctica específica en tanto se funda en el recurso a unos materiales, a unas herramientas y unas leyes de generación y transformación que le son propias», no es otra cosa que afirmar la autonomía de la disciplina. Por último, el documento admite con una llamativa timidez la aceptación de algunas posturas que entienden a «la ciudad como marco donde la arquitectura toma sentido». Un año más tarde un grupo formado por muchos de los integrantes del taller publica, bajo la dirección de Sprechmann *Propuestas a la ciudad de Montevideo*, un libro que marca la madurez del grupo y la consolidación de la ciudad y la arquitectura urbana como campo de referencia obligado.¹⁶

Sería demasiado fácil y equivocado tratar de leer las tres propuestas reseñadas como simples representaciones de tres generaciones diferentes. En realidad son solo tres discursos que intentaban atrapar a su manera y con instrumentos perfectamente válidos los problemas de

16. Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales. *Propuestas a la Ciudad* (Montevideo: S/E, 1986).

la disciplina reflejada en el espejo del mundo. Incluso la autonomía de la arquitectura implícita en el texto del taller Sommer acabará por encontrar en la ciudad el resorte necesario para volver a recomponer un camino positivo que le otorgue sentido de realidad al conocimiento de la disciplina. La vieja vocación por participar de forma activa en la construcción de un proyecto ilustrado seguía intacta.

También Aldo Rossi había iniciado su camino proponiendo la ciudad y definiendo unos instrumentos propiamente arquitectónicos para recomponer el nexo perdido con la historia. Pero en 1982, cuando visitó Montevideo, *La arquitectura de la ciudad* ya era un segmento aislado e incapaz de describir su propia soledad, y una premonición de cara al futuro.¹⁷

17. Para una lectura lúcida sobre el estado de la arquitectura al presente (aunque restringida al ámbito cultural) ver: Conrado Pintos. «La soledad de los cien años». *la diaria* (4 de marzo de 2014).

16.

LAGUNA GARZÓN

La dilatada historia del puente sobre la laguna Garzón permite visualizar los intereses y estrategias que anidan detrás de las inversiones, pero en especial su estrecha relación con los diferentes modelos de uso y ocupación del territorio promovidos a lo largo del tiempo. Además, el episodio ayuda a poner en claro el rol, muchas veces luctuoso, que le ha tocado jugar a la arquitectura operando bajo la bandera de los emprendedores inmobiliarios.

The extended story of the bridge over the Garzón Lagoon allows to visualize the interests and strategies nested behind the investments, but especially its tight relationship with the varied territorial use and occupation models fostered throughout time. Also, the episode helps to clarify the many times sad role that Architecture has had to play while operating under the banner of real estate developers.



Balsa sobre laguna Garzón.
Cabecera del departamento
de Maldonado.

Las lógicas de la producción capitalista de mercancías no pueden dejar de tener su correlato en la producción de suelo, en definitiva una mercancía más. Tal como plantea Harvey, «el espacio solo puede ser conquistado a través de la producción de espacio»¹ y para ello deben desplegarse unas técnicas y disciplinas que resulten funcionales a esta operación. En nuestro país, arquitectos urbanistas e ingenieros agrimensores se han arrogado ese rol funcional, que han cumplido y siguen cumpliendo impulsados por la fuerza de las inversiones.

En las épocas de auge del capitalismo tradicional —de industrialización por sustitución de importaciones en Uruguay—, ya se podía ver reflejada la coherencia general del sistema en los mecanismos planificadores institucionales. La economía de escala (fordista) requería de la acumulación localizada y toda la lógica instrumental de la planificación en los años cincuenta y sesenta negociaba y operaba en línea con el despliegue territorial del sistema. Aun cuando no dejaran de establecerse relaciones problemáticas y contradicciones, aquellas teorías que explicaban la producción del territorio en el capitalismo tradicional y aquellas metodologías de prescripción (uso de suelos) y normatividad (ordenanzas), resultaban apropiadas para operar racionalmente hacia el objetivo, nunca alcanzado, del equilibrio general.

A la salida de la crisis de los años setenta, el modelo planificador comenzó a ser desplazado por un conjunto de medidas liberales y ajustes tributarios que por la vía del acuerdo o la imposición gradual o brusca, acabaron por tomar forma bajo el nombre de Consenso de Washington. La nueva economía posfordista supone una circulación acelerada de capitales que en su expresión territorial, remite la ciudad a un segundo plano de funcionalidad, a la vez que establece la permanente necesidad de originar nuevos emprendimientos de enclave. En la construcción de los territorios contemporáneos, la centralidad clásica, con su carácter estratégico, deviene en mera localización táctica, utilitaria. Estos fenómenos de posurbanidad, entendidos como desarrollos oportunistas, promueven la transformación del territorio como negocio en sí mismo.

1. David Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1998): 285.

Es así que asistimos desconcertados a una innovación permanente en la producción de espacio, desmesurada e imprevisible, sobre todo para las instituciones que continúan intentando maniobrar en la alta velocidad con los mecanismos clásicos de la planificación. Incluso para aquellos que utilizan el eufemismo de la *planificación estratégica*, que no es otra cosa que un mecanismo para aceptar los requerimientos de los impulsos hegemónicos, o bien una versión en la urbanística del llamado *clima de inversiones*, es decir el conjunto de los factores mensurables que hacen atractiva la llegada de empresas, siempre mediante incentivos, exoneraciones y ventajas comparativas.

El largo episodio de la transformación del territorio costero del departamento de Rocha —entre la laguna Garzón y la de Rocha— coincide en tiempo y forma con las expresiones materiales de los modos de operar antedichos. Esto permite rastrear con precisión las teorías y prácticas disciplinarias de los últimos setenta años.

En la década del cuarenta, mientras se discutía la Ley de Formación de Centros Poblados, la costa del departamento de Rocha sufrió un proceso acelerado de división catastral que anticipó y logró sortear las futuras exigencias promovidas por la nueva legislación. Es así que de los 180 km de costa casi noventa están fraccionados y pueden contabilizarse unos setenta loteamientos, realizados en partir de parcelas muy pequeñas, llamados irónicamente balnearios. Nombres poéticos como Costa Bonita, El Caracol, Costa Dorada, Estrella de Mar, El Pedregal, entre otros, derivan de una inventiva urgente que contrasta con el paisaje vacío y despoblado, de unos emplazamientos apenas conectados a la red de rutas nacionales.

Acompañando este proceso de fraccionamiento del tramo costero, comenzó la construcción de un puente que debía salvar la desembocadura de la laguna Garzón y atar el sector a la cadena de playas del sur que hoy se extienden hasta José Ignacio. En la década del sesenta la obra de vialidad quedó definitivamente paralizada y con ello también quedó congelado el desarrollo turístico de 90 km de playas oceánicas. Desde 1994, una pequeña balsa cumple la tarea de unir las dos orillas, mientras un tramo de puente abandonado y extraño, como un objeto surrealista, refleja su silueta sobre el espejo de agua.

A la fecha existen unos 130 000 solares en el conjunto de los fraccionamientos, y setenta años después, solamente un 27% de esos fraccionamientos puede considerarse consolidado. Es así que quedan en la actualidad unos 110 000 solares equivalentes a 5 500 ha de los que se desconoce el nombre de los propietarios y que, además, nunca pagaron obligaciones impositivas.

Una realidad que se ajusta maravillosamente a las teorías y técnicas que la disciplina debatía en la época. Y que resulta risiblemente fiel a la irracional racionalidad moderna: el desarrollo era infinito y el tapiz de loteo también. Todo balneario debía tener su rambla, su hotel, sus comercios y una enorme cantidad de lotes para ser rematados y vendidos a módicos precios de ahorro para clases medias con aspiraciones pequeñoburguesas.

Esta situación, setenta años más tarde, constituye un campo fértil para los nuevos impulsos de los negocios y para las nuevas lógicas de producción de territorio. Mientras la administración departamental hace sus esfuerzos para intentar revertir una problemática extremadamente compleja, algunos inversores aprovechan la escasez del recurso para ampliar sus beneficios. Los procesos de segregación social determinan la necesidad de buscar grandes superficies para implementar proyectos de barrio cerrado y solamente unos pocos padrones de grandes dimensiones permanecen disponibles en la zona. No se contabilizan más de cinco predios de estas características entre las dos fronteras que tiene José Ignacio, el último estertor puntaesteño. La primera frontera es el nunca terminado puente sobre la laguna Garzón y la segunda, el probablemente próximo puente sobre la desembocadura de la laguna de Rocha.

El licenciado en economía Eduardo Costantini fue uno de los primeros en visualizar con claridad las posibilidades de este nuevo escenario. Su emprendimiento Las Garzas Blancas, proyectado por los arquitectos argentinos Federico y Estanislao Maurer, produce suelo suburbano para turismo y ocio a partir de la transformación de suelo rural. A esta altura de los tiempos, el mecanismo menos innovador y creativo existente pero también el más probado, a fuerza de ser utilizado durante siglos.

El único agregado significativo de la operación Costantini lo constituye la exactitud de la localización. Una vez agotado el territorio costero de Maldonado y luego de crecer la conurbación balnearia más calificada hacia el norte, era necesario dar el paso hacia Rocha aunque conservando el nombre de Punta del Este y con ello, el valor agregado que otorga el efecto publicitario. Para vencer la última frontera, o la primera, Costantini propuso la construcción de un puente que hiciera el relevo de la vieja balsa y con ello disparó rencillas y escándalos varios.

Pero antes que nada hagamos las cuentas: la compra de 240 ha en el año 2007 suma u\$s 37 000 000. La construcción del puente que cruza la laguna Garzón —y que el inversor se comprometió a realizar a su cuenta— unos u\$s 3 500 000; la realización de infraestructura interna y servicios para la urbanización, unos u\$s 20 000 000 más: total, u\$s 60 500 000.

Luego de la operación quedan a la venta 480 lotes de 2800 m² promedio, de los cuales 66 fueron rematados en un prelanzamiento de gran difusión mediática. El *pricing* del 31 de marzo de 2008, donde figura esta primera tanda de lotes a la venta, con un descuento del 12%, suma un total de u\$s 16 421 292. Si calculamos que la preventa consistió en una séptima parte del total de lotes, fácilmente se puede llegar a un número inicial de recupero de inversión de unos u\$s 114 000 000.

Pero esta cifra no considera una cuestión fundamental: en la preventa solamente se ofrecieron dos de los 35 lotes ubicados en primera línea frente al océano (el n.º 125 a u\$s 609 360 y el n.º 130 a u\$s 689 520). Es sabido que los valores de los lotes en primera línea ascienden a cifras mayores que el resto: por ejemplo, el n.º 288, con una superficie de 3143 m², tenía un precio de lista de u\$s 942 900 en enero de 2011. Con estos tres datos podríamos promediar el valor de la primera línea en u\$s 745 000, lo que multiplicado por 35 lotes da por sí solo unos u\$s 26 075 000.²

Si se consideran estos primeros precios, la venta final de los lotes podría sumar unos 140 millones de dólares. Es decir que el valor de la inversión inicial aumenta más del doble. Resulta obvio que estas cuentas son muy inocentes y no consideran la valorización gradual que

2. Los datos de valores fueron extraídos de la entrevista a Eduardo Costantini, en radio *El Espectador* del martes 3 de febrero de 2009 y de información suministrada al autor vía correo electrónico por la empresa Consultatio.

tendrá cada lote una vez finalizado el puente y comenzadas a edificar las primeras residencias. Las razones por las cuales el inversor regala el puente parecen demasiado evidentes. En cambio, resultan mucho más difíciles de entender los motivos del interés y el apoyo —económico incluso, como veremos— despertado en los gobiernos departamentales y nacional.³

Sin embargo, la construcción del puente inició una corriente de opinión contraria y promovió la organización colectiva de vecinos e interesados opuestos a la obra. La movilización incluyó momentos de arrojo y brío tales como un *abrazo surfero a las balsas* y de la otra parte, la firme acusación de Constantini contra Santiago Soldati y Paolo Rocca, dos vecinos de la zona argentinos y multimillonarios como él, ahora tachados de *elitistas*. Para el empresario, oponerse al puente era igual a oponerse a la apertura de las últimas barreras, atrincherándose en la defensa de la exclusividad más recalcitrante. Solo que a precios que oscilan entre cien mil y novecientos mil dólares cada lote y con un formato de grandes predios que apenas dejan unas pocas bajadas públicas a la playa, el proyecto de Constantini dista demasiado de un modelo democratizador para la costa.

En el entretiem po la oposición ganó terreno entre ambientalistas y técnicos mientras los sectores favorables al proyecto intentaron pulir las aristas más polémicas del modelo territorial. Un par de audiencias públicas impulsadas por la autoridad ministerial mostraron un clima caldeado, repleto de argumentaciones polarizadas, peticiones de principio y aplausos selectivos. Sin embargo, a medida que el debate fue en aumento y el tema llegó a la prensa, el problema territorial y toda posible disputa sobre las condiciones democráticas de acceso a un bien público pasaron a quedar relegadas a un segundo o tercer plano. Ahora el problema central era la cualidad del vínculo que debía unir las dos orillas de laguna Garzón; es decir, la materialidad de un puente o la liviandad de una balsa.

3. «Tuvo enorme éxito ni bien se conoció el prelanzamiento. Tenemos recursos propios para encarar esta nueva obra a lo que hay que sumar la inversión de los nuevos propietarios. Contamos además con el apoyo del municipio de la zona y el gobierno del Uruguay, que está entusiasmado con la puesta en marcha de este emprendimiento». Cristian Constantini, suplemento *Countrys* del diario *La Nación* (sábado 24 de mayo de 2008). Cristian Constantini es el director titular de la empresa Consultatio.



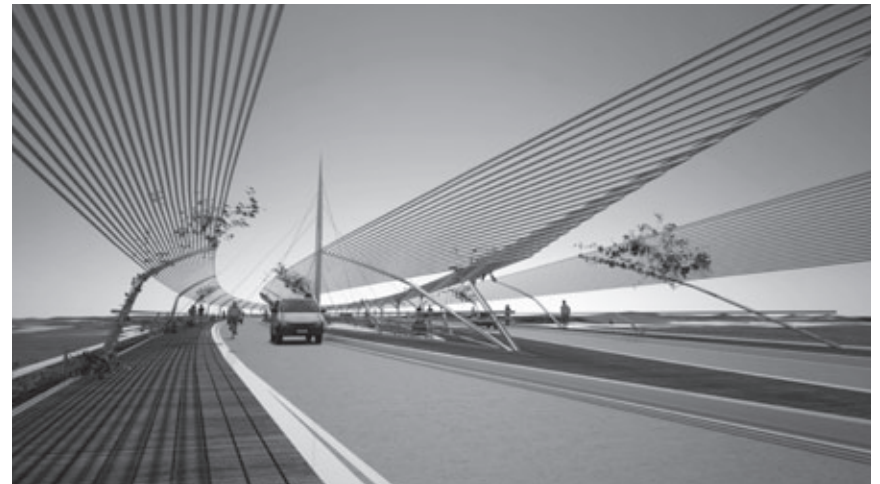
Balsa sobre laguna Garzón.
Cabecera del departamento de Rocha.

En ese momento ingresó a la escena Rafael Viñoly, arquitecto nacido en Uruguay, formado en Argentina y residente en Nueva York, que unos meses antes había publicado una nota en un periódico oficialista criticando el proyecto de consolidación de la franja costera continua y, con ello, la idea del puente sobre la laguna Garzón. Ahora Viñoly proponía unir las dos orillas y a la vez volver a hermanar los bandos enfrentados con un instrumento tan insólito como el diseño. De paso, Viñoly migraba de la oposición al oficialismo, o a un centro imaginario que lo debía consagrar como el artífice del consenso.

La primera propuesta fue presentada en junio de 2012 y calificada por el titular de la Dirección Nacional de Medio Ambiente (DINAMA), el arquitecto Jorge Rucks, apenas como una «idea». Si la dicotomía era entre un puente o una balsa, Viñoly resolvió la cuestión salomónicamente: un puente-balsa. Es decir, un puente flotante formado por balsas conectadas que podía adoptar diferentes figuras en el paisaje, logrando así, algo que hasta el momento no había sido posible: la oposición unánime. Al inversor no le podía redituarse un puente inestable y limitado por las condiciones climáticas, mientras que a los ambientalistas y vecinos les resultaba evidente que una cinta de balsas era mucho más perjudicial para las corrientes y la fauna que un puente convencional.

En octubre de 2012 Viñoly presentó una nueva versión del proyecto. Esta vez se trataba de un puente fijo aunque también insólito: un puente circular. Un curioso sofisma que fue presentado como respuesta final de la técnica arquitectónica más evolucionada a un problema eminentemente político. La estrategia por la vía del diseño también logró aumentar el costo del puente tres veces por encima del proyecto original y, gracias a ello, el Estado uruguayo deberá hacerse cargo de una parte de los costos de una obra que, se suponía, Costantini debería haber construido por su propia cuenta.

Finalmente, el 8 de enero de 2013 la DINAMA concedió la autorización para comenzar las obras del puente y el 2 de abril de 2014 el Tribunal de Cuentas dio el visto bueno a la exoneración de impuestos reclamada por el empresario argentino en compensación por el aumento en el precio de la vialidad.



Puente sobre laguna Garzón,
Proyecto de Rafael Viñoly.



Futuro puente sobre laguna Garzón, proyecto de Rafael Viñoly.

Actualmente, los debates se han acallado y la imaginación popular habla de la rareza de un puente-rotonda con techos y pasarelas, que tiene más sendas peatonales que ningún otro puente en el país, aunque arriban a él no más de un par de buses de transporte público por día.

A pesar del revuelo causado y de las discusiones mediáticas, existen por lo menos dos lógicas ganadoras que nunca han sido frontalmente cuestionadas: la primera es la aceptación acrítica de que es necesario poner en valor el territorio y que esto solo es posible —e incluso deseable— apelando a un modelo de transformación del suelo a gran escala movido por grandes inversores. Es decir, que no existe en el imaginario colectivo, otro modelo posible que el de la aceptación pasiva del capitalismo global, en este caso actuando sobre el territorio. Slavoj Žižek lo dice de mejor manera:

Hoy [...] ya nadie considera seriamente alternativas posibles al capitalismo, mientras que la imaginación popular es perseguida por las visiones del inminente «colapso de la naturaleza», del cese de toda la vida en la Tierra: parece más fácil imaginar el «fin del mundo» que un cambio mucho más modesto en el modo de producción, como si el capitalismo liberal fuera lo «real» que de algún modo sobrevivirá.⁴

La segunda es la asunción, formal e inapelable, de la lógica dura contenida en los procesos autónomos y situados en enclaves estratégicos, propios de la forma de conquistar espacio y producir territorio de la cual el capitalismo contemporáneo hace gala. Estos recintos cerrados de multiplicación del valor de cambio y de apropiación de plusvalía siguen sin aportar valor de uso al entorno. En el caso analizado parece claro que el puente es, sobre todo, una necesidad inherente a la propia valorización del emprendimiento privado. La lógica de los enclaves, cerrada, segregadora, impedirá a futuro el acceso democrático y abierto a los sitios de interés paisajístico y los atractivos de ocio. Un cambio tan radical como silencioso que echa por tierra una larga tradición local que a la hora de definir dominios, siempre había hecho hincapié en dejar del lado público los espacios y paisajes significativos.

4. Slavoj Žižek, «El espectro de la ideología», en *Ideología. Un mapa de la cuestión*, ed. Slavoj Žižek (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003): 7.

EPÍLOGO

En *El Pozo*, Juan Carlos Onetti coloca en palabras de su personaje Eladio Linacero una sentencia destinada a marcar con fuego la conciencia identitaria del Uruguay: «detrás de nosotros no hay nada. Un gaicho, dos gaichos, treinta y tres gaichos». Sin embargo, la frase en apariencia lapidaria encierra una contradicción que vale la pena atender. En el árbol genealógico de la historia uruguaya figura el episodio del desembarco en las playas de La Agraciada protagonizado por treinta y tres orientales que cruzaron el río Uruguay dispuestos a emprender la lucha contra la invasión del imperio brasileño. Treinta y tres no es un número inocente sino una paradoja que parece indicar que detrás de una cifra, de una entidad completamente abstracta, resplandece la pequeña luz del significado. De hecho, en la historia del Uruguay abundan las paradojas y la construcción de significados a partir del «encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas».¹

La historia del mundo moderno es la historia de la intersección de unos signos que cobran vida en un cruce de caminos para echar luz sobre el presente. Por eso la Aldea Feliz no debe ser pensada como una ilusión ni una fuente de nostalgia que nos habla de un futuro que jamás pudo ser. La nostalgia es enemiga de la historia y si este conjunto de episodios tiene algún sentido lo tendrá en la medida en que sea capaz de alumbrar el presente. De lo contrario habrá que echarlos por tierra y simplemente, empezar de nuevo. Al fin y al cabo en esto consiste ser modernos.

1. Conde de Lautreamont, *Les Chants de Maldoror* (París, 1874). Lautreamont era el seudónimo de Isidore Lucien Ducasse, nacido en Montevideo el 4 de abril de 1846 durante la Guerra Grande. Poeta maldito y cultor de un oscuro romanticismo, fue considerado por André Breton como un precursor del surrealismo. Murió solo, en una pensión de París el 24 de noviembre de 1870.

INTERSECCIONES EN NUEVA YORK

PATRICIO DEL REAL

228

A FINES DE LA DÉCADA del treinta, el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York volvió la mirada hacia la arquitectura moderna que estaba siendo desarrollada desde hacía algún tiempo en América del Sur. Este realineamiento geocultural había comenzado con la crisis de la cultura europea, precipitada por la primera guerra mundial, y fue reforzado por el colapso del liberalismo y el inicio de la gran depresión. Al final de la década del treinta, la amenazadora posibilidad de un nuevo conflicto europeo dejó clara para muchos la necesidad de un hemisferio occidental unificado que podría traer la seguridad continental y un futuro mejor para la cultura occidental en su conjunto.

Durante la Feria Mundial de Nueva York de 1939, conmovedoramente titulada «El mundo del mañana», las naciones sudamericanas hicieron manifiesta esta nueva geografía de pacíficas naciones progresistas occidentales. Mediante la celebración de tradiciones locales con una perspectiva fresca y positiva hacia el futuro, los países de América del Sur fueron capaces de proyectar un ascendente «espíritu latinoamericano», al que los visitantes reaccionaron con incredulidad y grata sorpresa.¹ En Nueva York el público vio una región llena de esperanza, optimismo y vitalidad. La arquitectura jugó su papel para retratar este renovado espíritu. De hecho, los comentaristas de la feria destacaron la contribución de América del Sur en su conjunto por su extraordinaria calidad arquitectónica. Con esto, en 1939, la región había tomado claramente la delantera en la modernización en este aspecto.

1. F. A. Gutheim, «Buildings at the Fair». *Magazine of Arts* (32, n.º 5, mayo de 1939): 342.

La vanguardia de este movimiento se encontraba, sin lugar a dudas, en Brasil. Sin embargo, otros países, como Venezuela, Chile y Argentina, demostraron un enfoque claro y progresista a través de la construcción de modernos pabellones para mostrar sus logros e interpretar su proyecto de nación moderna. A diferencia de sus vecinos continentales más grandes, Uruguay no construyó un pabellón independiente: su participación en la Feria Mundial de Nueva York se limitó a la Inter-America House, el pabellón de la Unión Panamericana. En retrospectiva, está claro que se perdió una gran oportunidad. La localización marginal de Uruguay en la exposición ocultó las formas en que la pequeña democracia de América del Sur había sido líder en el desarrollo de la modernidad arquitectónica. Más aun, Uruguay fue el hogar de algunos de los primeros edificios funcionalistas del continente, como la casa y estudio de Mauricio Cravotto, la casa de Julio Vilamajó y la de Valerio Souto de Carlos Gómez Gavazzo, que fue elogiada por Le Corbusier en su viaje a Montevideo de 1929. Políticamente, Uruguay llevó la antorcha del cambio sociocultural y el consenso nacional. Al desarrollar en la primera década del siglo xx una socialdemocracia, se convirtió en el primer Estado de bienestar en el continente americano y uno de los primeros en el mundo. Desde la perspectiva estatal, a través de empresas públicas como la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (ANCAP) se pusieron en marcha ambiciosos programas de construcción que desafiaron e hicieron avanzar al *establishment* arquitectónico.

229

Animados por un gobierno nacional comprometido y un saludable sistema de concursos públicos, los arquitectos uruguayos movilizaron formas y debatieron ideas sobre cómo crear una mejor nación moderna. Una clara muestra de la efervescencia de la cultura arquitectónica durante las primeras décadas del siglo xx fue en 1932 la creación de una de las primeras publicaciones dirigidas por estudiantes, la revista *CEDA*. Uruguay estaba bien posicionado para construir un pabellón excepcional en 1939.

Los arquitectos uruguayos habían sido líderes en el ámbito cultural interamericano, organizando el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos de 1920.² Entre sus numerosas propuestas, el congreso llamó al estudio de la historia de la arquitectura americana y alentó

2. El liderazgo y la participación de los arquitectos uruguayos en el ámbito interamericano no fue sino una expresión de una red internacional que se había establecido desde el principio en Montevideo con fuertes vínculos con Alemania e Italia. La cultura arquitectónica en Uruguay estaba lejos de ser aislada por la distancia.

el intercambio de académicos y profesores a los efectos de construir y articular una arquitectura continental. Una red de arquitectos, formas e ideas para este fin, se materializarían lentamente en toda la región a través de las revistas de arquitectura, de intercambios profesionales y académicos, de congresos y de concursos que quebrantaron las fronteras nacionales mediante la creación de una multiplicidad de preocupaciones arquitectónicas comunes y relacionadas.

Aunque subsumido en un principio dentro de las consideraciones estilísticas, como el neocolonial, un imaginario americanista comenzó a surgir en torno a la arquitectura. Fundamentado en la cultura arielista, que tuvo su erudito en el escritor uruguayo José Enrique Rodó, y propulsado por un movimiento de reforma universitaria que se inició en Argentina, galvanizó la región rioplatense y produjo olas en toda América Latina. Los arquitectos comenzaron a imaginar una arquitectura continental que podría gestionar los cambios producidos por la modernización.

La discusión sobre qué era una cultura moderna americana había sido conducida por escritores y pensadores a través de las revistas literarias y culturales de vanguardia. Estas ideas habían emigrado a los debates arquitectónicos sobre la belleza y el estilo. Sin embargo, dentro de este tipo de discusiones de élite, una particular contribución arquitectónica a este debate cultural surgió en torno al tema de la tecnología. Este giro a su vez se vio estimulado por proyectos como el Hospital de Clínicas (1929) de Carlos Surraco, un edificio que, sin precedentes en la región y en un país pequeño como Uruguay, llevó más allá de sus límites la construcción en hormigón armado y la organización y gestión a gran escala. La distribución funcionalista de los volúmenes, el empuje vertical de su construcción y las imponentes superficies de cristal crearon un centro simbólico de salud para la nación. En este proyecto, la tecnología había ido exitosamente más allá del acto de la construcción con nuevos materiales como el hormigón armado. Se desdobló en cuestiones sobre cómo organizar mejor la ciudad y administrar el territorio nacional, y la forma de vincular a la nación con las fuerzas y el desarrollo transnacionales.

Al mismo tiempo, en este período de formación de la arquitectura moderna, la pregunta sobre el «buen uso de los materiales», discutida en innumerables revistas y congresos fue de la mano con la idea de aclimatar la tecnología a las condiciones locales. Esta forma de adaptación a las circunstancias se entendía en múltiples escalas, desde la construcción

de una pequeña casa a los problemas continentales compartidos, tales como la vivienda social.³ La tecnología se convirtió en una herramienta para crear tanto una mejor comunidad nacional como transnacional.

A fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, la cultura arquitectónica en Uruguay sería renovada por una revuelta estudiantil que llamaba a la acción real y decisiva sobre las cuestiones sociales y buscaba poner la tecnología y la cultura al servicio del pueblo y la nación. Esta renovación produjo una respuesta específica a las perspectivas anteriores sobre la tecnología con exploraciones en ladrillo y construcciones de cerámica armada en las obras de Serralta, Clémot, Payssé Reyes y Dieste, que ganó fama internacional a fines de la década del sesenta. En definitiva, la arquitectura moderna uruguaya era lo suficientemente buena para la recepción internacional, y las instituciones culturales de los Estados Unidos, como el MOMA, estaban empezando a mirar hacia el sur para reimaginar el mundo occidental.

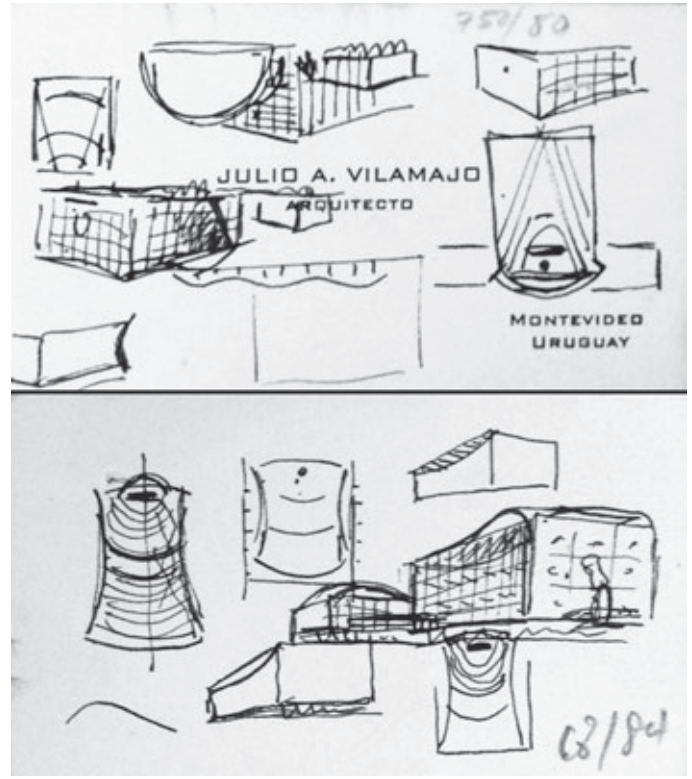
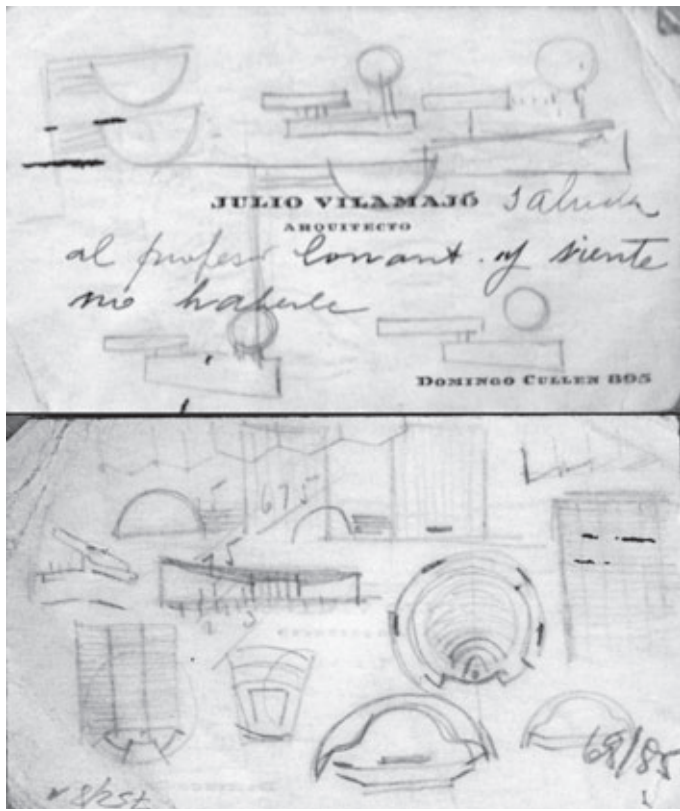
En los Estados Unidos de Norteamérica, el interés y la fascinación por la arquitectura moderna de América del Sur estallaron junto con la creación de un imaginario regional panamericano, que acordó las diferencias culturales y las similitudes. Esta narrativa de cohesión continental se intensificó a la vez que la segunda guerra mundial profundizó las relaciones interamericanas, y fue movilizada por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) y su director, Nelson A. Rockefeller. Desde Washington DC el objetivo era bastante simple: crear la idea de un hemisferio occidental unificado.

Mediante la financiación de los programas económicos, sociales, educativos y culturales, la oficina de Rockefeller promovió y construyó una América Latina progresista. De esta manera, una narrativa que antes subrayaba los «aspectos pintorescos», «lo primitivo» y «el atraso», fue rápidamente reemplazada por «la contribución de la región al pensamiento contemporáneo y la vida moderna».⁴

En películas como *Montevideo Family*, la prolífera campaña de propaganda lanzada por la OCIAA celebraba las costumbres de la pequeña

3. Ver *Congreso de Arquitectura Pan Americano sobre Vivienda Social* llevado a cabo en Buenos Aires en 1939.

4. Autorización de proyecto, Identificación n.º SE-1447, Adquisición de 3000 copias de «Brazil Builds», un volumen de *The modern architecture of Brazil*. René d'Hanoncourt *Papres* (11.26. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York).



Croquis del proyecto de Naciones Unidas en la tarjeta de presentación de Julio Vilamajó

nación de América del Sur, el consumo de la yerba mate y el uso de armarios en vez de clósets. Al mismo tiempo, presentaba al público estadounidense los avances de Uruguay, como el sistema educativo universal y laico, su posición de liderazgo en el desarrollo de «carreras activas para las mujeres», y su gran y poderosa clase media, que poseía los mismos electrodomésticos que se encontraban en un hogar de los Estados Unidos. En estas películas, las tradiciones domésticas se celebraban para solicitar interés y fascinación, y los aspectos de la sociedad moderna compartidos eran lo suficientemente avanzados como para que el público estadounidense se sintiera como en su casa en Uruguay.

Este fue un ejemplo de las formas en que la arquitectura moderna trabajó como herramienta de propaganda clave para avanzar en la causa del panamericanismo. Al mismo tiempo, la arquitectura era vista como una herramienta eficaz para el progreso y el cambio social; la figura del arquitecto es propuesto como el agente progresista que mejor podría gestionar el futuro. Uruguay sale a la delantera, otra vez, como un claro ejemplo de lo que puede lograrse cuando los arquitectos toman un rol social protagónico. La clave de esta posición de liderazgo fue el temprano consenso político, así como también la apropiación y el temprano desarrollo de la planificación urbana y regional, y el ascenso al poder de los cuadros tecnocráticos.

En el mundo de la planificación, Francis Violich celebraba los logros de Uruguay en este campo. Este era un país —señaló— en el que el matrimonio de la arquitectura, la planificación y la política habían llegado a buen término. Después de todo, un expresidente Alfredo Baldomir y un intendente de Montevideo, Horacio Acosta y Lara, habían sido los dos arquitectos. Para Violich, Uruguay había desarrollado «una tradición de gobierno controlado por los técnicos que da preferencia al especialista bien entrenado y no al favoritismo político». Pero esto no fue un éxito de una noche. Durante veinte años, Violich contó a sus lectores que en la Facultad de Arquitectura de Uruguay el planeamiento se había entretejido con la arquitectura a través de un sinnúmero de cursos para configurar al arquitecto planificador. Violich pensaba que este modelo era tan exitoso que recomendó a los estudiantes y técnicos estadounidenses pasar un año en la facultad de Montevideo para completar su formación. Allí, al frente del Instituto de Urbanismo y trabajando estrechamente con el gobierno de la ciudad, estaba Mauricio Cravotto. No

solo era un profesional activo que trabajó con planificadores argentinos en Mendoza y en la construcción del Palacio Municipal en Montevideo: era también un maestro brillante que citaba a Lewis Mumford y deseaba traducir *The Culture of Cities* al español.⁵ En un país pequeño y sin grandes riquezas, arquitectos, planificadores y políticos habían creado uno de los medios culturales más sofisticados de América Latina. Uruguay fue un país lleno de promesas y optimismo, un modelo claro para el futuro de la región y del mundo occidental.

Tal vez no sea coincidencia que en sus consideraciones sobre la arquitectura moderna sudamericana, el Museo de Arte Moderno, cuyo presidente hasta 1940 también era Nelson Rockefeller, miró los impresionantes avances en el pequeño Uruguay como una posible vidriera para las Américas. Una rápida mirada a la historia de las exposiciones del MOMA asumiría que los miembros del Departamento de Arquitectura se perdieron por completo los desarrollos en Uruguay; después de todo, la información era escasa, y los brasileños, con su magnífico pabellón de 1939 en Nueva York, dominaron el imaginario arquitectónico norteamericano.

En 1943, y después de mucho estudio y consideración, el MOMA produjo la innovadora *Brazil Builds*. Pero, ¿habría sido posible producir *Uruguay Builds*? Sí, de hecho hubiera sido posible. Después de todo, la exposición de 1943 iba a ser parte de una serie de exposiciones sobre la arquitectura moderna de América Latina. Noticias sobre los avanzados desarrollos sociales uruguayos y su producción arquitectónica habían alcanzado a los miembros del Departamento de Arquitectura, ávidos de considerar los desarrollos más avanzados de la región.

Pero hay que señalar que pese a sus avances en la arquitectura moderna, el modernismo uruguayo carecía de coherencia. En respuesta a una variedad de desarrollos y exploraciones que hicieron frente a los múltiples modernismos en desarrollo desde el comienzo, los arquitectos uruguayos fueron incapaces de producir una síntesis formal. Sin embargo, lo mismo podría argumentarse de la cultura arquitectónica brasileña en ese momento, ya que, aunque el poder de síntesis se presenciaba en el pabellón de Nueva York de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, los jefes del Departamento de Arquitectura del MOMA no estuvieron totalmente convencidos. Después de todo —pensaron—,

5. Francis J. Violich, «A Second Report on Latin American Planning». *The Planner's Journal* (9, n.º 1, enero-marzo de 1943): 26.

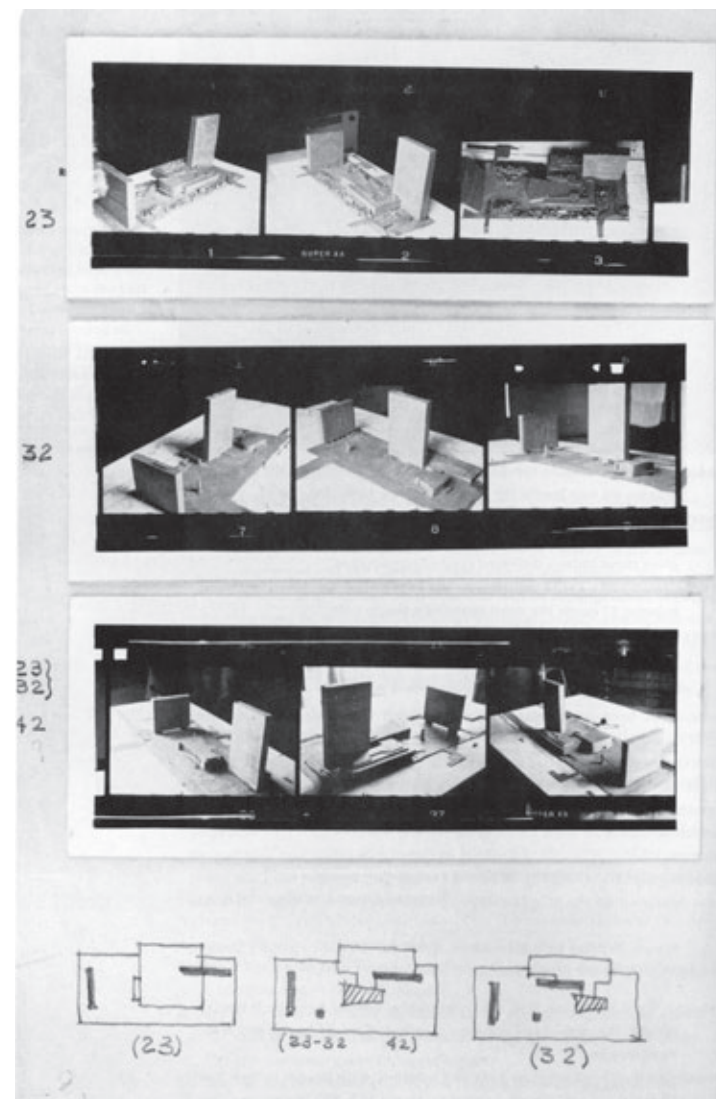
uno no puede tener una exposición con solo uno o dos edificios.⁶ Así como *Brazil Builds* ayudó a galvanizar la cultura arquitectónica en Brasil, y también en los Estados Unidos y el resto del mundo, en torno a lo que más tarde se convirtió en el modernismo brasileño, uno debería de preguntarse cuál habría sido el efecto de *Uruguay Builds*.

En 1947, en un momento de crisis disciplinaria en los Estados Unidos de Norteamérica, uno de los principales arquitectos del Uruguay, Julio Vilamajó, fue convocado para dar la batalla por el modernismo. En una de sus columnas mensuales para la revista intelectual *The New Yorker* ese año, el eminente crítico de arquitectura estadounidense Lewis Mumford había denunciado la situación deprimente y la marcha atrás de la arquitectura en la ciudad de Nueva York. Los centros urbanos en los Estados Unidos no se habían recuperado de la crisis económica de 1929 —señalaba Mumford. El rascacielos —afirmó— estaba muerto. El nuevo sitio de la experimentación arquitectónica de la posguerra fue el hogar unifamiliar y su geografía, las regiones urbanizadas como la del Pacífico noroeste de los EEUU fue donde un nuevo estilo estaba naciendo: lo que él llamó Bay Region Style. En su artículo de 1947, Mumford reforzó este nuevo espíritu de la posguerra y el desarrollo regional, poniendo de relieve otros experimentos modernistas, en particular el de Vilamajó, que conocía mejor que nadie el significado del habitar. «Una casa, como el arquitecto uruguayo Julio Vilamajó ha dicho —escribió Mumford debería ser tan personal como la ropa de uno y debe adaptarse a la vida en familia igual de bien».⁷ No está claro por qué Mumford citó a Vilamajó para ilustrar un asunto que para muchos profesionales de los EEUU no era más que una pequeña batalla cultural entre Nueva York y California.⁸ Al

6. Memorandum, Janet Henrich to Elodie Courter, cc. Mr. Wheeler Re: South American Architecture, January 15, 1942. Exh. 213 REG, MOMA Archives, NY. La información sobre Uruguay llegó por intermedio de Agnes Rindge Clafin (1900-1977). Fue profesora de arte y directora de la Vassar Art Gallery. Trabajó como secretaria ejecutiva y consultora en la División Artística de la Oficina del Coordinador de los Asuntos Inter-Americanos entre 1941 y 1942. Fue nombrada miembro del Comité Asesor del Museo de Arte Moderno en 1941 y se desempeñó como asistente ejecutiva vicepresidenta del museo entre 1943 y 1944. Cf. <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/clafina.htm>> (acceso: 25 de abril de 2007). Información sobre Uruguay también llegó por intermedio del arquitecto uruguayo Román Fresnedo Siri, quien estuvo en Nueva York en 1940 y se encontró con Henrich.

7. Lewis Mumford, «Status Quo». *The New Yorker* (11 de octubre de 1947): 107.

8. Lo más probable, debido a Chloethield Woodard Smith, que estaba cerca de Mumford y se había reunido con Vilamajó durante su estancia en América del Sur a principios de 1940. Entre 1946 y 1948 escribió una serie de encuestas de la arquitectura sudamericana para la revista estadounidense *Architectural Forum*. Los artículos se iniciaron con Colombia y Venezuela en la edición del *Forum* de noviembre de 1946, los siguió Argentina en febrero de 1947, Brasil en noviembre de 1947 y Uruguay en junio de 1948



Collage de Oscar Niemeyer presentando las diferencias entre su proyecto para las Naciones Unidas y el Scheme 23 de Le Corbusier.

parecer, sin embargo, el centro de gravedad de la cultura arquitectónica de posguerra se estaba moviendo y se dirigía a Uruguay.

Lo que estaba en el corazón del artículo de Mumford y de su mención a Vilamajó, era el desplazamiento del centro de producción arquitectónica de la posguerra en EEUU fuera de Nueva York y sus instituciones culturales. En el mundo de la posguerra —argumentó Mumford— los centros culturales establecidos cambiarían en un constante dominio efímero. Surgirían constantemente nuevos centros.⁹

El Departamento de Arquitectura del MOMA respondió a la crítica de Mumford y su nuevo orden geocultural al organizar, en 1948, un simposio titulado: ¿Qué está pasando con la arquitectura moderna? El grupo de arquitectos y críticos que se reunió en torno al MOMA rechazó cualquier idea de una reacción al llamado Estilo Internacional y un alejamiento de su centro de producción. En 1948, este sin duda no era el mismo estilo que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson habían definido en 1932, ya que como lo habían señalado, el estilo internacional era dinámico y vivo, elástico y en constante evolución. Prueba de ello fue el trabajo que se realizó en Brasil. La preocupación de Mumford por el cambio y la adaptación ya se había abordado en América Latina, señalaron los críticos. El modernismo brasileño fue la respuesta a cualquier crítica sobre el dogmatismo y una supuesta dictadura de estilo que emanaba de Nueva York.

La referencia de Mumford al mayor arquitecto entonces vivo de Uruguay sigue siendo difícil de entender, pero sirve sin embargo para observar cómo el centro del dinamismo arquitectónico de la posguerra comenzaba a cambiar, alejándose de Brasil. Si se tienen en cuenta las complejas batallas culturales de la época en torno a la arquitectura, está claro que para Mumford, Vilamajó sirvió como contraste a la creciente presencia internacional y el prestigio del modernismo brasileño y su principal figura, Oscar Niemeyer, que en 1947 estaba en la cumbre de su reputación internacional.¹⁰ Al yuxtaponer a Vilamajó con Niemeyer y, en efecto, a Uruguay con Brasil, Mumford prefiguró una reacción internacional que pronto se levantaría contra no solo el «estilo lírico» de Niemeyer, sino también en contra de la creciente escala de las soluciones arquitectónicas y del planeamiento. Al traer el modernismo brasileño a

9. El más tarde se refirió a, ver: Lewis Mumford, «Monumentalism, Symbolism and Style». *Architectural Review* (105, n.º 628, abril de 1949).

10. «See Brazil: On Stilts», *Time Magazine* (5 de mayo de 1947).

la primera línea del debate, el MOMA marginó la aguda celebración de un modernismo más contenido que hacía Mumford.

El punto de vista no era solamente de Mumford, e influyó en la resolución de lo que era en ese entonces el proyecto arquitectónico más importante de la posguerra: el edificio de las Naciones Unidas. Vilamajó había sido invitado a formar parte del equipo de diseño. Cómo su nombre llegó a ser conocido por Wallace K. Harrison, que estaba a cargo del equipo de diseño de la ONU aún no se ha descifrado con exactitud, pero su nombre —como el de Niemeyer— estaba allí desde el principio.

La propuesta de Vilamajó —el Scheme 33— orientaba el volumen rectangular de la torre de la secretaría paralelo al East River, en una manera similar a la solución final construida.

Sin embargo, a diferencia de la solución construida —donde el bloque compacto de las cámaras del consejo y los cuartos de conferencias están ocultos detrás de la torre de oficinas de cristal— Vilamajó colocó la secretaría casi en el borde del río, lo más cerca posible a la autovía Franklin Delano Roosevelt. Esto le daba un mayor espacio delante de la secretaría, creando una fachada dominante hacia el río y otorgando a la construcción una posición destacada en el *skyline*. Vilamajó colocó la asamblea general en eje con la calle 44 frente a la Secretaría, la cual le proporcionaba un telón de fondo monumental. Localizó las cámaras del consejo y los salones de conferencia perpendiculares al río en el lado sur del edificio de la secretaría; el bloque rectangular bajo sobresalía hacia la Primera Avenida comprendiendo toda el ancho de la manzana. La composición compacta y dinámica creó un foco para el espacio público urbano.

Vilamajó llegó a Nueva York el 18 de abril de 1947 y presentó su propuesta el 28 de abril. Pero las reuniones de diseño habían empezado dos meses antes, el 17 de febrero. Para entonces, la composición volumétrica de la secretaría, la asamblea general, las cámaras del consejo y los salones de conferencias ya habían sido definidos. El tira y afloja, y el centro de acalorados debates, fueron sobre la posibilidad de colocar la torre de la secretaría perpendicular o paralela al río, y si se debían combinar o separar la asamblea general, las cámaras de consejo y los salones de conferencias. Apenas unos días antes de que Vilamajó presentara su propuesta, Oscar Niemeyer presentó su Scheme 32, que colocaba las cámaras del consejo y los salones de conferencias detrás de la secretaría.

ENGLISH VERSION

La propuesta de Vilamajó apuntó claramente a la de Niemeyer, que por entonces era la favorita. «No oculten la gran unidad de la cámara del consejo y de los salones de conferencia, ¡denles una fachada principal!», argumentó en la reunión.¹¹ El protagonismo que Vilamajó dio al funcionamiento actual de la ONU al otorgar una importancia clave a las cámaras de consejo y a los salones de conferencias puso de relieve una monumentalidad distinta a la de Niemeyer. Esta enfatizaba la importancia de los numerosos organismos que hacían funcionar a las Naciones Unidas; para Vilamajó los cónclaves más pequeños eran tan importantes como la gran asamblea general y no debían ser dejados de lado por mero efecto monumental

En el mismo ámbito, Vilamajó fue un crítico clave de la propuesta de Le Corbusier que fusionaba el *hall* de la asamblea general, de las cámaras de consejo y los salones de conferencias en un gran volumen. De hecho, parece que Le Corbusier culpó a Vilamajó por la derrota de su diseño.¹² Para Vilamajó, el de la ONU «necesitaba ser un edificio libre de tendencias».¹³

La promoción de Vilamajó por parte de Mumford fue estratégica, ya que desplegó y puso en evidencia la compleja batalla cultural que se libraba dentro de la cultura arquitectónica en EEUU. Pudo haber citado fácilmente la obra del arquitecto sueco Sven Markelius, otro arquitecto del proyecto de las Naciones Unidas, y una figura destacada del nuevo empirismo, en desarrollo en Suecia. Sin embargo, Mumford promovió a un arquitecto uruguayo, poniéndolo, brevemente, en la primera línea de una confrontación internacional. Vilamajó murió un año después de su presentación de las Naciones Unidas. Esta puede ser la razón por lo que la apuesta de Mumford no prosperó completamente, dejando solo una tenue huella. Sin embargo, el delgado hilo que surgió en Nueva York, primero en el MOMA, y que más tarde reapareció con la yuxtaposición momentánea de Vilamajó y Niemeyer, habla de un momento crítico, cuando América Latina y su arquitectura ocuparon un lugar clave en la cultura occidental.

11. Vilamajó, citado en Dudley: 247.

12. Jorge Nudelman, *Tres visitantes en París: los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* (tesis doctoral para la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid): 265.

13. Nota en un trozo de papel. Archivo Vilamajó, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

THE HAPPY VILLAGE EPISODES OF MODERNIZATION IN URUGUAY

PRESENTATION

A MODERNIZATION ARCHIVE IN THE PERIPHERY

URUGUAY'S PROPOSAL FOR THE 14. Venice Architecture Biennale is an archive, which aims to disseminate the modernizing experience in Uruguay. As occurs in most of the peripheral countries, the modernizing experience in Uruguay does not elude the peculiarity of its dialogue crossed by multiple experiences and temporalities.

243

In this opportunity, the curatorial proposal and mounting aims precisely to the palimpsest that constitutes every archive. Built with work tables, shelves, roadmaps and heterogeneous readings, this exhibition offers part of the reflection that, from Academia and Uruguayan architectural practice, is presented as one of the ways in which the periphery imagined and designed the modernization processes in the Eastern Republic of Uruguay.

With particular honor the National Culture Directorate together with the Faculty of Architecture of the University of the Republic of Uruguay, present a dense and challenging work that aims to the comprehension of local processes but also decoding what in global modernizing process, our country has accumulated and displays for everyone's imagination.

HUGO ACHUGAR
National Culture Director
Ministry of Education and Culture

PROLOGUE

GREAT RIVER MODERNS

JORGE FRANCISCO LIERNUR

UTDT, CONICET

THE CONSECRATION of the River Plate as one of the west's geographical myths, took place on June 12, 1651.

245

Together with the Ganges, Danube, and the Nile, the watercourse discovered by Juan Díaz de Solís 135 years before, was one of the four rivers which, representing the known continents by those days, integrated the Fountain that Pope Innocent X Pamphili declared inaugurated that day, at Rome's Piazza Navona.

Is not here, place to elaborate on scholarly interpretations of Berninian representation, but the image of the river built in that time is very eloquent to characterize two key features that have shaped what has been called as "River Plate culture": the enormous wealth on where is based, and the tense relationship -being located in the West's southwest extreme border- it has always established with a world that exists, or rather, that is imagined, in that cultural field's plexus. Not in vain, the figure that represents it, the most dramatic of the four, is the one of a slave who lies collapsed, as if trying to protect himself from an unknown threat, lying, paradoxically, on a treasure: a pile of coins alluding its name [River Plate].

Although it refers to a community of experiences and expectations formed by cities and towns from both countries -Argentina and Uruguay-, the idea of "River Plate culture" is so powerful that exceeds these political boundaries generating a hardly fissionable unit. Modernly organized around the two major cities of its edges -Buenos Aires and Montevideo- this has been the fertile soil that had led to prof-

itable crosses and fusions in literature, visual arts and music. Tango is certainly the best known and most important expression of that mixture.

Could be said that from that tense relationship with the world, from fragile balance between inward and outward impulses, began a decade -before the inauguration mentioned above- when the Spanish Empire decided to cancel the river as the main gateway to the continent through the Atlantic side on the south Portuguese crown's territories, and to the port of Santa María de los Buenos Aires as its entrance gateway. Since then, over at least two centuries, the region was forced to be part of an organization administered from Lima in Peru, more than 3,000 km away from the river's mouth.

246 But that dependence would be purely formal. During those centuries, silver as source of wealth was replaced by a new form of value: that of proteins and carbohydrates that could be generated in the region's endless plains and mild climate. Therefore, formally illegal but with an extraordinary power, promoted by the pressures and attractions coming from the Atlantic as a result of British modernization impulse, the River Plate society was forced to create its own economic and cultural universe, against the colonial order. In fact, the Spanish Empire tried to formally recognize this situation with the creation of the Viceroyalty of the River Plate, now as an autonomous territory, a step up from being the Viceroyalty of Peru created in 1777. But it was too late, and with the Independence Revolution in 1810, the region reached the political expression of its own identity. With the creation of the United Provinces of River Plate in 1816, the last attempt was made to find a shared fate for both banks of the river communities, but twelve years later, with the creation of the Eastern Republic of Uruguay, it was finally clear that beyond its innumerable ties, the political form that would govern such fate would be that of two independent states.

Taking profit out of Spain's weakness during the Napoleonic invasions, the British Crown had tried in two opportunities (1806 and 1807) to take these territories by force, but those attempts' failures are an expression of the same tensions between dependence and autonomy that had characterized the region during the colonial period. Although local authorities gladly accepted the expansion of sometimes, a more than close business relationship with England, the fact is that

they had enough resources of their own to maintain their independence, at least in a political and cultural level.

Indeed, while from the nineteenth century it was about two countries, the trajectories of communities on both edges of the river assumed different features. Buenos Aires had towards the West, North and South a vast territory in which the traces of colonial and indigenous past, weighed in an opposite direction to its vital opening to the Atlantic. On the other hand, Montevideo was head of a territory ten times smaller which shared a long border with Brazil, the other giant and non-Hispanic member of the region. The cosmopolitan, enlightened and progressive Buenos Aires's bourgeoisie had to agree with the traditional semi-feudal and clerical elites of the remaining territory. Free from that agreement, the elites from the eastern side of the river built a more secular, liberal and modern country.

247

But in both cases, the need to organize the production of the endless plains, forced them to introduce new people from other regions of the world, which reinforced a sense of cultural plurality uncommon in other regions of the continent. Moreover, also forced to extend universal, massive and early, society's literacy and schooling. On both sides of the river, the literate culture spread to all sectors of the community.

The twentieth century brought the United States as another important step in building this particular frame, which triangulated a force field together with the European pole and the "internal" pole.

As a result of this complex and particular frame of tensions, just as Bernini's slave, the "River Plate culture" has been settled over a great wealth whose modern expression is not the pile of coins but is its unmatched availability to (literally) feed the populations of other regions, added to its relatively high educational level. However, it is also true that as the Roman representation of its river, the "River Plate culture" has not ceased to be marked for better or worse, if not necessarily by fear, at least by a permanent feeling of anxiety towards the world beyond the ocean.

Modern Architecture in the River Plate has gone along similar possibilities and tensions. Very early the region fed Le Corbusier's illusions of leading a Latin pole from where to face the continent's Anglo pole.

And this was because the French master was perfectly aware of both, the possibilities and the tensions.

Throughout the twentieth century masters on both sides of the great river acted naturally in the most advanced positions together with other great international leading figures when participating in discussions of huge importance, such as Julio Vilamajó in the project for the United Nations in New York.

Of course, no culture can be reduced to simple stereotypes, less when is about great complexity expressions. But perhaps due to the peculiar relationship between the possession of this wealth, its remoteness, and an alert stance before the outside world, or perhaps because of the discrete nature of the people who live in the solitude of the great plains, I think it is possible to state that another feature of the River Plate culture is sobriety.

Unquestionable celebrations of a cosmopolitan and open attitude, with references to the architecture of the second American postwar period, or examples taken from the German interwar period, the whole urban landscape of Montevideo's coast gives us a consistent rejection to strident elements, in the same way as in the best examples of modernist landscapes such as Alvear Avenue in Buenos Aires.

Unlike other cases marked by archaic localism, very modern but radically rootless, cosmopolitanism of "River Plate culture" has appeared in the experimentation without complex of languages that have been contributing to the architectural culture of the last century. Japanese Metabolism, German functionalism, Corbusierian plasticism, Dutch pragmatism and wrightian formalisms, have been integrated with British, Italian, Russian or Spanish, designs, melting pot from which unexpected responses have emerged, each with a different character but sharing a singular intensity such as Nelson Bayardo's *Urnario*, or in Amancio Williams theoretical architecture.

But we have talked about tensions, so we should consider as well, the third pole of the forces triangle that built this culture: the "inside" and traditions. Although, despite appearances, this position is not less enlightened or internationalist than those previously mentioned, to some people it is precisely there, where a culture need to be founded, more serene, less alert to the outside, looking through itself, its own

supporting axis. This interpretation of "River plate culture" also identifies itself with values of austerity, but discards the direct usage of internationally validated formulas. Surely Eladio Dieste's is the clearest answer in this direction, and although on different paths, it has also characterized the quests undertaken by Horacio Baliero or Claudio Caveri on the west bank of the river.

It is true that both sides of the "sweet sea" have undergone moments of extreme political, social, and economic difficulties in recent decades, which have brought the sources of its material and cultural wealth to a crisis, shaking the somewhat arrogant vocation of autonomy of this unique expression of modern culture. And indeed, the disaffection of the architecture produced in these years is an expression of that crisis. However, in its ability to recreate once again the forms of its wealth, especially those implied in its traditional cultural and educational base, leaning especially on autonomy, pluralism and cosmopolitanism as its inherent values, but also on a preference for the austere use of resources, or – in other words – in making use of the best of its modern history, paradoxically lies a great opportunity to compose a better time. Recent works of young architects help us believe that this is possible.

INTRODUCTION

IN THE FIRST PHOTOGRAPH (page 20) there is a group of soldiers ready for combat. The plate was taken somewhere in Italy, at a “caserma” or in front of an iconic building that is probably situated south of the peninsula. There is no more information except for the fact that an Italian immigrant travelled with it to Uruguay.

251

The photograph is a perfect picture of the military taxonomy, and it is very easy to deduce the relative hierarchy of each of the characters if some of the clear and redundant conventions are noted. There are at least three. The first is in relation to their gear, from their long boots to their gaiters we can go through all the ranks from top to bottom without making any mistakes. In addition, the heads do not sport weapons but fitted clothing and, because of this, we can also guess the relative rank that each of them held at the front. It would even be possible to deduce the casualties and injuries.

The second convention is in relation to physical features and refers to age, moustache and the size of the abdomen, which as you would expect perfectly corresponds with the above ranking. The third is geometric, and in this chessboard the center is occupied by the highest ranks while subordinates are relegated to the fringe. Even the image axis passes through the highest ranking officer and the horizontal midline runs through the best kept moustache.

The second photographic (page 21) plate was taken in a public school in Sarandí Grande in 1914. The children are sorted by height so that the highest never prevent us from seeing the shortest. There are children

of all kinds, some with a fixed gaze and others so restless that they cannot stand still for a minute facing the camera. Their shoes, socks and overalls, enable the viewer to imagine the background differences that the Public School sought to vanish, to build instead a nation of equal and democrat, secular and literate citizens. A world of small Greeks that reality took care of dismantling in the subsequent one hundred years. For this reason and almost like a premonition, the photographer chose to place the horizon in a void, to capture in the center of the picture absolute space and the institution, as if they were the true theme of the story. Even architecture (except for the basin) appears to be designed for a world of adults unable to harbor the dreams of its tiny inhabitants.

In 1914 whilst Europe cast itself into the Great War, Uruguay was trying to build a modernization project willing to undertake the values of Enlightenment. A “dream of reason” full of monstrosities or, in any case, a dream never fulfilled. If modernity is a time without gods or fate, a hiatus in history requiring from men the capacity to project their future, the history of modernization in Uruguay can be read, on its most heroic side, through a set of projects that in one way or another tried to make the very desire for freedom a reality. In the center of this whirlwind called modernity, of this wind capable of tearing the wings off the “angel of history”, architecture and architects played a leading role: they occupied leadership positions in government, they flooded public administration, they became involved in liberal economy and also projected onto each stroke and every line the shapes and relationships of a new world that was to be built through Reason and Sensibility.

The curatorial proposal for the flag of Uruguay consists in going over sixteen episodes of modernization that took place during the last hundred years, keep track of some projects and ideas that were tossed to the center of the chaos to try to build a coherent thought that was capable of becoming real. From these projects, it is worth analyzing their consistency, measuring their shortcomings and naivety and following their intricate offshoots, but above all things, it is necessary to emphasize the old dream of building a world of equals. During these historic times in which we live, where fate seems to be traced beforehand by the logic of global capital, history cannot be a stronghold for nostalgia but a learning tool geared towards the future.

The Aldea Feliz takes the name of a project developed by Mauricio Cravotto throughout his life. Taken as a metaphor, the title seems to summarize in two words the fundamental guidelines of a collective dream in which the best traditions of Uruguayan architecture are forged.

The project is the result of a collective approach and the exchange of diverse experiences. The catalogue includes a body of research conducted by virtue of the Institute of History of Architecture, from the School of Architecture, with contributions from researchers and professors who work in other School departments. In this respect, the product presented is not and does not intend to be homogeneous. However, there are some very thin threads running through the various articles and in general terms are based on the attention put into the reading of the documents, in the obsession to explore and expand the original sources and the vocation to reinterpret each episode. History is not the canonization of alleged eternal truths but an interpretation which makes sense when it manages to connect pieces and, both the pieces and the connections should be reviewed and re-connected every moment.

The preparation and drafting of the episodes responds to the following details: Planning was written by Lucio de Souza and Lorena Logiuratto, Garzón Lagoon by Lucio de Souza, Clinics, Curtain Wall and Cheap Homes by Santiago Medero, Happy Village, San Marco, Punta del Este and Catholics by Mary Méndez, Torres García, Ranchismo and Unitor by Jorge Nudelman, Grottoes and psychedelia by Leandro Villalba and Nicolas Rudolph, Vivid pedagogy, Horizontal Rambla and Heralds by Emilio Nisivoccia.

Finally, we would like to make public our appreciation to Jorge Francisco Liernur and Patricio del Real who with their support and generosity have contributed intelligence to this publication.

01.

VIVID PEDAGOGY

In issue 26 of the journal “La Cruz del Sur” from October–November 1929, Eugenio Petit Muñoz published an extensive article making an almost posthumous defense of School Parks,¹ a project to create new schools formulated by philosopher Carlos Vaz Ferreira in 1903, and macerated over twenty-plus-years of debates amongst specialist, politicians and the general public. As Petit Muñoz points out in his note once the idea became a project, under the supervision of the Minister of Public Instruction Enrique Rodríguez Fabregat, “a great number of people were immediately excited by the advantages of teaching in schools surrounded by an open environment, with fresh air, sunshine, and living nature within the reach of the child.” To the point that the Teacher’s Union themselves voted in an meeting to support, through propaganda, the rapid implementation of the measure, and a large number of public and intellectual figures picked up the project to the extent that they raised it as their own flag.

School Parks not only condensed into two words the most advanced hygienic and educational technologies of the time, but the mere mention of them became synonymous of the future taken by assault. In January 30, 1928, Héctor Colombo, Consul of Uruguay in Turin, informed the Minister Rodríguez Fabregat of the interest that the project School Parks had inspired at the International Exhibition based in Piedmont town. In April of the same year, Luis Morquío and

Rufino Domínguez participated in the *Congrés de la Quinzaine Sociàle Internationale* in Paris. There, the celebrated doctor Dufestel declared with much pride to the national representatives that “Only one country (...) seems to enter resolutely the path of progress, Uruguay. School authorities of Montevideo, breaking their daily work studied a draft of School Parks to be built in the cardinal points of the city.”² The Bigger narrative supported School Parks project, however the mundane little narrative managed to, ultimately, defeat them.

Carlos Vaz Ferreira, philosopher, public man, teacher almost by default, and ideologue of the School Parks project, was appointed as the General Director of Primary Education in the year 1900 at 28 years of age. “I was new; things seemed simple; and I thought it was a very simple project, it seemed to me that it could solve many things ... “Let’s suppose the children of a “city”— maybe this one – leave their homes in the morning to go to school. And there, nearby, they find not a school (there, in the city itself), but a tram that leads them to a large park where the “urban” schools are. In the afternoon the tram brings them back to the city.”³ Essentially, School

Parks was meant host a large number of children –between 5,000 and 10,000– divided into wards of 100 to 250 students each, and placed in very spacious grounds, with clean air, trees and with plenty of sunshine. Located in the outskirts of the cities, but close and well connected by an efficient public transportation system, these scholar fortresses would gather in a single gesture classrooms and greenery, provide latest generation art and sporting equipment, and get children in contact with animal husbandry and plant care. In other words, group in small villages the proven virtues of Outdoor Schools along with an advanced learning system that sought to start on the most immediate empirical level to then climb to the highest of abstract thought.

The key years were 1926 and 1927. Then is when the impulse gathered around School Parks project. It found a favorable point in time to attempt an assault by the intelligentsia in the state apparatus, The Budget Act for Elementary Instruction of 1926, to decree the issuing of government bonds for the improvement of all school facilities. The millionaire debt incurred by the state was meant to provide the money needed to upgrade a group of properties, conformed by rented buildings and precarious constructions, where school groups spent hours overcrowded and receiving an encyclopedic education. Fixed benches, blackboards at the front of the class and long theoretical teacher dissertations were the literal expression of a disciplinary model that unabashedly and immodestly displayed all its cracks. In fact, the core element of the school equipment was not so much the building or the classroom, but a heavy wooden bench that could only be used coupled in a straight line. The “Varela reformado” as it was known, was the result of an extensive comparative analysis of foreign models conducted by Carlos María de Pena in 1886, and the best-known piece of national design in the whole republic.⁴

In 1926, with the new budget law approved, Rodríguez Fabregat proposed, in order of priority, the construction of five School Parks each located in one of the five exit routes of the capital. Each facility was to operate with 5,000 children covering between 20 and 30 acres, including a central structure, “simple” pavilions with classrooms, auditorium and conference rooms, space for exhibitions and physical activity. In 1927, the ministry received the first offers of land from some individuals encouraged by the news, and in this same triumphant context the Department of Architecture produced a series of theoretical schemes and drafts to be submitted to the Minister as a “contribution to the study of School Parks” and to the III Pan American Congress of Architects in Buenos Aires as a “free theme”, “given this issue’s technical, artistic and social elements” relevant to the “city of the future.”⁵

The pamphlet published for the Congress featured a speech by Vaz Ferreira, the project presentation by Rodríguez Fabregat and three “theoretical exercises” of architecture by Fernando Capurro, Roberto Bianchi and Raúl Federici. In all three cases, the architectural designs were set on fictitious sites, next to a stream with moderate slopes and convenient woodlands to provide shelter from the southerly winds in winter and shade in the summer. It was a kind of roman camp made for school children that generally had the virtue of exposing some substantive issues. The first issue was the call to define a symbolic program and to find eloquent forms that made it intelligible without losing sight of the economy of the means available. From the star-shaped floor plan of Capurro, to Bianchi’s old-fashioned Forum, or from the center of the Stadtkrone occupied by the Museum, to the open space that gathered the masses, there were only differences in the choice of referent. All of them seemed unable to find a valid mechanism –outside of those mentioned– when

1. Eugenio Petit Muñoz. “Urbanismo abstracto y Urbanismo vivo”. *La Cruz del Sur*. Year V. Number 26. Montevideo. October and November 1929. Pp. 31 et seq.

2. Rufino T. Domínguez. Report of August 29, 1928. General Archive of the Nation. Fund of the National Board of Elementary and Normal School. Box 233. 1928. Folder 1358.

3. Carlos Vaz Ferreira, “Un proyecto sobre Escuelas y Liceos”. [Speech at the Conference Chair University. 1920]. *Educational Studies*. Volume XVII. (Montevideo, Homage to the House of Representatives of the Republic of Uruguay. 1963).

4. Carlos María de Pena. Benches for elementary schools. Montevideo, Barreiro and Ramos, 1886. Julio Castro. The fixed bench and collective table. Montevideo.

5. Fernando Capurro, Ministry of Public Works. School Parks. Montevideo. 1927. Eduardo Rodríguez Fabregat, Federico Capurro. “Parques Escolares”. *Revista de Obras Públicas y Edilicias*. Year IV. No. 37/38. July and August. 1927.

building facilities had no historical precedents. In fact, the choice presupposed the validated role of the architect as builder of collective images and his accumulated culture as an eternal source of inspiration.

The second issue was the consolidation of a linear scheme applied to the pavilions intended for the School. Rectangular classrooms grouped in rows with the long side facing the courtyard, served by a wide corridor that could function as recreational space on rainy days and for the enjoyment of the sun during the winter. The third was a pronouncement in favour of an architecture that is “simple, logical, economical, modern in its construction method, revealing in the purpose of the building, in harmony with the climate and luminous environment, boasting the quality of the materials offered by our soil, and at the same time, displaying details that speak to our traditions and race.”

At a conference the same year, Vaz Ferreira devoted some passages to the architecture of School Parks and in so doing sealed his alliance with the young modern architects. “It is clear,” he told the auditorium of the National Committee of Physical Education, “that architects who are merely imitators of old things, are not supporters of these parks” and instead, “architects following the momentum, the modern direction, are increasingly finding the true element of beauty in adjustment, in the adaptation of the building itself to its purpose on the one hand, and to the modern materials on the other.”⁶

In 1927, discussions over the project by Rodríguez Fabregat and Vaz Ferreira had not only obtained the fervent and radical support of the Uruguayan intelligentsia, but also the almost obsessive rejection of some circles of power. Finally, at a meeting in the National Council of Primary and Normal Education the project was rejected by a

6. Carlos Vaz Ferreira, “Sobre Educación Física en los Parques Escolares”. [Conference at the National Commission of Physical Education. 1927]. Unpublished. Volume XXIV (Supplement). (Montevideo, Homage to the House of Representatives of the Republic of Uruguay. 1963) pp. 17 et seq.

slim majority wielding hygienic, economic, and moral reasons, amongst many others. Arguments that Pedagogue Jesualdo pronounces forty years later, “so incredible and often so outlandish, that it seemed more a mockery of the matter than a serious approach.”⁷ Amongst some of the flawed reasons there were those who condemned the “aesthetic poverty” that the gigantic work imposed on the buildings, hence the aforementioned defense of modern architecture by Vaz Ferreira. However, one of the central arguments among the opponents was the physical and real impossibility of transporting so many children to the outskirts every day using public transportation and existing transit routes. An urban argument that should be refuted in the same territory, but it was added to some opinions put forward by the Ministry itself. In its preamble Rodríguez Fabregat pointed out that it was essential to find a suitable environment for education and that the city was not one. In the eyes of the minister the city was an unhealthy, and in many ways alienated, place. Therefore, a return to nature was imperative from the standpoints of health, ethics and, even, phenomenology. This same anti-urban bias was also present in Vaz Ferreira, and not coincidentally Jesualdo Sosa pointed with just irony “more than a school project, it seemed a hygienic project.” The Parks did not cease to be incubators of romantic “values” unable to change the harsh reality of the emerging working class.

We began this episode with Eugenio Muñoz Petit’s 1929 article in *La Cruz del Sur*, entitled “Urbanismo abstracto y urbanismo vivo” with clear references to the *Lógica Viva* of Vaz Ferreira. If the problem of the parks was the

7. Jesualdo Sosa describe con agudeza el proyecto de los parques y el entusiasmo desatado en el gremio de maestros. Jesualdo (Jesus Sosa). Vaz Ferreira bourgeois teacher. *The Century Illustrated*. Montevideo. 1963. Pp. 73-78. On the controversy and the positions in the debate there is an excellent compilation of materials. See: TRAVEL AGENTS. “Parks school. The documents of the problem.” *Bulletin of the Society of Pedagogy*. Year IV. N° 6. Montevideo. 1927. And also: *Bulletin of the American International Institute for Child Protection*. Year 1. Volume 1. Julio. 1927.

inefficiency of the urban machine then the answer was to point to the transformation of the city. Fortunately, says Petit Muñoz, “there exists in Montevideo another technique”, another batch of new urban planners “guided by the new current thoughts” that pronounce themselves as “enthusiastic supporters of school parks”, “and they are represented in the professorship by prestigious architects Mauricio Cravotto and Juan A. Scasso”. In the face of defeat what better than to bet on the future, real or imagined, and even jump beyond ideology. At the end of the text Petit Muñoz ups the bet and invokes the word of the supreme prophet and messenger of the utopia: Le Corbusier. “What’s more, he adds, on his arrival to Montevideo the project was explained to Le Corbusier, and the wise and great renovator of urbanism, whose relentless criticism ignores pleasantries and accommodations usually displayed by a visitor, he was possessed by it and called it a magnificent idea, one that honours the country in which it was conceived and presented.”

In the following issue of *La Cruz del Sur*, brothers Alvaro and Gervasio Guillot Muñoz published a lengthy article, a mix between a review, an opinion note and a report on Le Corbusier.⁸ On page 14 the obvious question soon showed: “What is your view on the concept of Montevideo’s School Parks?”. The answer confirmed Petit Muñoz’s claims: “It is a great idea, if put in practice, it will offer the world a superb realization of elevated social and human proportions. This work is of great pedagogical relevance and will trigger a cultural shift in Uruguay. We know there is fierce opposition to School Parks, many detractors shiver with fear at the genuine originality of this scheme but they will be proved wrong as those who ridiculously oppose to Pasteur or Galileo in their time”.

The second front in the fight against old teaching trends, which dictated fixed front benches and chalkboard models, were the Experimental

8. Gervasio and Alvaro Muñoz Guillot. *Le Corbusier in Montevideo*. *The Southern Cross*. Year V. Number 27 January and February 1930. Pp. 4 to 18.

Schools. In 1925, by initiative of Luisa Luisi, the Head of the Primary Education Council, teachers Sabas Olaizola, Otto Niemann and Olimpia Fernández began working on different ways of organizing schools layouts applying teaching methods they considered more appropriate. The result of this initiative was the foundation of three Experimental Schools: Las Piedras by Olaizola, Progreso by Niemann and Malvín, in 1927, under the direction of Olimpia Fernandez.⁹

In 1928, the Ghigliardi law formalized the incorporation of Experimental Schools into Uruguayan public education standards. In the same direction, education authorities took position in favor of promoting educational incubators that could apply Maria Montessori and Ovide Decroly’s methodologies. In 1926, Olimpia Fernandez completed an internship at L’Hermitage School of Brussels where Decroly was the director. During the same year, Alberto Lasplaces visited Belgium to study the most current educational methods. Sabas Olaizola himself, kept in touch with his Belgian teacher whom he visited years later in Brussels after publishing *La pedagogía Decroliana* in 1928 and *El método Decroly* in 1932. The Belgian connection encompass multiple contacts, there are even records of the visit of Decroly’s collaborator, Amelie Hamaide in 1931 to the Malvín school in 1931.¹⁰

In 1928, Architect Juan A. Scasso was commissioned by the Committee of Experimental Schools to build a new building in Malvín for the school Olimpia Fernandez was running. “The idea was to create a “decrolyan” school in which to put in practice his “playing life” concept. The new building should include classrooms for children of all ages, small groups workshop, meeting rooms, kids’ club, games and sports spaces, green spaces, and a vegetable garden. The design should open to the natural surroundings, facilitating free and open circulation, allowing for lots of sun and lots of air to flow. In the new school concept, the stu-

9. Patricia Gómez. “Sabas Olaizola”. Available on the Web.

10. In the *Annals of Primary Education 1927* reports include Olimpia Fernandez and Alberto Lasplaces.

dent must become the main unit of scale and the reference for every design decision".¹¹

The starting point was to create a variety of qualitatively different spaces so that the building will become a learning process itself. The Decroly method promoted the so-called "centers of interest", that is to propose that the learning topic should be addressed in its different aspects, scales and associations. In this sense, other innovative concepts involve incorporating individual desks as well as group tables, blackboards at a standard child's height on every wall and the elements to subdivide the classroom in smaller spaces. Scasso also incorporated a small room attached to each classroom designed for working in small groups, a fireplace and a reading corner located on a sharp protrusion that projects the space in a diagonal. Under the premise that learning should happen as a sum of experiences the Malvín School also incorporated the small vegetable garden, a forest, a pond and a pavilion equipped for performances open to the whole neighborhood. Among other features of Scasso's phenomenal machine, he introduced a set of slides that allowed users to descend into the courtyard by a sort of playful promenade.

Beyond the fairly obvious references to the architecture of northern Europe and some unnecessary mannerisms, Scasso's merit seems to rest on his ability to interpret the particular circumstances and components of the project. In fact its formal winks found validation on the daily life of the building much more than in the correct application of an encyclopedic repertoire. While the organic look of the building is an effect of the accumulation of anecdotes and not the natural result of the complexity of the program, it is also true that the inflections in the mass are valid in the very life of the building.

11. Juan A. Scasso. "Omen". *The Southern Cross*. Year V. No. 25. August and September. 1929.
 Juan A. Scasso. "Experimental School Resume". *Architecture*. N° 174. 1932.
 Juan A. Scasso. "Experimental School Resume". *Architecture*. Number dedicated to the IV Pan American Congress of Architects. N° 203. 1940s.

So the myth of the Malvín Experimental School was born and fed hopes of a new alliance between the new architecture and a modernity that was supposed to pave new paths of freedom. In a glowing tribute, professor and dean, Emilio Oribe, greeted Juan Scasso and his new hem with an assertion doomed to remain a rhetorical statement: "Fortunately, and due coincidences that do not fully depend on the will of men but rather on the creative will of cultures, in this twentieth century two elements have met face to face: a new theory for teaching and learning and a new theory of architecture. Schools that enhance creative activities have the great fortune of being contemporary with an architecture that serves its environment. Moreover, if there is a functional building that has to succeed in contemporary architecture, it should be the one dedicated to the school."¹²

The following decade the government under president Gabriel Terra suspend the program that run Experimental Schools. Las Piedras, Progreso and Malvín had to abandon their vanguard practices to be incorporated into the formal education system.

In 1965, the *Journal of the Faculty of Architecture* published an article about Architect Scasso and his experimental schools including quality black and white images and sections of the book by Olaizola on the Decroly method.¹³ It is impossible to know if there was a previous discourse that unified the content in this issue of the journal, and even if that same discourse also covered the selection of published works, but in light of the introductory note it appears that the editorial responsibility eventually fell on Nelson Bayardo and especially on a member of *Núcleo Sol*: Rafael Lorente Mourelle, who was then an undergraduate student. *Núcleo Sol* was a group of young students and alumni influenced by postwar

12. Emilio Oribe. "Architecture and primary education. A Juan. A. Scasso, Architect." In: *Selected Works. Commemorative Edition of his Birth Centenary. Volume I*. Ministry of Education and Culture. Montevideo. 1993. P. 203.

13. Juan A. Scasso. *Experimental Schools Malvín and Las Piedras*. *Journal of the Faculty of Architecture*. No. 6. August 1965. Pp. 42 et seq.

revisionism and schism of Team X, who had begun to delve into the roots of the local architectural culture. The group has the great merit of having made public the highly introspective spaces built on the border crossing between students of Torres García and contemporary architects. In addition, this collective seems to have been one of those responsible for the enhancement of a distinctly tactile architecture, although the word can always be deceiving. In this sense the term tactile refers to the perception of space and its boundaries through every sense and this means that it is essential to know the architecture through the experience. In the photographs published in the *Journal of the Faculty of Architecture* the tactile quality of the space is well represented by the partial framing, the spatial sequence, the contrast of grays and even the rough texture of the surfaces.

However, the "here and now" of the work can't be reduced to mere spatial "values". In fact the secret of Scasso bypasses the walls of the building and resides in the overlapping of the program, the use, the client, and the architecture, at a particular juncture of history assumed in some of its consequences. It is impossible to know -and even ridiculous to attempt a knowledge of- the current architecture in 1965, of what the questions and instruments available were. But it is also impossible not to think that in the dialectic of the sixties Scasso already represented nostalgia.

02.

CLINICS

Let's observe the photograph taken on a terrace of the Hospital de Clínicas, around 1950 (page 41). Situated in the front-center of the photo wearing a light suit, is the President-in-Office, Luis Batlle Berres. He is surrounded by ministerial authorities and the staff of the hospital, at the time known as the Montevideo Medical Center. In the second row, just behind the president, stands a fifty year old man, gray-haired and, with a stern look on his face, he is the architect of the Center, Carlos Surraco. At that time, the hospital was entering the orbit of the University of the Republic (1950) and was inaugurated soon after in 1953.

Years earlier, in January 1930, the magazine "Mundo Uruguayo" published the results of the contest for the Hospital. In this case we see a young Surraco in his architectural studio, surrounded by technical drawings and, to his right, a front view of the future building. It took over twenty years to build the "Clínicas" and it made a definite mark on the career of its author. Between the first project in 1930, and its completion, there are considerable differences since Surraco had to contend with the rapid changes in science and medical equipment, as well as with economic hardship, generally adverse.

Even in the fifties, the hospital had a modern look and placed Uruguay at the forefront of medicine and architecture. A North American publication of U.S. origin chose this wording for their headline: Smallest Nation Builds Latin America's

Largest Hospital.¹ What was just a promise in the thirties, when the project was born, became a reality two decades later. However, in this period, block-shaped hospitals and clinics were being globally criticised and in the fifties there were, already, differing views about the need for a balance between vertical and horizontal elements. Despite this, Ricardo Saxlund defended the architectural design of the building in the weekly publication *Marcha*:

In the C. H. [Clinical Hospital] the architecture, thanks to its ductility – the merit for this going exclusively to architect Surraco – had the virtue of allowing the building to adapt to its function today. This has been the triumph of a rational architecture overcoming the disadvantages of a disastrous administrative policy.

Anchored in rationality, the architectural conception of the hospital –its believed attention to the programmatic aspects over considerations of a "formalistic" nature- enabled it to deal with the chaos in politics and the developments in medicine, to adapt to changes. The desire for scientific accuracy of the discipline encountered in this modern hospital a privileged object. This same longing informed Surraco's own discourse, as he understood the modern hospital as an inescapable directive "of scientific and social nature."²

1. Publication Unknown. Documentation and Information Center of the Institute of History of Architecture, folder 1479, page 53. The publication belonged to architect Román Fresnedo Siri.

2. Carlos Surraco, "El Hospital de Clínicas de Montevideo" *Arquitectura-Economía* No. 184 (1935), 16.

Saxlund, in his article, chose to criticise the management of the project. He argued that the hospital was a symbol, but a negative one:

A symbol for the eagerness of large scale efforts, for lack of planning, for improvisation, for unpredictability, a symbol for the "way of doing things" of our government agencies. It is the symbol of megalomania, irresponsibility, inability of those with the "wonderful" power to do wrong, make mistakes and harm the country, only to become *admired* and *popular*.

No other conclusion can be drawn, for example, from the way the construction was "financed" which turned the initial \$ 3.1 million to a \$ 17,250,775.27 total in January 1948, thanks to *twelve laws*, all partial and insufficient, aimed at construction, housing, equipment, etc. Nonetheless, the School of Medicine received a building in conditions that were completely inadequate to allow immediate use, and today it requires millions more to make it functional.

Is the Faculty at fault? Is the designing architect's fault? *obviously not*.³

Saxlund's tone is far from the festive atmosphere of a small nation celebrating their greatest hospital. Even so, the building concretised a desire present since the late nineteenth century, to combine in one space three practices: to heal, to teach and to research. The university hospital, where future doctors would be formed, had long been demanded by the Faculty of Medicine. It is perhaps for this reason that its Dean, Dr. Mario Cassinoni, let his satisfaction show through at the realisation of a project of modernity:

A fundamental change is going to take place, we experience a new beginning; research, teaching, assistance, will be radically transformed. Its influence will be felt in all similar organisms in every corner of the country.⁴

3. Ricardo Saxlund, "El Hospital de Clínicas" *Marcha* No. 612 (February 22, 1952), 11.

4. Mario Cassinoni, *Memoria del Decanato* (Montevideo: Facultad de Medicina-UdelaR, 1954). Address by Dr. Cassinoni upon inaugurating the First Uruguayan Congress of Surgery on December 15, 1950. The reports cover the periods 1949-1950 and 1950-1953.

Originally, the project included not only the hospital building, but also the Institute of Hygiene and the School of Dentistry, as well as a series of pavilions that were not built. The selected land, a field of twelve acres adjacent to Park of the Allies (now-a-days Batlle Park), allowed not only the comfortable distribution of all the buildings, but also the future extensions of this "city-hospital". The ambition of the project was aligned to the growing power of physicians at all levels of government and administration. In the late twenties, doctors occupied twenty seats in Parliament and directed all public health agencies.⁵

Ultimately, Surraco built, besides the hospital, the aforementioned Institute of Hygiene and the Institute of Traumatology, while the Faculty of Dentistry was presented independently for open contest, of which architects Rodolfo Amargós and Juan Antonio Rius were declared the winners.

The trip to Europe and the United States by Dr. Manuel Quintela and architect Mario Moreau in 1928 was instrumental in choosing a block-type hospital design, this happened after the first part of a two-part contest took place. The basis of the original proposal envisaged a pavilion plan hospital, a resolution consolidated in the nineteenth century and commonly used in the early twentieth century. However, visits to the medical centers at the international forefront convinced those responsible for the contest rules to propose a block, large in height, building to house all surgical and medical specialty clinics.⁶

Surraco also made a trip. Between the first half and the second half of the contest, he traveled to the United States to see firsthand the modern American buildings. As stated in 1972:

I let myself be led around and so I saw what nobody could see: hospitals running during morning, afternoon and night. At night, I saw

5. Edward Wilson, Aron Nowinski, Antonio Turnes, Soledad Sánchez, Jorge Sierra. *Hospital de Clínicas de Montevideo. Génesis y realidad (1887-1974)*, (Montevideo: 2011), 62. The Uruguayan Parliament is conformed by 99 representatives and 31 senators.

6. Wilson, Nowinski, Turnes, Sánchez, Sierra. *Hospital de Clínicas de Montevideo*, 122-124.

the sick being admitted to polyclinics, how they were cared for in the daytime, the operating rooms when they underwent surgical interventions, which I could hardly endure. And I saw the hospitals in height. For months I observed and I soaked up the topic in such a way that I learned. When I arrived in Montevideo, I already had the Hospital in my head, I had seen it there.⁷

Despite this, Surraco criticised the North American spatial solutions for their excessive complexity. The Clínicas building, on the other hand, seemed –in his eyes– a simple organisation designed for optimum performance, one which maximised the sun in the patients sector. According to the architect, the Clínicas building “has provided ample sun decks and terraces properly oriented so that medical and surgical treatments can be helped by the radiant energy that does not get through the dark rooms of the old hospitals.”⁸

The choice of the block was justified by economic, technical and administrative factors. The concentration of services in one building, allowed the subsoil and basement levels to house the kitchens, the laundry, boilers, and other mechanical equipment. Spaces destined for health care: Medical and surgical clinics, polyclinics, laboratories, physiotherapy, etc., were housed in the upper floors. Finally, the grouping of the hospital’s administration services in a single building avoided useless duplication of services. The monumental building of 150 thousand square meters replaced the pavilions model. The extended pavilions proposal in the first part of the competition was replaced by the concentration of a whole city hospital in a large block. A solar, hygienic city and, in the words of Surraco guided by “a fundamental precept of modern life, specialisation and a key challenge of modern medicine collaboration.”⁹

7. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, Luis Livni, “Entrevista al arquitecto Carlos Surraco”. *Arquitectura No. 259* (December 1989), 8.

8. Surraco, “El Hospital de Clínicas de Montevideo”, 17.

9. Surraco, “El Hospital de Clínicas de Montevideo”, 17.

The idea of a city hospital was brought up at that time. In July 1940, Dr. Eduardo Blanco Acevedo, president of the Honorary Committee of the Hospital de Clínicas presented in Parliament this concept, differentiating the future hospital from other “care” centers and comparing it with the most advanced hospitals in the world, such as those in Madrid, Lille and Columbia Medical Center in the City of New York.¹⁰ The director of the latter, Dr. Charles Burlingame, had advised Blanco Acevedo himself, and later traveled to Montevideo to continue this work with Surraco.

Discussions about the best typological resolution for hospital buildings were closely linked to the emergence of professional management. In 1929, the American economist and sociologist Michael Davis published *Hospital Administration: a profession*, and few years later courses were already being taught at numerous universities. The new architecture was meant to respond to the new scientific principles of work organisation. The block typology had been tested during the twenties in several hospitals in the United States and it soon had many defenders. The discussion focused not only on the architectural type but also on the land policy, particularly the simultaneous need to centralise and decentralise and its accomplishment.

In fact, together with the call for tenders for the construction of the Hospital de Clínicas, the then Board of Public Assistance, and later Ministry of Public Health, developed other attempts to create health centers that were never built. In 1928, the architect Mario Moreau was invited by the Director of the National Public Welfare, Dr. José Martirené, to work on the project “Hospital del Norte”, counterpoint and complement to the Hospital de Clínicas project.¹¹ At the time, Moreau was one of the delegates for the Public Assistance Honorary Committee of the Hospital de Clínicas. He wrote, together with Dr. Quintela, the report

10. Wilson, Nowinski, Turnes, Sánchez, Sierra. *Hospital de Clínicas de Montevideo*, 169.

11. Wilson, Nowinski, Turnes, Sánchez, Sierra. *Hospital de Clínicas de Montevideo*, 127.

on hospital architecture, its situation, and the tendencies towards the type of group or block hospital, that was reflected in the criteria of the second part of the contest.

The “Hospital del Norte” project incorporated several features that a modern hospital was expected to display, from the programmatic aspects to its architectural formalisation. The project proposed a building that formed a small block of medium height sections with two wings that projected to the front where the hospitalisation rooms were housed. The formal image of this project clearly reflected the trend that the Hospital de Clínicas’ winning project then followed, and evidenced the influence of the Moreau-Quintela Report on the Hospital de Clínicas choice.¹²

The final design of this hospital was commissioned to architect Carlos Pérez Montero. The direct order, received and accepted by Moreau as an architect and member of the Public Assistance, led the Society of Architects of Uruguay to protest the absence of a contest. Moreau defended himself to the professional society and the matter was settled. However, from that point onwards his name disappeared from all the documentation related to the Montevideo Medical Center. Carlos Surraco, architect of the Hospital de Clínicas, became the central figure concerning the construction of hospitals. In response to the problems originated by the collection of fees, in 1932 the Architecture Department of the Ministry of Public Health was created, and Surraco was appointed as director. Regarding the Hospital de Clínicas, once the university’s orbit was cleared, the Medical School appointed him as Architect Advisor to the Hospital, a position he held until the early seventies.

With the economic crisis well advanced in the sixties, the Hospital, dependent on an increasingly meager university budget, entered a phase of progressive deterioration. Just as before, or even more, it was questioned while the epidemiological

12. Wilson, Nowinski, Turnes, Sánchez, Sierra. *Hospital de Clínicas de Montevideo*, 127.

characteristics of the population changed. Today, together with the improvement in the balance of the national economy, the building and the institution have partially recovered. Paradoxically, in this great organism the latest technology and advanced research coexist with its neglected building.

03.

TORRES GARCÍA

When Joaquín Torres García landed in Montevideo at the end of April 1934, during the dictatorship of Gabriel Terra, his opinion of the country is appreciative, if somewhat ironic: “Upon arriving in Montevideo, after 43 years of absence, I was amazed at the change effected upon the appearance of the city and the people; and I experienced the greatest joy. This is a modern city, I said to myself, it is absolutely attuned to the present currents and -except for its size- it has nothing to envy other cities. Imagine my delight! Electronic billboards, radio, hundreds of luxury cars, beautiful and very modern-looking stores, the products being sold, the urban development...this is perfect! The people are elegantly dressed, their demeanor is not only very distinguished, but also alert, with agile gait and gestures, as befits a cultivated stratum”.¹

However, he goes on to bemoan the state of art, which is noticeably falling behind so much modernity. His arrival could certainly repair this defect, and that would in turn help generate some income for this immigrant's economy. With this in mind he approaches the Faculty of Architecture, presumably among others, to offer his services as a lecturer.

In the month of August, on the 6th day to be precise, he sends Dean Armando Acosta y Lara an offer of a “Theoretical and Practical Course”, and announces his intent to begin the work of “gradually creating the Morphological Museum”

1. Torres García, Joaquín *Universalismo constructivo* Buenos Aires: Poscición, 1944: 191.

and the “study of aesthetic content and of the historical-descriptive aspect of the visual arts”.²

Before the end of that very month, the commission in charge of the matter, formed by Román Berro and Emilio Oribe, professors of Philosophy of Art, along with Américo Ricaldoni (professor of Theory of Architecture) recommends hiring the painter.³ A month later, in late September, a notice from Torres would arrive announcing what would be the official title of the course: “The Comparative Morphology of the Plastic Arts”.⁴

Nothing in that title hints at any reference to architecture, although it can be said that it is encompassed in a book published the following year: “Structure”. Its title loosely integrates the world of that art comprised by rules, with the elemental support of real architecture, added to the coincidence with the topic proposed in the letter to the dean, and the persistence to venture into architectural subjects. Not to mention that the roll call – included in the book – for the Constructive Art Association, which took the initiative to publish it, includes among its twenty members at least half a dozen architects (including some undergraduates in this category and the young engineering student Eladio Dieste). Torres

2. Joaquín Torres García to the Dean of the Faculty of Architecture Architect Armando Acosta y Lara, August 6, 1934. Archive IHA.

3. Román Berro, Américo Ricaldoni and Emilio Oribe to the Dean of the Faculty of Architecture, Arch. Armando Acosta y Lara, August 28 1934. Archive IHA.

4. Joaquín Torres García to the Dean of the Faculty of Architecture Architect Armando Acosta y Lara, September 28, 1934. Archive IHA.

García had met Eduardo Dieste, Eladio's uncle, in Spain, who according to Torres himself, was one of the people that influenced him to return.⁵ In 1958 Dieste would literally rehearse constructivist pictorial gestures on the lateral skylights on the church of Atlántida, his first architectural endeavor. It would not be the only source: Justino Serralta brought the novelty of Ronchamp's stained glass in 1950 (he had helped André Maisonnier in the construction of the plaster model for the chapel), and his professional association with Dieste links him to the engineer's interest for The Art of the Golden ratio.

Among those in the early inner circle of Torres García, Ernesto Leborgne has been the architect most associated with his aesthetics and doctrine. Although he had a modern training, Leborgne evolved toward an architecture which identified retroactively with the regional. Their houses revolve around the idea of the “Roman” patio like the one of Mario Lorieto's, which suggests a colonial reference. However, in his own home on Trabajo Street, the patio becomes a simple enclosure for the garden. The house is a two-story structure, devoid of modern gestures, conservative and domestic, useful to life, fully consistent with the doctrine of Torres García (which is strikingly leCorbusierian) and consistent with his usual harsh criticism of the neoplastic decor. In the course he might have stated, just as he wrote in “Estructura”: “A useful object with aesthetic pretensions, is a monstrosity: a table, a pipe, a stove, a ladder, a clock. The simpler they are and the more evident their utility, the better. And with this we are going against the ornament and decoration in objects and even in architecture. An object of utility must be like a machine, which excludes all ornament. And the same goes for a house, and a piece of furniture. (...) In principle, the architecture must be ranked among the useful items. Therefore unadorned, and with no aesthetic pretense whatsoever (...) Therefore the house builder has to be a scientist rather than an artist. The aesthetic, excluded from objects, furniture, and architecture, where can it find refuge? In the aesthetic object with no practical use [highlighted in the original]. And it is here that the role of art manifests itself: on the rational simple table, we place the aesthetic

5. Joaquín Torres García (1939), *Historia de mi vida* (Barcelona, Paidós, 1990): 233.

object: on the smooth wall, devoid of ornament, the painting; somewhere else a sculpture, etc.”⁶

The decor is added: it consists of a series of artworks by friends from the workshop, or objects rescued from demolition sites, or millstones turned into menhirs. In fact, the attention garnered by the house is expressed in photographs, not of its spaces, but of the objects in its interior and in the hidden corners of the garden, which is drawn with special care. It shall be in the garden where the architect will be freed of concise efficiency, to create stories: fountains, monuments, brief landscapes –almost urban– where the trees have started covering the sky and the ground.

However, Torres García's own home on Caramurú Street, reveals the owner's imposition to rebuild “Mon Repós” –the country home where Torres had taken up residence to assemble his Greco-Roman project in Catalonia– much more literally. Therefore, this episode (although he must be excused for only finishing the first project of Juan Menchaca) could redefine the proto-regionalism of Leborgne in an adaptation of noucentist classicism transmitted by the Catalanian. Olimpia Torres would recall many years later: “(...) That house keeps memories of death: my father, my mother, my sister Ifigenia. (...) My father asked that it be built with bricks to give it the air of a catalonian farmhouse”.⁷ The neoclassical images of Leborgne's yards could be better interpreted if we think of it more as a mediterranean influence on the discourse of García Torres, rather than as a so-called neocolonial influence, as has been held by regionalists and post-modernists. If it were otherwise, why so many cypress?

The interest of architects in the teachings of the painter remained scarce until his final years, as Leborgne recalls⁸, but there were some episodes that ultimately redeemed them before the maestro. The

6. Joaquín Torres García, *Estructura* (Montevideo, Biblioteca Alfar, 1935): 117.

7. Ramón Méica, «La casa que Don Joaquín y Doña Manolita concibieron para amar», *El País*, June 30, 1996, Montevideo. Interview with Olimpia Torres.

8. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, Luis Livni, “Documentos para una Historia de la Arquitectura Nacional”. *Arquitectura* (Montevideo), No. 257 (October 1987): 30-36. Also in *Ernesto Leborgne* (Montevideo, agua:m, 2005): 38-47.

habit of painting murals, as much in constructivism as in other trends, is more marked around these years. In 1944, the Torres García Studio organizes the painting of murals in the Martirené pavilion (by Surraco and Morialdo) of the tuberculosis colony Saint Bois. He himself would paint a morbidly nostalgic mural in the maternal clinic of the medical center CASMU, repeating thirty years later a fragment of L'État d'Or de la Humanitat, which was created in 1914 for Sant Jordi Hall of the Palace of the Presidency of the Generalitat of Catalonia.

The arrival of Mario Payssé Reyes to the magazine of the Society of Architects seemed to highlight Torres and mural painting as a decorative concept, just as the painter had argued for, oblivious to the spatiality or other uses, unrelated to the plans. The article "Mural painting in our New Architecture" dates back to 1951, it states: "After a period of necessary cleansing of all the deciduous decorative elements, the New Architecture calls with increasing decisiveness for its visual sisters, Painting and Sculpture, to return to complement its walls".⁹ And consistently, the magazine went on to publish two more pieces: "Sculpture in our New Architecture"¹⁰ and "Painting, Sculpture and Architecture".¹¹ The first two –encouraged by Payssé no doubt– are a collection of examples and quotes with brief comments from the editor. The latter is extracted from the Argentinian magazine "Nueva Visión". There are some contradictions in the content of these articles, in which, by simplifying some concepts, they start out heeding the warnings to divorce utility and art when it comes to painting (and the Torres García Studio, or TTG, is the protagonist of the first instance), but where it pertains to sculpture these principles are readily diluted. The quote of Piet Mondrian calling for the unification of architecture, sculpture and painting is almost offensive, knowing Torres García's bias against Neoplasticism. In fact, the dry preface written by Torres

9. Mario Payssé Reyes (ed.), "La pintura mural en nuestra Nueva Arquitectura". *Arquitectura* (Montevideo), No. 223 (July 1951): 18-27.

10. Mario Payssé Reyes (ed.), "La escultura en nuestra Nueva Arquitectura". *Arquitectura* (Montevideo), No. 224 (July 1952): 17-25.

11. César Jannello, "Pintura, escultura y arquitectura". *Arquitectura* (Montevideo), No. 225 (December 1952): 30-31.

for "Estructura" ("To Piet Mondrian") seemed to be more of a didactic gesture than an affective one.

The final article in the series, by César Jannello, reinforces this tendency towards the artisanal integration of the three arts.

Mario Payssé Reyes made the most consistent effort to build a comprehensive universe whose theory was expressed in these articles, adding the constructivism of Torres García to a wider universe that includes mysticism.¹² Yet, in Payssé, it is manifested not only in his composition methods or in the application of art, although it does include them. It is present in his teachings of architecture, it is present in his personal life as well: in his home constructive art works are scattered throughout every room, every wall, just as in the home of Ernesto Leborgne. But unlike the latter, Payssé composed his own home as a three-dimensional construct, betraying, in fact, the theory of Torres García that one must abstain from art in utilitarian objects. While Leborgne's house on Trabajo Street is a volume out of the garden of wonders, albeit compact and extremely conservative, Payssé's is rich in spatial experiments, perforated time and again vertically and horizontally, assuming various modern tendencies, among which, references to Le Corbusier are evident. The architect outlines the container, only to later disintegrate its insides, testing out a synthesis between the alveolar and scenic architecture of the Swiss, and neoplastic composition.

After his death Torres García becomes steadily consolidated as the representative figure of Uruguayan art. In 1958, in the first issue of the Journal of the Faculty of Architecture, an article was published announcing a mural painting exhibit¹³. The sample this time is by one of his disciples, Uruguay Alpu, with a reproduction of the mural he executed in the High School Dámaso Larrañaga, built by José Scheps. However, the message once again, is one of despair over the synthesis of the arts.

12. Mary Méndez, *Divinos modernos*. Master Thesis in *History and culture of architecture and the city* at the University Torcuato di Tella, Buenos Aires (unpublished, 2012).

13. Jorge Galup, "El Instituto de Estética y Artes Plásticas y la Exposición de Pintura Mural". *Journal of the Faculty of Architecture* (Montevideo), No. 1 (December 1958): 47-51.

Around the same years Rafael Lorente Escudero joined the movement for the integration of mural painting, with his "confeitería" [Café] in the cinema complex Plaza y Central (1947). But between 1956 and 1958 in a series of four houses at the Bella Vista beach resort, Lorente tries to join the "ranchismo" – already a trademark of Vilamajó – and the iconography of Torres García, in what appeared to be a search for a national identity that was not strictly historicist, but benefitted from it; also universalist in the same line as Torres: primitivism and symbols. But it's late. The political branch known as Neo-Batllism was to modernize the country, and there was no space left for nostalgic utopias of transcendent meaning. Furthermore: the humanist concerns that were argued for in those years, would arise from the class struggle played out by an intelligentsia (the critical generation, or generation "of 47") that would hardly be interested in anything other than political symbols.

En 1966 *Arquitectura* magazine, directed by Lorente and managed by his son Rafael Lorente Mourelle, published three houses.¹⁴ One was the home of the painter Augusto Torres and Elsa Andrada on Itacurubi Street (now José Cúneo Street) by Leborgne, and the others were by Mario Payssé Reyes and the duo Justino Serralta and Carlos Clémot. All can be dated between 1960 and 1965. The information provided is concise in words: Payssé as much as Leborgne hardly ever provided as much as a paragraph of explanation for each; the first on the cost and materials, and both mention the patios. Serralta and Clémot say nothing, they just show. In this show the home of Julio Gimeno is sorely missed, dated 1963, it owes a debt to the house of Mario Payssé and reinterprets it in a more urban typology.

Six pages are dedicated to the Leborgne house, four to Serralta and Clémot, and a measly two, to Payssé. The latter draws the floor plan (as he was wont to do) casting shadows of its walls divided in sections, emphasizing the hollowing of space and its projection. The design of the pavement and greenery is standard, with a certain graphic preciousness but

14. Mario Payssé Reyes, "Vivienda en Carrasco"; Justino Serralta and Carlos Clémot, "Vivienda en el Prado"; Ernesto Leborgne, "Vivienda en Punta Gorda". *Arquitectura* (Montevideo), No. 241 (May 1966), 5-16.

it's indifferent; also, the equipment of the gardens (the interior ones are not drawn). The floor plan is economical and the artistic accent is focused on the facade, which is described by the superimposition of his designs. Serralta and Clémot, the followers of Le Corbusier, betray this relation with the publication of the Acosta y Lara house, a project that is undoubtedly Miesian, possibly the only house of patios built in the manner of the German's trials in the late thirties, specifically indebted to the Hubbe house. Torres García would be for them a distant figure belatedly invoked, when he was no longer a new reference, but already essential.

Leborgne presents a floor plan that takes up the entire page. Not because of some peculiarity in the composition of the plan; in fact, much of the house is an economic reform of an existing structure. The reason for the size of the outline is the desire to show a level of detail used to draw every stone, every brick, every bush of the patio, which is in an enclosure just as the one in the architect's house, the main space of the home. The low fidelity printing technique available at the time, fails to reveal the richness of the original, which we can guess at. The photos linger on the details that Leborgne molded using setbacks or stressed with architraves, cornices and metopes interpreted with handmade bricks, and the dense constructivist decoration invading gates, fountains, flooring, and which includes that Mediterranean, noucentist, cypresses. They barely illustrate, however, the double-height space that is the studio of the painter, a blind box which is sparsely pierced to let in some air and light: a painting machine.

Just like other trends in the recovery of the (architectural) object, the line followed by students of Joaquín Torres García was cut short and only a hint of nostalgic artistry was retained against the urgency of a political architecture. After 1959, the year of the triumph of the Cuban revolution, the integrative anxiety of the arts was relegated to make way for a discussion on the usefulness of architecture in a productive future. This productivity was only really posed on the strictly theoretical field of ideology, in the same no man's land that opened up in between the politics of what is real and the future after the social revolution. No space left, then, for the symbol.

04.

HAPPY VILLAGE

“Happy Village” was a general theory that articulated the thought of architect Mauricio Cravotto, an approach that allowed him to combine building and territorial scale proposals. Cravotto gathered the productive base of medieval German villages, Camillo Sitte’s artistic principles to build cities, Werner Hegemann’s thoughts and Ebenezer Howard’s Garden City, the collective land tenure. The theory had a strong romantic character that valued the natural world over the metropolitan way of life. By associating picturesque images, he explored the symbolic essence of domesticity and the monumental character of public buildings.

He defined his ideas progressively as from 1924, having completely formalized them by 1950 and simultaneously explained in articles, lessons and conferences. The original papers remain together in a private archive and under the above mentioned title he included buildings, proposals for his urbanism courses and urban plans. As a consequence, all of the projects carried out by Cravotto must be understood and seen as fragments of his own utopia.

Two initial proposals allowed him to initiate it. The 1924 tender for the Municipal Building was thought as part of a large scale Civic Center. Cravotto’s turn-of-the-century fascination for medieval councils was reflected in the neo-Gothic Project with which he was granted the most important award. A monumental campanile “cradle of beautiful carillons” dominated the public square proposed “in the manner of Bruges and Mechelen” to “bring beauty and peace to the

town.”¹ Quoting Sitte, Cravotto highlighted the interest generated by the oblique views of the tower when accessing from the east side. The jury decided not to confer the first prize and therefore, Cravotto obtained a second place that was not built. Between July 1929 and December 1930, Cravotto won a new two-stage competition. Only five years had passed but his stylistic reference had diluted. However, the characterizing elements remained intact. The campanile became a staggered skyscraper, after the New York style, and the square was given greater significance rising above the Avenida 18 de Julio and extending to the inside of the building.

In parallel, Cravotto was defining alongside architects Octavio De los Campos, Milton Puente and Hipólito Tournier the drafting of the Plan for the city of Montevideo. The relation of this emerging theory with the postulates that revised Howard’s Garden City in the interwar period is very explicit in the urban plan. Said plan included the high density of the population, the conformation of urban conurbations, the limitation of the number of inhabitants and the creation of other centers, separated from the main one by a green belt. Cravotto’s opposite stand to the proliferation of suburban gardens was clearly shown here. The plan was based on the relocation of the center of the city to the North, generating a Government Civic Center which would be the main area of concentration that would counteract the development that was being carried out on the East and

the limit of the population to a maximum of 3 million inhabitants.

The Plan proposed the multiplication of green spaces inside the city and anew road system conformed by park-ways that limited each area. In the limit of the city, to the North, defined by a tree-lined road, fifty towers were erected for collective inhabitation, with a capacity of a total of 250,000 inhabitants. This would result in high density which would also define the urbanized area and clearly separate it from the rural. The arc of towers should absorb the growth without increasing the urban sprawl and allow for citizens to be in contact with nature that lay right at the foot of the buildings. Beyond these towers, developed in the form of an arc was a conglomeration of satellite garden cities. The proposed actions should achieve “social happiness, not only in material terms, but above all spiritual”.²

Mauricio Cravotto moved forward on the Atlantic Park-way Project theory that was supposed to link Montevideo with Piriápolis, drafted between 1932 and 1936. The two key principles of New York City were applied here, the neighborhood unit and the wooded road one, but this time, proposing the version reformulated by Barry Parker. The parkway became an avenue with 700 trees per hectare. It was a road linking villages (some were Canelones’ seaside towns) linking the city with the countryside and allowing them to establish productive relationships among each other. In this case Cravotto retook the central arguments of Howard’s Garden City, not only because of their physical articulation but, more importantly, because of the collective land ownership. The incorporation of other North American planning principles was probably due to the fact that he read the texts of Lewis Mumford, of which Cravotto was a regular reader.

The Atlantic Park-way was conceived as a large state-owned park: hundreds of acres of woodland free from land speculation. In this public woodland, homes, villages of up to 5000 people, would

be developed and thus, they would be released from the cost of the land. The plan avoided buildings facing the avenue, placing these instead, on local roads that crossed perpendicularly to the avenue. The avenue was a 100 kilometers long path of controlled speed, which extended across diverse landscapes. Trees, flowers and crops were to be interspersed with the towns and other small villages of 800 inhabitants. These smaller towns where artisans and farmers would reside included hotels for travelers. Also, holiday camps of the various workers’ trade unions would be located on this avenue.

The Happy Village was the base on which the course was established and delivered by Cravotto and Juan Antonio Scasso at the Faculty of Architecture. All proposed drafts were mounted on this theory and from the 30s onwards students worked on parts and sectors of this general plan. Cravotto progressed well from teaching, in the theoretical concepts, in the configuration of the main components, in the application of explicit examples and in all associated images that he found were pertinent.

The draft plans for the city of Rocha, Industrial City of Rincón del Bonete or the Pueblo de Mármol proposed in 1935 were compelling examples incorporating tree-lined roadways, avoiding the stiffness of the checkerboard and much of the land near the housing area was destined for green areas.³ The Plan for the Cerro explored the evocative capacity of the Mediterranean towns, incorporating medieval images to the villages and taking advantage of differences in level that characterized the site. Interrupted sights, winding streets, the relationship between buildings, closed edged squares with empty centers were topics that undoubtedly lined up with the Urban Art tradition promoted by Sitte.

In 1941 the competition for the Plan of Mendoza in Argentina, presented another opportunity to implement much of the theory. Winning the first prize, Scasso and Cravotto, along with

1. Mauricio Cravotto, “Concurso del Palacio Municipal” [Town Hall Tender], *Arquitectura* (SAU), no. 78, (1924): 83.

2. Mauricio Cravotto y otros, “Anteproyecto de Plan Regulador de Montevideo”. *Arquitectura* (SAU), no.160 (1931)

3. “Instituto de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura de Montevideo” *Arquitectura e Urbanismo*, nº 225 (September-October, 1937).

Argentines Fermín Bereterbide and Alberto Belgrano Blanco defined three consecutive steps following the operational procedure that used to be put into practice by the Institute of Urbanism of the Faculty of Architecture, which was then led by Cravotto.⁴ The Pre-plan was based on the primary data obtained and intended to define an immediate action plan to prevent the city's problems from exacerbating. It was ruled by a series of quite abstract concepts as the idea of justice, understood as an "urban consensus" that should give each of the habitants "the ability to understand, feel, do and stop doing harmonic work" and "be part of the collective happiness."⁵ Following the logic of the Happy Village, the Plan presented as fundamental prerogative, the turning of private lands into public lands in order to operate freely according to general conveniences, eliminating private interests always prioritizing common assets. The sharing of common land intended to improve the use of the soil and subsoil, taking advantage of the hills for living, farming and forestry.

The architects sought to provide Mendoza with certain elements of an urban nature to become a city without losing the "beneficial villager conglomerate imprint" that should be maintained and enhanced. Accordingly, there was no intention to increase the density or size of the center but solve road and functional problems, while defining a "city with soul" with a "perfect inner harmony." They pointed out that a larger size was not needed for this but instead "force of procreation" and "harmonic expansion power" to produce satellite centers capable of providing for other people and thus avoiding suburban growth.

Mendoza's Plan meant the development of the Village Theory and its implementation. It was sanctioned in December 1942 and its management was approved immediately. But the overthrow

4. Mauricio Cravotto, *Plan regulador de la ciudad de Mendoza, República Argentina, por los arquitectos F.H. Bereterbide, A.B. Blanco, M. Cravotto y J.A. Scasso*, N°8. (Mdeo.: Instituto de Urbanismo, Facultad de Arquitectura, 1942-1943).

5. Mauricio Cravotto, "Posiciones y conceptos", *Plan regulador de la ciudad de Mendoza*.

of the Conservative government by the military movement that took place in 1943 thwarted the initiative. The very explicit will contained in the Plan to release large portions of private land to provide land for common use was one of the problems that led to its failure, surely considered bolshevik emergency.

By 1949 the Village Theory reached for Cravotto its final definition and increased its nostalgic, symbolic and monumental character. Finished in 1955 he explained it as a network of ten villages and other ten major communities that would colonize the uruguayan territory connected by avenues surrounded by parks.⁶ So the central areas would be populated with about 700,000 inhabitants. A major conurbation, Villa Humboldt, would be located in the center of the country on the Rio Negro, opposite the lagoon of Rincón del Bonete. It would have a population of 2000 inhabitants who would reside in the urban village, separated from the initial center by a forest. The industrial city designed in 1935 now became an inhabited city with officials and researchers who performed their duties in the Geografeum, center dedicated to the study of ecology, filing cartographic and aerial photogrammetric documents.

According to Cravotto, the Geografeum took as reference the Mozarteum, Salzburg center dedicated to exalt the memory of Mozart. However, it is also hard not to think of the world museum of Le Corbusier, the Mundaneum, projected in 1928 on the outsides of Geneva. The plastic definition of Villa Humboldt was an exercise in the course of Urbanism in 1949 and the draft developed by Antonio Cravotto, son of Maurice, did not leave many doubts about the corbusieran references. In one of the perspectives the Geografeum was presented as a staged tower, a ziggurat.⁷

6. Mauricio Cravotto. *La Aldea Feliz, una teoría para distribuir armónicamente la población en crecimiento del Uruguay*, Diario Acción, no.2417 (Montevideo: August 24th)

7. An aquatic museum very similar to Mundaneum had been placed as the centerpiece of Punta del Este plan performed by Carlos Gómez Gavazzo in 1935. The Geografeum of Antonio Cravotto presents an almost identical location.

In Villa Humboldt the corbusieran memory was linked to another image of relevance to the local architectural culture: Venice. The lakeside city acted as a must-see when expressing the harmony and beauty of the city center located in the Bonete. Mauricio Cravotto drew the sketches that show the typical gondolas that allowed people to circulate through the Village built "in and on the water, as in Venice."⁸

In the Italian town, Cravotto perceived the synthesis between Nordic reason and the sensibility of the south. At least that was what he stated in November 1952 in the lecture given at the University, on the occasion of the graduation ceremony commemorating the Day of the Architect. Venice was to Cravotto an evocative place, loved and understood with blood, with the spirit and the intellect and inexhaustible source of truth.⁹ Defending these references during the most heated time of the discussions about the syllabus of the Faculty of Architecture, meant to Cravotto to take a position that cost him in 1953 giving up teaching, an activity that he had uninterruptedly undertaken for over thirty years. His resignation was the culmination of a process characterized by harsh criticisms raised against his utopic "Happy Village".

8. Venice kept analyzed and widely disseminated secrets among the architects of the mid-twentieth century and it was inevitable for the people from the Río de la Plata of the 1950s not to have it as a reference. Everybody "saw it" in some way or another. The relevance of Venice to local culture was widely regarded in the doctoral thesis defended by Jorge Nudelman in Madrid in June 2013, *Tres visitantes en París. Los colaboradores uruguayos de Le Corbusier* and in the master's thesis defended in May 2013 by Mary Mendez, *Divinas Piedras. Arquitectura y religión católica en Uruguay, 1950-1965*.

9. Mauricio Cravotto, "Exploración de una región arquitectural." *Arquitectura* (SAU), No. 226 (Mdeo.:1953)

05.

RANCHISMO

Román Berro said in 1920 in a speech at the First Pan-American Congress of Architects: “The architecture of America, to be truly beautiful, and in order not limit itself to an ape-like copy, without soul and character, of foreign styles, must be a rational interpretation of the particular conditions in which the problem of construction arises in the various American counties.”¹ And he later added: “There was a happy time –long ago now - when housing was constructed according to the weather. Each region had a type of building, and each zone had a plan category. Then the houses were not a contradiction in the middle of nature, but harmonized with it to the point of being so rooted to the ground like trees and rocks. The work of man and nature was completed as the verses of the same song, like the notes of a single symphony.”² With this statement Berro polemicized with the adaptation of the colonial style, particularly the Californian style. In fact, architects’ anti-colonial stance was quite unanimous in the Uruguayan context. Therefore, you had to look patiently for a style of architecture that identified itself with the already modern, statist, anti-clerical, almost socialist political view of the government of José Batlle y Ordóñez. The context was certainly apt to support a wide tolerance to the “new architecture”, set in the rationalist theory of the French academic Joseph Paul Carré, recruited

in the yet prestigious Ecole de Beaux Arts of Paris during the presidency of the batllismo founder.

Historiography, from Lucchini to Arana and some more recent critics, recognized in the Ventorrillo of Buena Vista and other structures built by Julio Vilamajó in Villa Serrana³ (1945-1948), the early (and current) uses of structures of rustic wood and thatch throughout the republic. Later, the Rafael Lorente⁴ Bella Vista ranchos (1956-1958) joined this supposed national building tradition with Joaquín Torres García’s constructivism to definitively establish an alternative culture based on tradition, in advance, imaginary. This primitivism was certainly put to the forefront of a proto-revisionism that would tune very well with the postmodern regionalism, even more than with the then unknown Italian neorealism.

1925 drawings by Carlos Gómez Gavazzo, collaborator of Le Corbusier in 1933, however, announced earlier architects sensitivity to the “ranchos” (poor rural households) constructed of adobe, sticks and thatch, straw braiding technique used in roofing and building walls. The term - and possibly the technique in its first version - is of Andino origin, and has little to do with improbable uruguayan vernacular

practices. Several projects of this Corbusian follower are in that line, and he joins their concerns in the “ruralism”, which is due to the Ruskinian verismo and evolutionary theories of Viollet le Duc, to later align with the Errázuriz, and finally settle as a possible popular architecture theory.

These proposals can be interpreted from Rousseau Le Corbusier’s view on the primitive South American: a common circle that returns via Précisions...the authorization to see the popular and even the spontaneous as it is shown in his defense of Rio’s favelas. The most formal link struck at the return of the South American tour with the Errazuriz house in Chile, or the house of Mme. Mandrot, both published in the second volume of the complete works, although the Chilean project was published before in *L’Architecture Vivante* in 1931, with many sketches where you could see the natural log used as the structure.⁶ After Gómez’s stay with Le Corbusier in 1933, this trend would be somehow approved. The “Murondins”, which were proposed to be build out of mud are from 1940 (FLC).

The Experimental Rancho from 1934 of Gómez and Teófilo Herrán, from which the following year a prototype was built at the Expo Rural in San José anticipating Vilamajó and Lorente, would be strongly claimed by its author.⁷ This is a project that orders in a plan an elemental unit of production and minimum housing, built with hardly rationalized traditional techniques: earth, wood and straw. Its distribution also adopts solutions derived directly from tradition, as an outhouse latrine or

patio hinted on the plan in “L”, insisting on the careful design of the orientations, or the location of the plantations, explicitly used as protection from the cold winter winds. The overall appearance is closer to a tribute to the popular wisdom than an “experiment” as its name announced. The connection with Teófilo Herran (participant in affordable housing initiatives⁸) and the Gómez Gavazzo socialist affiliation opens room for interpretation aimed at building a culture of left wing political views, aimed at linking habitat and democratic tradition.

From 1935 is the project for the tender of the Barrio Obrero Municipal in the Cerro of Montevideo, when Gómez sent a project that combined the ruralist – productive vision with the design of the garden city taught at the School, which ended up being consistent. Also in the Hostel Playa La Paloma (1938) working simultaneously with craftsmanship and the existenzminimum techniques seen through the rancho, making a hybrid product, but that certainly attracted the attention of his colleagues. A holiday program generates an object that is both, minimal shelter, with elements of bare efficacy and ecological economics as the health system, and a magnified fire, a large shade that is also shelter for the car; a finally solidified rural place in vegetal matter.

It is not about the popular pseudowrightiano style developed in the uruguayan academy, nor the influence of Dudok, which with regard to Scasso’s clearer images was invoked by Arana y Garabelli⁹ extending it to all the local modernity; neither, does it relate to the national socialist Heimatstil often imitated in those times, although poorly recognized by historiography. Gómez and Herrán’s is authentic mud, straw and wood in logs. Some of Gómez students practiced it already, but the sensitivity to vernacular construction is prior to 1945, and goes beyond the leading vanguardism built by

1. Román Berro, “Is the formation of an American Architecture Possible? (Paper presented to the First Pan-American Congress of Architects held in Montevideo 1 to March 7, 1920)”, *Architecture* (Montevideo, December 1921): 145 - 149.
2. Ibidem.

3. Aurelio Lucchini, *Julio Vilamajó. Su arquitectura* (Montevideo: School of Architecture. Instituto of History of Architecture, 1970, circa): 201.
4. Julio Gaeta, ed., *Rafael Lorente Escudero, 1907-1992* (Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993): 106.
5. Daniel Vidart, *El rancho uruguayo: tipología y técnicas constructivas* (The Uruguayan “rancho”: types and construction techniques) Montevideo: Centre for Archaeological and Anthropological American Studies, 1967.

6. Le Corbusier, “Errazuriz, maison en Amérique du Sud, 1930”, *L’Architecture Vivante* (Spring and Summer 1931): 37-42.
7. Juan Antonio Scasso, “El problema de la habitación rural” (The problem of rural housing), *La propaganda rural*, N° 784 (May 1935), 56-58. Carlos Gómez Gavazzo y Teófilo Herrán, “Vivienda rural” (Rural housing), *CEDA*, N° 19-20, 1950 (folio 15° to 34°, unpagged). Anonimous, “Lo que debe ser una vivienda rural. Un rancho modelo en la Exposición Rural de San José. Concepción de los arquitectos nacionales Teófilo Herrán y Carlos Gómez Gavazzo” (What a rural housing should be. A ranch model at the Rural Expo in San Jose. Conception of national architects Carlos Gómez and Theophilus Herran Gavazzo), *El Pueblo*, 1935 ca.

8. Teófilo Herrán, “Conclusiones. I Congreso panamericano de la vivienda popular” (Conclusions. I Pan-American Congress of popular housing), *Architecture* (Montevideo, 1939): 19-21.
9. Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940* -Renovated Architecture in Montevideo (Montevideo: Culture University Foundation. 1991).

Uruguayan historiography in Villa Serrana, as is apparent in the exercise of planning a “Maritime Village” in which surveys of lake homes and reinterpretation of those projects are perceived.¹⁰

Previous also to the singular vegetable matter monument by Vilamajó are the works of his own students, as evidenced by the pictures of Justin Serralta corrected by Julio Vilamajó, which are not dated but are not beyond 1943, the last year he was a student of the Workshop. In fact, from these corrections of the teacher we can guess some solutions that would be embodied in the Ventorrillo.

We should also find links to the ruralist sensitivity at the Urban Institute, created in 1937. In the ideology of its founder, Mauricio Cravotto, the populist German romanticism combines with an urban discipline that has sprouted from various roots, Jaussely, Poëte, Hegemann. In 1942, some optimism encouraged him to extend its structure with characters consistent with country sensitivity.¹¹ Gómez became “chief of practical works”; Scasso acted as deputy director of the institute since 1941. On its Honorary Board appear figures already enshrined in the School, and political actors as Victor Soudriers (engineer and politician linked to major road, rail and energy infrastructure works), Dr. Carlos Quijano (director of the weekly “Marcha”), Dr. Eduardo Couture (lawyer and university professor), and Dr. José Antonio Gallinal. According to Jacob “in Uruguay the Gallinal surname is associated with large rural estates, religious fervor, agricultural modernization and the improvement of the quality of life of its servants and contributors: the rural workers.”¹²

It is no coincidence then, the reinforcement of the lines of force between the institute and rurality. Cravotto was already developing his Happy Village, a conciliatory utopia between the countryside and the city in the direction of Howard, Scasso collaborated

with the magazine “La propaganda Rural”, Gómez had already built the experimental rancho and continued insisting in structuring a well-served territory to greater happiness of the peasants.

But if we compare this optimistic conformation of the Institute of Urbanism with that described in number 9 of 1950 (after six years of silence, including the end of the war), we see an alarming contraction. Carlos Gómez Gavazzo is the only one that provides an autonomous investigation, also on rural problems. He presented a piece of work for the National Foundation Friends of the Countryside Children¹³, with a CIAM grille adapted to operate at the scale of a rural village.

That same year, a luxurious issue of the Architecture Student Center, CEDA was released. The central theme of the magazine is a very complete coverage on “The problem of shantytowns (rancheríos)”¹⁴ which will establish a tradition of character and spirit of 52: the active commitment to reality, poverty and social injustice. The full list of contents include: Introduction, Chronology, Survey, art (painting in Uruguayan history), physical - statistical - basis, evidence, conclusions, summaries of laws and actions, Action Plan and folding up map of the location of the ranchos in the uruguayan territory. The interdisciplinary commitment was emphasized, encouraging the participation of teachers, anthropologists, politicians, and so on. Significant names like Daniel Vidart anthropologist and rural teacher Julio Castro, a victim of the dictatorship in 1976 (six years before had been invited by Cravotto Gallinal to the IU journal. Dr. Alberto Gallinal would his successor in the 60s) appeared. Gómez collaborated widely in the issue, from his post at the Institute of Urbanism. He

13. Carlos Gómez Gavazzo, “La recuperación de poblados indigentes Programa – Presupuesto para la Reestructuración experimental de Una Población Indigente compuesta de 300 Habitantes – 60 Familias” (Recovery Program destitute villages - Budget for the Experimental Restructuring of an Indigent Population A population consisting of 300 inhabitants - 60 Families), *Revista del Instituto de Urbanismo (Institute of Urbanism journal)* Nº 9 (1950): 12-17 and six folios: 385 mm por 800 mm.

14. AA.VV., “El problema de los rancheríos” (The problem of shantytowns), *CEDA* Nº 19-20 (March 1950), folios 15º to 34º, unpagged.

10. Anonymous, “Una pequeña aldea marítima en las costas del este en la zona de las lagunas” (A small seaside village on the eastern coast in the lakes), *Revista del Instituto de Urbanismo*, Nº 7 (1st semester of 1942): 75-84.

11. *Revista del Instituto de Urbanismo (Institute of Urbanism journal)*, Nº 8 (2nd semester of 1942 y 1943): 1.

12. Raúl Jacob, *La quimera y el oro* (The chimera and the gold) (Montevideo: Arpoador, 2000): 101.

included the work for the Friends of the Countryside Children (without signing it), his expert opinion is required, and he added two more separate articles, the experimental farm and a landscape research/ productive for the “Naranjal Salteño”.¹⁵ The social cause is dominant allowing Gómez and Herran to articulate their concerns (both politically unmarked from the paternalism of their teachers) with students of the post-war.

Incidentally Gómez illustrates the contradictions in which those same students incurred in the revolutionary “Explanatory Memorandum” of the 1952 Curriculum: “it has been over 40 years now that in various ways the problem of ‘ranchos’ has been addressed without being able to implement the few means recommended in the extensive literature originated by this topic.”¹⁶ The phrase indicates the social concern being the oldest one that the generation of 52 could or would ever recognize.

Between 1953 and 1955 Gómez runs an extensive research and proposals for Cerro Chato, in the heart of Uruguay. Each land plot and each house are meticulously photographed, which are in themselves a beautiful anthropological survey. Each of them, have been written on the back, in pencil, with information such as land registry identification data and block details, the owner’s name is added to some of them. Most of these only show the house, but some residents are seen posing in front of their homes. Many are made of thatch and adobe. In the same file, microfilms of work drawings are preserved, this time in the most abstract technical language: “Age of the construction”, “Economic level”, “Zone production”, “Livability. Sanitary – unsanitary housing”, “Negative of the maquette”, “Cerro Chato (region)”, “Urban and suburban area”, “Urban roads”, “full frame” (with a note on the envelope that reads: “one out to the Le Corbusier”).

However, after Villa Serrana and the ranchos of Bella Vista Beach, the thatch would be used only

15. Carlos Gómez Gavazzo, “Arquitectura del campo. Remodelación del naranjal salteño” (Architecture of rural areas. Remodeling of the orange plantation in Salto); Teófilo Herrán y Carlos Gómez Gavazzo, “Vivienda rural” (Rural housing). *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

for holiday homes, leisure. The failure of the neo-romantic and folkloric paradigm is consistent with the explicit government modernization of Luis Batlle, nephew of the founder of the ideology, and confluent with the modernizing legacy, now more clearly identified with the machine aesthetic and industrialists pretensions. The fifties are certainly marked by modern unanimity that is present in late reinforcements, as the Curriculum of the Faculty of Architecture, or in a glass and steel architecture. For the poor, no mud or straw or wood: it would be more hygienic to have concrete, steel, and cement. In fact, it is already announced in the pages of the “La propaganda rural” which would publish the experimental rancho in 1935, in which an advertisement that reads: “Concrete in the Countryside is Gold.” The ruralistas claims imposed in politics in the late ‘50s, including strident speeches of Benito Nardone, alias “Chicotazo” are not nostalgic, they are aimed at placing rural producers in the political sphere since they sustain the economy of the nation. To do this, we must appropriate modernity: machines, genes, science.

For Gómez there was only possible theoretical claim of artifacts containing craftsmanship techniques such as wood or straw. In his modern image projects he included wooden lattice, a resource combining complex facades of Le Corbusier with vernacular wisdom, as 2nd prize in the competition for the CASMU hospital, in 1949. The most outrageous case of attempted fusion of modernity and tradition is an unbuilt project (and never released) of collective accommodation in La Paloma. Given the location of the land, it is probably related to the urbanization development works in the area of La Paloma’s church, which is in the same area.

This time the operation stems from the Swiss Pavilion of Le Corbusier reduced homothetically and manipulated as key model. Gómez replaces the lecorbusierian prism bedrooms for a small nave whose section is one from a traditional rancho, built with traditional techniques: wood frame and thatched roof supported on a reinforced concrete base on “pilotis”. Perhaps one last attempt to merge, where tradition is literally in the arms of the modern or, abusing an iconologic reading, on the pedestal of its burial monument.

06.

SAN MARCO

In the first half of the twentieth century the Venetian ensemble of San Marcos was considered ideal beauty, material synthesis of Eastern and Western cultures, expression of the collective work of a community and also a model of civic life. John Ruskin's studies were certainly very influential and his major essays, *The Stones of Venice* and *The Seven Lamps of Architecture*, were read with interest by the first generations of architects from the Río de la Plata.

In Uruguay, the reference to the ensemble remained for years. In 1924 architect Julio Vilamajó said, returning from his trip to Italy, that the square was a harmonious whole due to its scale and proportions, an architectural wonder product of the confluence of the special natural conditions and the artistic look. He considered that its formal guidelines could be taken into consideration as guidelines for building a modern city. "The interest of Vilamajó in what he called his "Venetian program" was captured in the house built for Augusto Pérsico in 1929. In it allusions were made to the urban palaces of Venice, the stained glass windows of Arturo Marchetti exhibit views of the canals, like the paintings that crown the door lintels, painted by the architect himself. Many years later in 1939, Vilamajó stated that the free empty spaces inside the Faculty of Engineering were made following the spatial suggestions arising from the shape of the empty spaces of the Venetian square.¹

1. Julio Vilamajó. "Crónicas de viajes de becario". César Lousteau, *Vida y obra de Julio Vilamajó*. (Montevideo: Dos Puntos, 1994).
2. Julio Vilamajó, *Facultad de Ingeniería. Su edificio en construcción*. (Montevideo, 1939)

San Marcos was also chosen as a model due to the beauty of its proportions. Carlos Gómez Gavazzo, collaborator of Le Corbusier between 1933 and 1934, had considered on several occasions the importance of the geometric harmonies of San Marco and its usefulness in the architectural production of the twentieth century. To show so, he "intervened" the photo of the buildings in the square drawing on the image modern oblong windows.³ The sketches made by Gómez in Venice in 1933 remained significant for more than forty years as he published these without further changes in 1973 in the book "De la Estética a la Economía 2". In the chapter "La sensibilidad estética" he claimed that the ensemble, built at different times, kept mysterious relationships of scale and harmony, visible both on the floor as well as in the sensitive perception of space.⁴

Perhaps the thought of Ruskin acquired greater relevance to the architectural and artistic culture of the Río de la Plata with the return of Joaquín Torres García to Uruguay in 1934. In the "Some ideas on monumental architecture" article, Américo Ricaldoni, professor of Architecture Theory, exposed the Ruskinian thought.⁵ The text, published in 1936 in CEDA, the architecture student center magazine, emphasized monumentality as one of the means to achieve permanent

3. *Ceda*, n° 6 (Montevideo: July 1934).

4. Carlos Gómez Gavazzo, "Hechos y cifras", *De la estética a la economía 2*. (Montevideo: ITU, School of Architecture, 1973).

5. Américo Ricaldoni, "Algunas ideas sobre arquitectura monumental". *CEDA*, no. 7 (Montevideo: 1936).

values. To paraphrase "the lamp of memories," he stated that the building should develop an understanding of the observer and the most effective means was the use of conventional symbolic forms and evocation based on analogy with forms used in past or distant places, especially in significant conditions and consistent with the spirit of the work in gestation. Ricaldoni stressed the need to enhance the monumental effect of the building and put, among other examples, the aesthetic influence of distant prospects of the Venetian piazzetta.

Mario Payssé Reyes was Ricaldoni's and also Julio Vilamajó's student. In 1939 and already integrated as a teacher at the Vilamajó's workshop, he published in the Sunday supplement of the newspaper *El Día* an article on the San Marco ensemble.⁶ The article, written with his colleague and friend Guillermo Jones Odriozola, was based on his travel journals and was about the harmony of its architecture. It was illustrated with photographs of the square and Georges Gromort's drawing.⁷ In 1940, a photo of the square taken by Payssé illustrated the cover of CEDA.

From these assumptions we can address a particular case. The reminiscent appearance of San Marco in the Seminary Christ the King, designed in 1951 by Mario Payssé. The "character" of this building is anchored in a symbolic type of communication using a transparent reference through which the architect used to communicate directly with his contemporaries. The Seminary is located in the town of Toledo, 22 kilometers from the city of Montevideo, in the department of Canelones. It was commissioned by Cardinal Antonio María Barbieri, who imagined a grand Seminary in size, with a capacity to house 500 seminarians, which was actually a disproportionate ambition for a small

6. M. Payssé Reyes y G. Jones Odriozola, "Venecia", *Suplemento Dominical. El Día*, no. 325, year VIII (Montevideo: 2 April 1939).

7. Between 1937 and 1938 Payssé travelled to North Africa and Europe with Jones Odriozola. The article on Venice is one of those published in this supplement, taken from his travel journal.

country with such low religious vocations. The building was organized through five courtyards whose capacity to communicate was the essence of the adopted party. They were also limited by bays or frames to give the architectural image of monastic seclusion. The compositional hierarchy symbolically represented the relationship with the divinity of the ecclesiastical ranks and was verified by the altimeter location of the four centers. In the shaft, over the highest part of the land, the church was laid, the spiritual center. Then the home for teachers, the command center or government, followed by the library, the intellectual center. On the sides and slightly below the major and minor seminary were located.

The building was submitted on a two-stage call for proposals, and when comparing between the two drafts submitted by Payssé important variants were observed. The most relevant elements that were hidden in the winning project of the second stage are clearly visible in the first. The floor area is the result of using as a starting point the reproduction of the Square published in the book of Gromort. If we dismiss the scale and stick to the general configuration we can observe that not only the upper left corner coincides exactly but the general proportions of the two ensembles are identical. Moreover, the number of pillars of the gallery that surrounded the cloister of the minor seminary seems to have been designed taking one every two columns from the drawing of the base. Bays and hallways completely coincide and even the size of the classrooms was established on three modules of buildings. Similarly, the gallery to divide both seminaries continues the gallery of the Libreria Vecchia, overlapping the area occupied by the Campanile of San Jorge.

The foundation stone of the Seminar was laid on October 5th, 1952 and the executive project was completed in 1953 with the collaboration of architects Walter Chappe and Enrique Monestier. Payssé's interest remained in the sphere of art and communication resources and therefore, from 1960 sculptural elements were incorporated. Under the direction of Payssé, artists from the

Torres Garcia workshop performed worked, for whom he reserved 1,600 m² for fresh mosaics and ceramics. In chronological order the following were built: the bell tower, the teachers and major seminary courtyard fountain, the minor seminary murals, the interior walls of the church and the baptistery.

By 1963 the main facade of the temple was completed. Paysé proposed dividing the surface horizontally into four large rectangles that would represent four stages in the history of the Church, each comprising five centuries. The division is defined in harmonic reasons according to the Divine Proportion. On the vertical axis the central section would comprise the names of the most important Popes in each of the stages.

On the inside, dominates the most complete abstraction. On the inside of the facade sculptor Horacio Torres made a constructivist mural with rounded bricks that relate to the exterior facade through hollows closed by colored stained glass.⁸ The image on the left side of the altar is a fish with the Alpha and Omega letters inside, a symbol of Christ but also typical figure of Torres Garcia's repertoire. On the right an equilateral triangle, with the eye of God in the area above and below three Trinity symbols, the cross, the dove and the outstretched palm. The teacher courtyard fountain was designed by Paysé as a small wall of golden proportions, also divided into golden sectors, with the same relations he defined in 1958 the Fountain of Theologians for the courtyard of the seminary.

In 1966 the works were finally stopped due to lack of funds, in 1967 the religious left the building and two years later the ensemble was acquired by the Ministry of Defense to house the School of the Army, which is its current use. Due to this new use, important interventions took place seeking to remove religious symbolism pursued by the architect. All sculptural elements that integrated the work were destroyed, the wall of the bell tower was completely removed, so were

8. The sculptor Horacio Torres was the youngest son of Joaquín Torres García. Born in Italy in 1924 and died in America in 1976.

the inscriptions of the minor seminary and of the fountains presenting today a sad look. The front of the church was covered with big bars which were then removed when the Seminary was declared a National Historic Landmark by the Commission of Cultural Heritage of the Nation, in 2005.

The Seminary of Toledo is the most eloquent case of the presence of San Marco as a benchmark among the mid-century architects in Uruguay. As we have seen, it was used as the basis for the first paths and it is known that in the workshop led by Paysé in 1948 they proceeded in this way when students were faced with programs that required symbolic impact.

Justino Serralta, who worked for Le Corbusier between 1948 and 1950, also performed countless drawings on transparent paper of San Marco's engravings published in Gromort's book. His studies sought to discover the geometry on which a beauty, that by then, nobody argued about was based.⁹ Apparently Serralta found a convincing numerical explanation since he indicated that he had managed to demonstrate the universal validity of Tetrakys as regulating layout and that Le Corbusier was "surprised by the finding" when he showed it to him in 1949.¹⁰

The note explains itself because Le Corbusier had shown great interest in the proportions of the ensemble since his first trip to Italy. "On said trip he had rediscovered "the great law of urbanism".¹¹ The importance it held for Le Corbusier in the late forties was possibly responsible for his recurring appearance in the proposals of other collaborators who moved to these southern regions and that of his most convinced followers. His continuity was demonstrated in the photomontages that inspired Argentine civic and commercial centers, in the urbanization of Bajo Belgrano

9. G. Gromort, *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées* (Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1944, 3^e édition).

10. Justino Serralta, *El Unitor 2* (Montevideo: Trilce, 1995).

11. Le Corbusier, *Complete work*, Vol. 1, 1920-1929, p. 20.

12. Le Corbusier y François Pierrefeu, *La Casa del Hombre* (Barcelona: Poseidón, 1980) 167.

in Buenos Aires, designed in 1948 by Antonio Bonet, Jorge Vivanco and Jorge Ferrari Hardoy and the University of the City of Tucumán, of Horacio Caminos.

By mid-century the geometry of the square can be discovered behind the great works of the students of the Faculty of Architecture of Montevideo, they were the students of Paysé or Mauricio Cravotto. Cravotto was also interested in San Marco, space perceived as the synthesis between Nordic reason and southern sensibility. This was expressed in November 1952 in a lecture at the University Association during the academic ceremony held to commemorate the Day of the Architect. According to Cravotto, Venice offered the architects a new lesson on balance and fantasy.

Beyond confirming the importance of the ensemble, the conference is significant because it allows linking local ideas to those of mid-twentieth century European architects and theorists. It was held on his return from Milan and his words had a high degree of opportunism. Cravotto attended the Congress of the Divina Proporción held at the Triennial in Milan between May and September 1951 that brought together mathematicians, philosophers, musicians, designers and architects. It boasted the presence of Matila Ghyka, Rudolf Wittkower, James Ackerman, Sigfried Giedion, Lucio Fontana, Carlo Mollino, Ernesto Nathan Rogers, Max Bill, Pier Luigi Nervi and Bruno Zevi. There, Le Corbusier gave the "Proportion and modern times" lecture and presented a new version of the Modulor, drawn shortly before by Justino Serralta in his atelier in Paris.

07.

PUNTA DEL ESTE

280

The first seaside resort to take shape in the eastern coast of Uruguay expanded in the thirties around the development of large hotels for tourists. Successive developments occurred mainly due to real estate speculative developments and, to a lesser extent, to the implementation planning programs.

Located in the department of Maldonado, Punta del Este is considered unique since the original settlement had a strong industrial origin. In 1820 the Cabildo of Montevideo entitled the first four lots to Francisco Aguilar, an immigrant from the Canary Islands dedicated to growing tobacco and whaling. In 1829, Aguilar formally requested to the National Authorities the creation of the town that would be known as Ituzaingó and in July 1834, the Genovese land surveyor Julio Grossy drew the first plan, a checkerboard on the edge of the peninsula, including a square and a church. In 1843, English man Samuel Lafone, owner of a major saltery in Montevideo, showed an interest in acquiring the peninsula, a request that was accepted by the National Authorities under pressure due to the imminent Uruguayan Civil War. Added to this, Lafone owned the Gorriti Island and had, also, recently acquired the sea-lions fishing rights for the following ten years. With the acquisition of the peninsula meant that he had, in return, to outline the land to create a village of one hundred and twenty blocks, where two thirds of the land would remain in public hands.

The primitive settlement was mainly the result of commercial interests related to the fishing industry. However, toward the end of the nineteenth century this activity quickly changed to give way

to a new activity, sea bathing. The first “hotels”, basic rooms for tourist use, made their appearance in 1889, the same year that Francisco Surroca commissioned the survey and demarcation of the new town of Punta del Este. At the same time, Pedro Risso began to develop a emerging hotel industry in the facilities of the former Fishing Company which would come to be known as Hotel Maldonado, currently Playa Brava.

The early touristic development of Punta del Este responds to its geographical conditions that would distinguish the place from other coastal cities. Being a narrow peninsula, almost like an island due to the proximity of the West and East banks. Added to this Punta de Este is the considered to be the limit point between the Rio de la Plata and the Atlantic Ocean. In this way two different sides of the coast are defined. They have opposite climatic conditions and landscape features that are reflected in the naming of the beaches, Mansa (Tame) and Brava (Wild).

The perception of Punta del Este as a unique place began to take shape in relation to the socio-economic position of tourist who came to its shores. Luxurious tourism started to predominate in Punta de Este in the 40s, when the population areas near the peninsula began to develop. This is the case of the San Rafael neighborhood, demarcated as a garden zone in 1937 and developed by the private investor's initiative through the use of loans granted by the State. This neighborhood had a hotel, El Médano, relatively big and for exclusive clients; and, several California-style “chalets” whose owners were mostly from Argentina. The road that connected Punta del Este with the coast of Maldonado creek already skirted the beach

in those years, and the great San Rafael Hotel, designed by Octavio de los Campos, was being built in 1948 in a heavy neo-tudor style.

Halfway through the twentieth century, intellectuals linked to the left wing began to insist on what they considered a progressive deterioration of values in Uruguayan society. These groups pointed to threats in the Punta del Este region, considered a fertile region for uncontrolled developments of economic interests, and therefore, a privileged space for the introjection of monetary culture. This belief was present in the thinking of communist writer Enrique Amorín, who chose the sands of the San Rafael's beach as the stage for the waste and the impunity that characterized the rich characters of his novel *Eva Burgos*, written in 1960. A similar appreciation can be found in the movie *Piel de verano* by the Argentinean Leopoldo Torres Nilsson, in 1961. In it, a wealthy young woman spends the summer in a typical “chalet” in Punta del Este. She agrees to care for her dying cousin, in exchange for a complete collection of Christian Dior dresses and a fully paid holiday year in Paris.

In another artistic reference, Punta del Este was called “the black sheep of Uruguay” by Carlos Puebla, a famous Cuban revolutionary singer. He wrote “A Punta del Este” in 1961, dedicated to an encounter with the Head of the Inter-American Economic and Social Council, held in the resort. Named as host site of the “plague” receptive to every “bad guy and rogue” dissolute hostess who received the “owner” when he was “in the mood”, it was a suitable area for “relaxation”. The worse emergency of a country that, apprehensive and conservative, commanded “the police to take care of the newcomer” in an explicit reference to Che Guevara, the then Minister of Industry and representative at the meeting of the government of Cuba.

During these years, Architects involved in teaching at the Faculty of Architecture saw with increasing distrust the growth of the town centre, uncontrolled and without restrictions to real estate speculation. But the attention was not new, the uniqueness of the landscape and the geographical situation of the region had been considered by professionals at least since the thirties. It was a virgin

territory available for new urban locations, a sort of free space to rehearse modern settings and control individual interventions that should therefore be set to the guiding idea of the architect of the day.

In 1935, Carlos Gómez Gavazzo introduced to the newly created National Tourism Commission a reviewed masterplan. In the attached report, he warned the planning authorities of the effects of unplanned construction sites in the area, driving away, for lack of holistic thinking, the possibility of positive results. Gómez thought the city needed to regulate and guide private initiatives to address the natural conditions of each site. These should be enhanced by incorporating “feats of vital excitation”, e.g. symbolic buildings and housing development articulated with the landscape.

He presented a series of graphs in which two buildings are observed, debtors to the Obus Plan, which in turn, originated in the topography of Río and Montevideo seen by Le Corbusier in 1929. The rolling masses elevated on piles were located on the peninsula physically linking the two coastal edges and inserted in notable points of geography. The buildings were joined by two arcades. One of them leaned to the ocean on Brava Beach, overlooking the Isla de Lobos. The other was an elevated traffic pass over Playa Mansa, a river terrace featuring “the great attraction of the western horizon, with the sunset” and the extensive visuals from Punta Ballena to Isla de Gorriti as primary figure in the background of the landscape. The other planned residential area, the Winter city, took over the tip with redan homes taking up eight blocks of the existing grid and surrounding the lighthouse plaza.

These are not the only corbusieran elements Gómez Gavazzo inserted in the plan. On the port area a building was located, similar to the Mundaneum: the world museum designed by Le Corbusier for Geneva in 1929, through an invitation from Otlet. This version would also be a museum that was articulated with the customs building, the bus station, and the fisheries institute. The plan was completed with three tall towers with an L-shaped plan, isolated glass skyscrapers over the green, in the narrowest part of the peninsula and framing the precarious railway station.

281

The train reached the beginning of the peninsula itself, until the first narrowing, near where Gómez had placed the glass skyscrapers. The location of a new railway station in that particular spot pushed historian Francisco Mazzoni to denounce it publicly in the pages of the newspaper *El Día*. Mazzoni considered inadequate the intention of building a large station there, alleging that the building's mass would create visual interference, restricting the simultaneous view of both coasts. It also incorporated more general views on the way the constructive impulse was developing, the need for a general plan and municipal initiatives to coordinate and channel the activity of individuals.

In August 1943, architect Julio Vilamajó took up the debate in the same media outlet.¹ The material growth of the resort, "Quick, prodigious, powerful," but without a control plan, made him fear "an anarchic future without balance." Through various articles, Vilamajó explained the natural and historical characteristics of the region, highlighting three historical facts which constituted centers to irradiate from: the 1897 Burnett Park, the Municipal Park from 1900 and finally, the more consolidated area, the checkerboard designed in 1890.

These three directions had their point of convergence in the "critical region", the narrowing of the peninsula. Vilamajó declared that this nerve knot should remain free, free of the train station or any other mass building. Instead, he proposed replacing the few existing residences there with a grove, appropriate and economical, highlighting the main landscape feature of Punta del Este, that is, its almost insular situation jutting into the ocean.

The first high-impact interventions on buildings were recorded in the mid 50s. Architect Francisco Villegas Berro was in charge of the building department in the Municipality of Maldonado, and architect Guillermo Jones Odriozola acted as advisor to the Ministry of Transport and Public Works. In 1952 they achieved together the approval of a general plan for the peninsula, with a normative that set the maximum height for the entire city at

1. Julio Vilamajó, "Punta del Este". *El Día* (Montevideo: 1943, August 18).

one ground floor and two levels. Perpendicular to Gorlero Avenue - main avenue for this resort- thirty feet high buildings were to be placed, long narrow blocks that would join the avenue to the parallel streets, allowing only two of these plates by block to enable the insolation, the view of the coasts, and better utilization of the Avenue. In the rest of the street the buildings could not surpass three levels, reserving mezzanines for shops joined by galleries or covered corridors. With this ordinance, Villegas and Jones projected in 1955 the first condominium property of the resort: the *Península*. Placed perpendicular to Gorlero Avenue with fully equipped apartments, it offered all the services of a hotel. What was being sold in installments, aside from the convenience and comfort, was the right to a landscape with "the most wonderful panoramic view of the country, encompassing the infinite sea and undulating coast from the mountains of the Sierras de Rocha to the Sierras de Piriapolis". A "stately and magnificent palace," a promise of well-being in easy payments to those who heeded the call to "the most coveted location in the most beautiful and famous beach." In Punta del Este, "where everyone is happy, and where everyone lives carefree." Under the same ordinance another building was built, the Santos Dumont, designed by Walter Pintos Risso.

With an even greater appreciation of the landscape, Villegas and Jones projected in 1960 the *Arcobaleno* complex, placed in in route to Maldonado, a resort of 71,000 Sq m consisting of five residential rings, fully glazed and supported by piles, linked by covered walkways that showed an undisputed connection to the Brazilian production of the time.

Since 1975 a development explosion took place in Uruguay affecting the major cities. A massive influx of Argentine capital was deposited in the financial market and banks began to extend mortgages that led to a tremendous growth of real estate investments. Between January and October 1979, the GDP grew by 88% over the previous year, which had not been reached since 1954. The construction industry had a great impact in this variation with an increase of approximately 23%.

Punta del Este experienced its first building "boom". In Maldonado 34,000 Sq m were

approved in 1972, in 1976, 250,000 Sq m, in 1977, 375,000 Sq m in 1978, 423,000 Sq m and 640,000 Sq m were requested in 1979. It was in this stage that the activity of SAFEMA blossomed, the Limited Company for Promoting Buildings in Maldonado started its activities in 1971. This was the first enterprise defined as a technical-commercial structure serving the development of Punta del Este. It was built by architects Guillermo Gómez Platero and Rodolfo López Rey, Real Estate companies Gattás, Paullier and Sader and the accounting firm of Luis Lecueder. The group's activity focused on finding investors to develop real estate projects studying the operations since its inception, starting with the land and including sale price, as well as the definition of typologies. The Company advised its clients' investments, developed construction and promoted sales under the banner of the harmonious development of the peninsula and the preservation of its natural beauty. In less than ten years they built some thirty large-sized buildings in the resort.

In 1977 during the military dictatorship and in the middle of the construction frenzy, the commune of Maldonado, in accordance with the neighborhood committee of Punta del Este, faced pressure from investors and suspended items in the General Building Ordinance that allowed tall buildings on the peninsula, extending the exclusion zone, once limited to the original nucleus.² The municipal officers expressed that the uncontrolled expansion of building would produce an alarming urban densification determining irreversible urbanization processes, with negative consequences for the protection of the landscape. They considered a global planning policy an urgent matter, and gave top priority to the defense of departmental interests, above the interests of individuals, which could not "under any circumstances" prevail over them. The cessation of work was celebrated by the media that interpreted it as "a reaction against the destructive fury that undoes everything with trashy commercialism that wants to disguise itself as progress and is quite the opposite."

2. Press release by the Municipality of Maldonado in accordance with the neighborhood committee March 11, 1977, *El Día* (Montevideo: 1977, March 20).

Those who wrote the editorial note understood that the towers were an evil in itself constituting an assault on the natural coastal landscape which disfigured the features of the spa garden city, creating a large urban and vehicular congestion, and destroying "this most beautiful landscape of the peninsula lying on the sea, with its red tile roofs and the lighthouse at the tip."³ The suspension was established with the aim of studying a Master Plan to be conducted jointly with the National Tourism Agency and consisting of an urban system.⁴ The plan took effect on July 27, 1977, it consolidated the suspension of the building process in the central area of the peninsula and encouraged the development of two satellite towns nearby. Residential investments in Punta Ballena and La Barra de Maldonado were promoted in this manner.⁵

In 1979, the insistent pressure on the city from the private sector, won the municipal authorization to insert 22-story towers along Roosevelt Avenue through an urban policy that consisted in merging parishes to erect isolated buildings on green spaces, with a standard similar to Buenos Aires' in 1957.⁶ By the first days of July 1980, 17 new buildings were being constructed. The frantic constructive impulse declined by 1982 due to the violent collapse of the Uruguayan economy. In Maldonado, 90% of jobs and applications for building permits fell in a brutal fashion between 1981 and 1983, going from 360,000 Sq m in 1980 to 100,000 Sq m in 1981. In 1982, the construction industry was the branch of activity with the highest unemployment rate in the country, reaching 8.12% in July of that year as reported by the National Statistics and Census Bureau. Punta del Este in 1981 employed 13,000 workers which went down to just 800 in 1983. The economic disaster had negative consequences for future real estate investments in the city, which kept the skeletons of high towers unfinished for almost twenty years.

3. "Muy bien". *Diario El Día* (Montevideo: March 24, 1977).

4. *Diario El Día*, (Montevideo: February 24 1977).

5. *Diario La Mañana*, (Montevideo: 1977, March 20); *Diario El País* (Montevideo: 1977, July 28).

6. Editorial Note. *Habitat*, No. 38 (Montevideo: 1979).

RAMBLA HORIZONTAL

284

TIn the world of barbarism, there is a topology of nomadism traceable to the pages of *The Purple Land* by William Hudson.¹ In this novel, the territory of Uruguay during the mid-19th century is portrayed as an enormous desert only traversed by a few miserable and waterlogged paths that no local (*baqueano*) would even think of using. Instead, the characters choose to cross the valleys along the sierras, or march guided by the channel of a stream, oriented by an island of trees, the flight of birds, or the sun and the first stars. The landscape of *The Purple Land* is a diffuse world with very few human signs where men are riders turned into centaurs.

In this mesh of spatial relationships superimposed on forests, waterways, dangerous roads and feral cattle, knots are fixed sites. In *The Purple Land*, there are two types of these: grocery stores (*pulperías*) and ranches (*ranchos*), where the traveler never hesitates to ask for refuge when the sun sets. The world of the gauchos works as a constellation in perpetual motion, rotating in silence during the day and placing its chips on the fixed board of architecture, at night. Thus, homes are the cornerstones of social interaction and always rely on the same pattern. In general terms, ranches are a kind of microcosm which merges several generations of

people from a fixed center composed by those who cannot to live like nomads. There are children who have not yet entered this world, teens whose innocent beauty is on the verge of being stolen, elderly expelled by perpetual motion, and adult women who see themselves as the unique fixed point of the entire system. To this extensive and diffuse family, one could add travelers such as Hudson, some bandit, rebellious poets, and the characters necessary to feed the gears of history.

But in a novel such as this, which functions as a great piece of machinery of theatrical movement, the big absentee is architecture. Strange as it seems, the material support is always consumed in a few lines. While Hudson was claimed as a naturalist, trained and equipped with a capacity of observation that is put to test in every moment, the truth is that descriptions of homes are focused on people and barely graze the surface of walls. The real subject and object of *The Purple Land* are the men and women, while the architectural background is dissolved in a dull desert that exposes structure only to the minimum. In the private realm, a very sluggy topological system functions with only a pair of nodes: a kitchen with fire, and then the bedroom and the barn. The former revolves around mate, food, cane and especially conversation; the second one functions as a sleeping room. Although the kitchen can also serve as a bedroom to demonstrate that in scarcity, topology ends up being chronology.

The innermost part of Hudson and this kind of advance to the foreground of the characters, interactions, conversations and hospitable mates between hosts, passengers and guests, somehow

remind us of a comment made by Robin Evans in a text entitled *Figures, Doors and Corridors (Figuras, puertas y pasillos)*². In this essay, the British historian analyzed the introduction of corridors in architecture, in an attempt to run the veil over the consequences this 19th century invention would have on the lives of men.

While studying the labyrinthine model of *Villa Madama* by Rafael Sanzio, in Rome, Evans understood that the layout of rooms connected by multiple doors —almost randomly— allowed plotting various routes and favoring unpredictable encounters. He even understood that the dissolution of the geometrical order in favor of a phenomenological order in the field immediately close to the body ended up eliminating architecture in order to put expertise in the forefront. In the end, Evans concludes by saying: “The fondness for companies, proximity, and events in the Italy of the 16th century quite match the format of the architectural plans.”³

It is clear that, for Evans, the appearance of the corridor marks the beginning of some ways of domestic regulation that cleared a previous structure that, just like in *Villa Madama*, was built under a topological emphasis able to contain the basis of spontaneous sociability or at least a type of sociability that was not overly codified.⁴

If Hudson’s novel could serve as a window to the “prehistory” of civilized Uruguay, then it seems possible to understand the living space of barbarism as a social microcosm and a place of interaction between different generations and occasional guests. In the same way, *The Purple Land* allows us to visualize a type of bond between men and the land and nature, which is worthwhile in terms of benefits and not as an object of

2. Robin Evans, *Figures, Doors and Corridors (Figuras, puertas y pasillos)*, In: *Traducciones* (Barcelona, Col.legi d’arquitectes de Catalunya - Editorial Pretexts. 2005).

3. *Ib.*, p. 84

4. Roger Pratt, quoted by Evans points out that “The ‘core common path along the entire length of the house’ served, among many things, to ensure that ‘the servants would never appear publicly crossing from one side to the other while busy doing their tasks’”. *Ib.*, p. 87

contemplation. That is, it is valued as *Habitat* and not as *Landscape*.

Even for a “civilized” artist such as Juan Manuel Blanes, the rural landscape remained a background painted with great care and fidelity, but only a twilight setting for the scenes and the characters appearing in the center of the fabric. The portraits of gauchos by the Uruguayan painter are costumbrist postcards of an endangered world, tailored to the civilization project that needed to build the fiction of a memory where to project their own achievements. The novel by Hudson was also an adventure tale in a wilderness land in South America, written to the scale of the British audience willing to ponder conquests overseas.

Hudson toured Uruguay during the 1860s when the territory was a deserted and bloody land, engaged in fratricidal battles. A few years later, Latorre’s administration would push the fencing of fields, livestock branding and an act of rural loitering decreeing the extinction of the gaucho on eastern soil. The death of rural nomadism marks the beginning of a modernization process that takes momentum at the end of the 19th century, and then went on to find its most stable formulas in the first decades of the 20th century. One hundred years after Hudson’s visit, the country had already assimilated European migration flows, established democracy and urbanized the territory. At the end of the 1950s and during the beginning of the 1960s, Uruguay had moved from the euphoria of progress to an imminent and unavoidable crisis. Even better yet, it had begun to recognize that the country was responding to a much more raw reality behind the myth of progress: the gaps and the negative figures were no longer momentary circumstances subject to modification, but the most realistic expression of a development model which survived on the accumulation of differences.

The construction of the Panamericano building by Raúl Sichero is probably the last big achievement of a period filled with optimism and an ethics on architecture that bet strongly on a partnership with the real estate market in the 1950s. As from the approval of the Horizontal Property Act

285

1. William H. Hudson, *The Purple Land*, Banda Oriental, Montevideo, 2009. Son of North American immigrants, Hudson was born in Quilmes, province of Buenos Aires, in 1841. He was a naturalist and a writer, and between the years 1868 and 1869, he toured the eastern band (Banda Oriental) collecting all the material that served him to write *The Purple Land*.

in 1946 and, mostly, because of real estate loans provided by the National Mortgage Bank (*Banco Hipotecario del Uruguay*), the construction industry began to live a moment of glory that eventually transformed the Montevidean landscape, particularly the Paseo de La Rambla by Pocitos beach.

The construction of high-rise buildings above the front of the estuary called Río de la Plata became the new insignia of the old dream of modernity, and its most visible face was the screen of buildings baptized with names of exotic places. The old ideal of homeownership gave place to the construction of apartments and the sociability of neighborhoods, the chance to run into strangers in an elevator.⁵

When Raúl Sichero started to build the Panamericano in 1958, he most likely did not have the slightest idea of the outstanding place that his building would have in the architectural culture of Uruguay. The Panamericano represents the last stage of a successful ten-year building cycle where the first stretch of high rise buildings were erected at the rambla of the beach of Pocitos; in this sense, it marks the end of a period full of ambitions and risks, and also, it reached its highest point of maturity.

The brochure printed by Sichero to commercialize building units contains excellent graphs where the original design of the building is shown. Through these prints, demos, sketches, plants and memory, it is possible to take a glimpse on some of the core aspects which then, in the final work, ended up having a much less relative weight and even went unnoticed.⁶

To start, the building should have been 195 meters high instead of its actual 100 meters (approximately).

5. Widespread introduction of the corridor and the dual circulation in narrow lots enters the picture at the end of the 19th century. By the 1930s, local architecture had already achieved to compact circulations in a small core of distribution by eliminating the corridor but not its properties. Division and classification of different flows of people ended up precisely controlling all encounters and the division of labor at cell level.

6. N/A. Brochure of the Panamericano building (Montevideo, N/I, 1958)

This difference of almost twice the height completely alters the proportions of the whole and where today we have a quiet, static and almost golden block, there should be a markedly linear display, just as tall but extremely long. Thus the building would multiply its presence and it would violently chop the landscape just like a blade by defining a front and a back.

The second track is as immediate as the first one. In this brochure, the building has a break in the middle, a turning point that is nothing more than a simple anecdote and, at the same time, a substantive fact. In fact, this break eliminates the obviousness of the volume, adding a picturesque note, but also —and this is the main thing—, the change of direction allows the screen to run in parallel to the coastline, which coincides with the limit of the cadaster.

This evidences the geographic scale of the building. The Panamericano could be just another building along the rambla of Montevideo; however, after having gone over its background, it is the only one that assumes the entire waterfront as a project theme. *Rambla Horizontal* (horizontal rambla) was the name of the company constituted to build and commercialize the building.

Again, the commercial brochure could help us understand some concepts related to this will to project the coastal geography. The cover displays three panoramic pictures (the rambla of Pocitos, the diving port of Buceo and the Marina Yacht Club of Montevideo) printed in color over some sailboats printed in light gray, as a kind of backdrop, flat and without deformations, exactly equal to the chopped version of the flat and frontal image that appears against the window of the apartment in the sketches in the inside. The landscape seems contained within the two dimensions of the window and now the building becomes a machine to contemplate the geography. It is a framing device that sets an impenetrable distance towards the outside, like a telescope that needs to move away from its target to be able to turn nature into a landscape, i.e., into a relaxed object of contemplation, without implying any harms to the body. The Panamericano is an armchair placed in the first row of a movie theater.

In the pictures of the model, the building seems completely organic, i.e. finished and closed as if it were an indivisible unit. Instead, the plants immediately reveal the artifice. A broken screen is the result of the sum of two perfectly autonomous blocks although concealed by the perfect continuity of the glazing plan. In fact, the double staircase, in charge of suturing both blocks, and the v-shaped pillars are unfortunate consequences of the localized intervention, which excessively focused the attention on the anecdote. During the sixties and with a new crisis in the real estate sector, the architect decided to suspend the construction of the second part of the building that resulted in him proving his ability to cope with the ups and downs of the real estate business.

In the overview, the brochure says that the company's goal is to build a "residential building, which would exceed the characteristics of individual housing, and meet the comfort and cost-cutting feature of an apartment building". One of the fundamental instruments that allows to achieve this purpose consists in splitting each block in five boxes of stairs and elevators that feed two units with north-south orientation in each floor. Sichero achieved comfort, low budget, excellent visuals and privacy from the addition of five aligned buildings, unified by the skin of glass: a victory of both architecture and the real estate market.

This is the reason why the Panamericano is the best synthesis of the whole process of construction of the rambla in Pocitos during the fifties, and also its best manifesto: the building runs parallel to the line of maximum profitability, disintegrates operations by ensuring the share of the enjoyment of the visual scene and, in addition, organizes the cycle of reproduction of the real estate capital in time and space.

But for the architectural culture in the Uruguay the Panamericano is something more than a simple real estate transaction or the most elaborate transaction of the transformation of nature into an object of contemplation. The building is a synthesis that does not reject the qualities of architecture; it is a dream partnership torn down by the future. In fact, the best buildings of Sichero

or Pardo García and Sommer were never the most profitable in terms of investment but an example of heroic defense of discipline, or in any case, episodes of an aristocratic spirit capable of opposing "cultural values" to the most banal money logic. The slow, inexorable decline in the quality of buildings erected by real estate entrepreneurs since then eventually turned the Panamericano in a survivor of the golden age and even into the most visible remainder of an adventure that will never repeat itself.

Between the land covered in blood and populated by nomad gauchos portrayed in Hudson's novel, and Sichero's building, there are not only a hundred years of history but also a profound transformation of society. Modernization then came with the construction of a world made of cities, new forms of sociability and even a distinctive look with which we continue to observe the same wide and brown river, illuminated by the ship lights on the horizon.

CURTAIN WALL

In early 1958, the architect Ildefonso Aroztegui submitted the new blueprints of the Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD: Spanish acronym for National Savings and Discount Fund) of the Banco de la República, located in the same block that delimits the Avenida 18 de Julio, Minas, Guayabos and Magallanes, in front of the Treinta y Tres Orientales square. The project had been on standby for eleven years. In 1945 the bank had called to an open tender and the following year Aroztegui –who had just arrived to Uruguay after having spent two years in the United States- happened to be the winner. In 1957 the architect was called to resume the engagement. Years did not pass by in vain since the project had a radical transformation in its form and expression.

The original project presented a volume where the mass and the horizontal line predominated. On the front of the building, on 18 de Julio, Aroztegui proposed a portico of huge rectangular pillars that resembled those used by the architects Fresnedo and Muccinelli in the Faculty of Architecture. The main entrances were placed on both ends of the frontage on 18 de Julio. Inside the building, a large triple-height central space connected the underground level I (on Guayabos' street level) to the first level by escalators. In this way, customer circulation was channeled while offices that had limited access, occupied the upper floors.¹

The proposal owed to the Italian buildings made in the thirties and forties by Marcelo Piacentini, Arnaldo Foschini or Gaetano Rapisardi, as well

as contemporary American buildings such as the United States Court House (Los Angeles, 1940), mentioned by Aroztegui in a conference about the impressions of his trip.² The proposal was also in line with the Uruguayan “institutional” architecture of the time, like the buildings of the Bolsa de Comercio and the Administración Nacional de Puertos made by Beltrán Arbeleche and Miguel Ángel Canale.

Eleven years later, Aroztegui projected a glass box, with a block in height toward the middle of the block and another, lower, on Guayabos street. The perspective showed the desire of the architect to create a transparent building capable of representing the ideals and democratic institutions, unlike the connotations of “strength” and “security” probably sought for in the 1946 project.

In the late fifties, the predominant architectural ideas in Uruguay and the world were very different from the previous decades: instead of honed classicism, politically cultivated by various regimes until the end of World War II, via the United States, an architecture whose most significant element was the glass curtain wall was prevailing.³ It was a time of great commercial and technological

2. Ildefonso Aroztegui, “El rascacielos americano y su evolución estética” (copy of a conference delivered in 1945). CDI-IHA, Folder 2017 folios 72 to 76. Aroztegui mentions “today’s Great Post Office”. As the central post office also operated in the *Court House* (architects Gilbert S. Underwood and Louis A. Simon) the fact that it refers to the same building is understood.

3. José B. Rodríguez Cheda and Antonio Raya de Blas, “Arquitectura de vidrio”, *Tectónica*, no.10 glass (I) (September-December 1997): 11.

optimism and worldwide architectural culture accompanied with a certain amount of experimentation. In Uruguay, the favorable economic situation, which soon proved its fugacity, allowed to partake of this situation, with an intellectual culture following a strong internationalist trend.

Modern, clean and “functional” architecture seemed to have finally won the battle. In fact, during the forties there had been no lack of criticism about the direction being taken by Uruguayan architecture. In 1946 and 1947, the journal of the Centro de Estudiantes de Arquitectura had published two articles where they denounced a regression to historicism by numerous professionals, even those who in the thirties embraced avant-garde architecture.⁴ On the other hand, in the early fifties the architects Leopoldo Artucio, González Almeida and Ricardo Saxlund promoted, from the weekly “Marcha”, the values and the formal assumptions of modern architecture in a society that they understood lagged behind the international arena. In the late fifties, however, a series of experiments with modern glass took place in a short period of time - in addition to the associations related to transparency, intending to put Uruguay in line with international architecture. One of the first trials was the facade of the Banco de Crédito, designed by Juan Antonio Rius. Between 1957 and 1958, while he was in charge of the project, Rius visited New York in order to become directly familiarized with the art of the curtain wall. He visited the Lever House by Gordon Bunshaft of SOM office and the Seagram Building, the widespread work of Mies that was still under construction. Regarding specific cases, Rius could measure the actual distance between the two countries in terms of economic and technological capacity. However, even with the disparate conditions that Uruguay registered at that time, the architect managed to relate his work to the New York buildings. When he came back he increased the height of the tower by one

level and decreased the height of each floor, thus obtaining a façade closer to his references.⁵

The surrounding glass, however, was not solved as a true curtain wall, as an enclosure with its own independent structure, as the American examples showed. In the Banco de Crédito the iron doors and windows are conventionally supported by reinforced concrete ledges. These were then covered with blue-green glass to achieve the look of a more or less homogeneous light skin. The doors and windows are contained between apparent stanchions, made of masonry and coated with steel. In the corner, two of these false stanchions recreate the image of a metallic angular profile.

Despite the attempt to hide the structural logic, this was revealed on the surface. On the facade, the stanchions, beams and profiles of the openings did not integrate one plane but retreated successively, forming a frame consisting of the verticals and horizontals corresponding to each of the levels. But the simulation was effective, slender pillars acted as bright and powerfully defined columns getting the general plastic control assigned. They reaffirmed the verticality of the volume and introduced a rising tension that balanced the low overall height, creating an effect that counteracted the reality of Montevideo’s “crushed” skyscrapers.

Unlike Rius’ solution, in these same years the architect Luis García Pardo pursued a desire to display the operating mechanisms of the building, particularly of the supporting structure. García Pardo did not hide the floor structure between the glass enclosures, which denoted that the facades were not a curtain wall. In a subsequent interview, the architect recalled that Uruguay was not technologically prepared to take on the curtain wall. This did not prevent us from taking certain risks: first, to experiment with the wrap-around glass enclosure and second, with the structure. In the Gilpe building (1952-1956), García Pardo had already used glass from floor

5. Initially, a total height of 35, 80 meters was planned but the final project reached 38, 73 meters. During the same operation the articulated area of 3.4 meter height openings and 1, 05 ledges ended in 2, 75 and 1, 45 meters respectively.

to ceiling from a German brand, but in Positano (1957-63) and El Pilar buildings, designed in 1957 with the young architect Adolfo Sommer Smith, they used double glazing by a domestic brand, and after some time they began to present coloration problems due to the imported mastic spray used to seal the chambers. This forced users to remove the interior's glass, losing the enclosure's ability to withstand the "trap effect". As it was happening in different parts of the world, thermal problems caused by the wrap-around glass surface were largely counteracted by artificial conditioning systems, in these cases, electric underfloor heating systems.

But it was in the structure where García Pardo and Sommer Smith's buildings faced the biggest challenges. For the purpose of eliminating the perimeter beams and using a minimum thickness that guaranteed the maximum glass area, in both buildings, innovative solutions were proposed. In the Positano, the building is supported by screens surrounding the central service blocks, which are based on a system of inverted beams on corbel that decrease in height towards the edges. The ground floor is only reached by the two pillars of circulation and two large pillars in a double T. The rest of the structure is cantilevered, literally, "like the wings of a plane," in the words of García Pardo.⁶ El Pilar, meanwhile, is a suspended building. A single hollow central pillar, concentrates all vertical circulation. A series of corbels are attached to it on the roof, with steel bars that hold the slabs. The overall balance is achieved with tensioners that run down the dividing wall and anchor in solid underground concrete.

The Panamericano building (1958-1964), by Raúl Sichero, represents an intermediate point in the game of simulation and "truth" of the constructive mechanisms. While the floor structures are visible, a non-self-supporting system of metal work and sliding glass sheets simulates to be a superimposed structure, as evidenced on the first level where the architect continues the stanchions of the windows and doors with no other purpose than to mark a

6. Julio C. Gaeta, "Entrevista", *Monografía Elarqa*, no. 6 Luis García Pardo (2000): 8.

formal independence. Carpentry, as in the examples of García Pardo, is of aluminum. Because of the absence of carpentry workshops, doors and windows were made on site by Adalberto Zoller, who was working as a model maker for several studios. The Panamericano, like the Positano and El Pilar (all residential buildings) are other examples of this modern desire to create an environment and a new inner experience, where the landscape, the promenade and the sea or even the city itself merges with "life".

The cycle of experiments ends with the Notariado building from Barañano, Blumstein, Ferster and Rodríguez Orozco's studio. This was a firsthand experience with the curtain wall system stricto sensu, made out of stainless steel, bent sheet and Pilkington non-insulated glass, the first to be made of float glass. As stated by architect Marina Waismann in the Argentinian magazine *Summa*, all these experiments were based largely on excellent craftsmanship and project presented in a country that partly makes up for the absence of an industrialized glass façade building system.⁷ Besides all this, the Notariado did not escape from various thermal and structural deficiencies that affected its contemporary counterparts.

In the late sixties and during the seventies, in tune with the local economic crisis, the glazed curtain wall system, as a generic façade solution was severely criticized. In *Montevideo y la arquitectura moderna* (1971), architect Leopoldo Artucio argued that the formula, despite "occasional aesthetic excellence", was "expensive and inconvenient" and "has fallen to the level of the formula." In "La ventana encuentra un lugar" section he comments on the last stage of evolution of modern architecture from what he called "55's revolution", which includes, among other events, the completion of the Ronchamp chapel, in which Le Corbusier "abandoned rational functionalism which he had led and launches into complete

7. Marina Waisman, "Del racionalismo al neofuncionalismo: el Estudio Barañano, Blumstein, Ferster, Rodríguez Orozco, Rodríguez Juanotena", *Summa*, no. 112 (May 1977): 22.

liberation."⁸ This same attitude was driving, according to Artucio, to value materials that were before disdained, such as exposed brick or rough concrete, and architectural works by Arana and Spallanzani, Stewart, Dieste, Serralta and Clémot, Payssé among others.

In the seventies and eighties, this position was exacerbated with the emergence of "critical regionalism". For many architects, the curtain wall then became part of "inappropriate" architecture imposed and inadequate for the Uruguayan weather, economy and society. By the nineties, with the spread of prefabricated curtain wall systems and advances in glass technology, glazed "skins" appeared again, at the same time that "pioneer" architects were vindicated.⁹

The Banco Hipotecario building projected by architects Ernesto Acosta, Héctor Brum, Carlos Careri and Ángel Stratta, a singular example of the conceptual and evaluative swings around the curtain wall. The original proposal, first prize in a competition held in 1956, proposed a glass enclosure applied to the façade and rear-façade of the block in height and hall surroundings. Once the projects had been completed, over twenty years later, the architects changed the enclosure by a reinforced concrete brise-soleil. Due to the problems generated by this facade, in the early 2000s the façade was changed by a slightly elegant curtain wall.

8. Leopoldo Artucio. *Montevideo y la arquitectura moderna* (Montevideo: Nuestra Tierra, vol.5, 1971), 49.

9. For example, number 19 of the local magazine *Elarqa* dedicated to glass facades, published in 1996 or the Monograph dedicated to Luis García Pardo in 2000.

10.

PLANNING

In the 50s, the Land-use planning program in Uruguay, with the ambitious and loosely defined aim of “improving the living conditions of the community”,¹ had already been established. Theories, methodologies, techniques, tools and the inter-agency staging had already been outlined and would continue to be systematized, perfected and tested again and again in different areas in the following years. The work of the ITU and its distinguished director Carlos Gómez Gavazzo, will come to be essential to this trajectory, its shadow stretched across much of the Latin American Southern Cone. In 1959, Gómez said “how long and tiring can the scientific process be, especially when it is rooted—as is our case—in the study of phenomena that are changing so rapidly, such as the relationship between physical and man-made events [...]. Not delivered to the unusual flirtation with these concerns, but rather, concerned by the overwhelming reality which step by step outpaces us, we still believe in our possibilities as long as we know to open the way for the scientific potential we possess, widening the field of research, restricting observation in relationship with the pragmatism that the facts demand, and always looking for a method whose implementation time exceeds the speed with which events unfold.”²

The background for this quick and efficient setting in motion of the urban planning program can be

traced to the early twentieth century. In 1912 the international contest for the Layout of Avenues garnered great public interest, demonstrating the values and meanings of urban organization, and highlighting the importance of the relationship between architecture and the urban design for the general challenges of the city. These concerns were formalized in 1915 with the creation of the Faculty of Architecture, a division from the original Faculty of Mathematics. The incorporation of the urban dimension into the teaching of architecture was established by law and passed by the National Legislature in the Study Plan that went into effect around 1918. This aspect begins to be implemented in 1922 with the only required course in the curriculum of Layout of Cities and Landscape Architecture, the first and only course in Latin America for many years, a clear heir to a sum of concerns and actions around the matter, especially in Europe.

Already in the “1st Pan American Congress of Architects” held 1920, in Montevideo, Mauricio Cravotto makes specific mention of the capabilities that the discipline would possess to deal with these issues, referring to the emergence of “an undeniable affinity between architecture and the conception of the urban problem”.³ The teaching of architecture, landscape and urbanism, with a clear slant towards beaux arts in principle, is progressively enlarged and complexified, receiving and incorporating disparate discourses. The influences of Jaussely, Le Corbusier, and Hegemann,

are fundamental contributions in this, they visited Montevideo and lectured there over a period of five years. Additionally, the first technical offices of the Municipal and Ministerial Administration aligned themselves early on with the ideas discussed at the Academy, giving legitimacy and validation to a nascent discipline.

In 1936 a critical step is taken: The foundation of the Institute of Urbanism [IU] which, although established as an annex to the Faculty itself and linked to academic activity, is of a much broader mandate, including the specialization of graduates, officially advising government institutions, and promoting knowledge specific to the discipline. In the decade that followed it underwent various stages of experimentation that lay the foundational base for the planning program which would be virtually outlined by 1950. We transition from the IU, with its somewhat eclectic tone, to the renewed ITU which clearly inserted itself in scientific modernity, and this will have its counterpart—largely because the actors are the same—in the political and governmental levels.

It is surprising then, that in four decades, the entire program progressed from birth until it became completely systematic. That is, only 40 years elapse from the moment the concerns of the city are officially taken up by the architects, until they are transformed into a full methodology susceptible of being applied universally to almost any particular situation.

In this process, as mentioned before, mediate a number of actors and institutions, of particular significance among them are Carlos Gómez Gavazzo—with his methodological and synthetic obsessions—and the ITU, as a specific body of collective work. There is also a change of focus in teaching and research made possible by a series of institutional changes in the Academy. Let us review some aspects of these intricacies.

Modern subjectivity is based on the desire to build and install operating instruments that allow us to see the present objectively and project the future unequivocally. This impulse is nothing more than the idea of the machine being imposed on thought via the deterministic logic. This urgent

need to rationalize the deeply irrational overflow that modernization imprints on the world and on human lives, can be sensed in the restrained anguish contained in the quote that opens this text.

The most interesting result is the immediate translation of this concern into the boundless task of painstakingly and infinitely building regulations, theories, mechanisms, methodologies, broadcast media, plans, and political positioning, all undertaken by Gómez Gavazzo without apparent fatigue.

The Curriculum of 1952 is one of those machines that drives and directs a new outlook for the Faculty of Architecture derailing it from the aesthetic and setting it on the path of technical rationalization. His views on the change that this represented are conclusive: “It sufficed that the viewpoint normally driving the activity—aligned with the programmatic elements—was moved to a more distant and more adequate position on that line, for the sum of the effects to be transformed into an integrated whole thanks to a phenomenon of homologation through perspective.”⁴ That is, to position oneself from an analytical point of view: “supported by the broadest selection and definition of objective and measurable indicators”.⁵

The line of theoretical development that unfolds over decades in a cyclical and incremental way will be different, having as field of thought the rational explanation of the material world’s phenomena, i.e., the construction of a global structure of thought that explains “the actual facts” and realizes its potential for transformation. The formulation of structural and systematic concepts built as a hypothesis supported in the national reality, clearly in line with the scientific basis of the planning process, constituted an endless line of theorizing, leading to general theories of population density and distribution, theories on the location of services and mobility; transcending urban areas, rural planning theories, etc.. Here, alternative ideas for the use of infrastructural

1. Carlos Gómez Gavazzo: “Metodología del Planeamiento Territorial”, Regional Studies Center for Housing and Planning, Rosario, Argentina, 1959, p. 11.

2. Carlos Gómez Gavazzo, Metodología del Planeamiento Territorial.

3. Mauricio Cravotto: “La creación del Instituto de Urbanismo”, Journal of the Institute of Urbanism, no. 1, March 1937, p. 3.

4. ITU Newsletter, no. 32, ITU, 1967

5. Ibidem

parameters and parameters of socio-economic significance are established resulting in a specific technical language, as well as a graphic development which is precise and potentially universal, one that designates and represents complex categories and territorial variables. This concern is summarized in a Gomecian axiom: "Every idea is true if it supports its geometric translation".⁶

The continuing process of theory development, understood as a path of "scientific progression that allowed the combination of moments of analysis and synthesis...is based on two principles, one, working on the ontological level, which could be stated as follows: There will be no new ideas if the old are not expressed better; and another of pre-axiological origin: The replacement of factors has to yield replacement results possessing hypothetical and creative sense".⁷

The Development Equation is another machine, physically built in this case. It must be understood as one of the moments of synthesis in the development of ITU's planning thought. The equation integrates a system with eight interdependent variables, (P_o- land use, P - dwell, P → - work, P_{ou} - legal shape, Q - investment performance, P_{os} - segmentation of work, P → E - expansion of the border and N_v - standard of living) aimed at quantifying the territorial phenomena and their potential development. It is physically expressed in the form of a calculator, a table with mobile rulers arranged and disposed according to formal and functional relationships, that allows for concrete plans of action to be established by speculating on 4,320 inferable situations. A methodological framework to debug and control both the political and technical action.

Repeated diagnostic procedures – or in the ITU's language– the Communal Record, constitutes another mechanism which, from its initial formulation in 1951, was understood as a translation to the national level of the rules of the Grille CIAM from the 1947 Bridgwater congress, resulting later

6. Carlos Gómez Gavazo "Arquitectura de las comunidades", ITU, 1964

7. Carlos Gómez Gavazo : "50 Años del ITU", 1985, unpublished

in an ongoing process of improvement and systematization. The formulation of the Communal Record as territorial analytical and diagnostic tool, defines not only data categories and precise procedures to be highlighted and analyzed, but also a detailed protocol of representation ranging from nomenclature to linear scales. This also led to the formulation of a specific urban symbology, based on principles of universal mnemonic interpretation that achieves and manages for a while, "to unify the expression in all specialized technical processes which contribute to the statement and solution of urban problems".⁸ This improvement process is possible, at least in part, through its constant and rigorous application over four decades in academia and government technical offices. It eventually became an internationalized program as technical planners from other Latin American countries and representatives of international organizations like the UN and the OAS acting in the region were formed thereon.

The own editorial development, and the systematic cultivation of international relationships, are aspects that undoubtedly allowed its thoughts on national planning to be legitimized, deepened and given international projection. This deliberate program –"publish at any cost" is one of the imperatives of the ITU– worked on multiple levels: book publishing, technical brochures, and newsletters presenting its own theoretical and project-based material, as well as translating ideologically diverse foreign materials that were considered relevant. Add to this the enormous voluntarist involvement through other outreach formats dedicated to the uninitiated, such as radio and television programming on planning. Finally, the constant written exchange with urban planners, universities, technical offices, multilateral institutions (UN, OAS) and the committed participation in the national and Latin American political and social agenda, ratified it as a trusted player in virtually all matters involving development and physical transformation.

Other main objectives, and a natural consequence of the work that unfolded, were the

8. ITU Newsletter, no. 2, ITU, 1951

development of concrete Urban and Land-use plans, consultancy work, and participation in review committees and governing bodies. This resulted in tighter relationships between academia and decision-making institutions, where architects and planners worked in a dual capacity. The omnipresence of the ITU's Political Positioning: developing theory, planning, and advising all national institutions that required it, marked the importance of land-use considerations and Planning as guides for the transformations that Uruguay demanded. By way of planning that was rationalized from different sectoral domains, one could envision a true crusade that brought to the foregrounded a unitary developmental vision. This view was in line with all the ideas that had been promoted by the CEPAL (Economic Commission for Latin America and the Caribbean) led by economist Raul Prebisch. This was a rationalist and academic Developmentalism which had its counterpart in the more populist protectionist Developmentalism of Latin American governments of the time.

CEPAL's ideas reach their peak in the Uruguay with the creation, in 1959, of the CIDE (Commission for Investment and Economic Development), whose main objective was to develop and implement organic plans for economic development through the shaping of projects and by securing adequate funding. That is, to centralize in one institution the development of diagnostics on all areas of domestic production, and then define the appropriate plans to promote development. Obviously the ITU and Gómez Gavazzo himself were part of the CIDE's team of advisors, playing an important role in related topics. However, with the consolidation of this new Institution, the vision for Planning started a progressive tendency towards the economical aspects and less towards the physical ones, which since the 60s tilts the slant of its discourse towards Economists over Land-use Planners. The specific practices are more focused on transforming the administrative structures and on formulating general laws that on guiding the production processes, leaving aside the visions of Development Poles

and the Promotion of Intermediate Cities that constituted the core strategies in the discourse promulgated by the ITU.

This economic vision will take the leading role in Planning until it is completely institutionalized with the creation of the Office of Planning and Budget, determined by the constitutional reform of 1967. This is how, ten years later, the enormous theoretical, methodological and institutional construction that the ITU had managed to build in four decades, came to pass definitively into other hands and neglects almost completely the territorial emphasis it once included.

11.

CATHOLICS

Uruguay's greatest internationally known building is a church funded by Catholics and projected by a believer. This occurred in spite of the fact that religious architecture did not seem to be representative of a country which had in the early days decreed the secularization of the cemeteries, approved civil marriage and regulated the number of convents, a country which had started the twentieth century with an aggressively anticlerical and modernizing government.¹ A strange example since it was the first country in the Americas to pass the law of divorce, amending its Constitution in 1917 to separate the Church from the State completely and a country in which both society and governments sustained a robust secularism and not always veiled hostility towards the ecclesiastical hierarchy and its followers. The Parish Church of Cristo Obrero that Eladio Dieste finished building in Atlántida in 1961 joined others that were built in the second half of the century. The most well-known one might be the Santa Susana Chapel designed by Antonio Bonet in Soca but both cases can be inserted in a greater context.

Immediately after the Second World War a stream of renovation emerged from France and Germany and established itself in the European Church culminating in the Vatican II reforms. In Uruguay, there were important changes and as a result of this transforming impulse, at the beginning of the 1950s the independent lay, the Catholic Action, the secular clergy and the religious people from

various congregations that were present in the country were taken over by a "divine frenzy" of construction that determined the emergence of the countless parishes, chapels, schools, houses of religious retreat and religious institutes that today are scattered across the country. The projects were launched by the curia and were promoted and financed by the laity, but determining which course to take fell in the hands of the technicians.

By mid-twentieth century, the architects and engineers in Uruguay had an unquestioned authority and among them, the prestige that the Catholic professionals had gained in politics and national culture became relevant. Luis García Pardo was one of the most active architects in the second half of the twentieth century. In 1941 he projected the Parish Church of San Jacinto, in Canelones, other minor projects such as the expansion of the church of Santa Monica in 1943, the reform of the chapel of San Rafael in Punta del Este, of the Parish of La Teja and the publishing house of the *El Bien Público* newspaper, all in 1946.

He projected the retirement house, Santa Maria of Arequita, for the Society of Jesus in the Cerro Arequita, in Lavalleja, in 1947. In 1948, he was responsible for the reform of the headquarters of Catholic Action and the Hermanas de la Cruz School in Trinidad, in addition to other projects that were not carried out such as the Parish Church and Chapel La Trinidad, both in 1950 for Punta Yeguas and the San Juan Bosco School in 1960. He also built the Nuestra Señora del Perpetuo Socorro Institute in 1952 and the Parish of St. John Bosco of Colon, in 1966.

Horacio Terra Arocena was the closest technician to the Curia of Montevideo, he wrote several texts on aesthetics and art that were published in the *Arquitectura* magazine from the Society of Architects. He taught philosophy and moral culture and was an activist in the Civic Union of Uruguay which was the political section of the Catholic Action. He occupied for several periods a position in the Senate of the Republic; he was the director of the Catholic journal, *El Bien Público*, between 1932 and 1937 and the *Tribuna Católica* magazine. Among the texts under his authorship we can emphasize the *Ley de Centros Poblados* and he chaired the Instituto Nacional de Vivienda Económica (INVE) between 1967 and 1972. He was distinguished as Knight of the Order of San Gregorio Magno, the highest decoration that the Vatican granted as an act of gratitude to a faithful lay and his service to the Church. He was married to Margarita Gallinal who belonged to one of the most aristocratic families of landowners in Uruguay. He and his son built the Church of the Asuncion and San Carlos Borromeo in 1955 and for the Salesian Sisters, the Monastery of the Visitación de Santa María, in Progreso, in 1956. San Jacinto Parish (1941), Nuestra Sra. Del Perpetuo Socorro (1952), San Juan Bosco (1960), Nuestra Sra. De la Asunción and San Carlos Borromeo (1954), San Juan Bosco Parish (1966), Nuestra Sra. De Lourdes Church (1961), Santa Susana Chapel (1961).

John Paul Terra was the most notable of a group of intellectual left wing Catholics who were concerned about the "social issues". From 1958 he was in charge of the chair of Sociology at the School of Architecture and in that same year he founded the Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) influenced by the thought of Emmanuel Mounier, Pierre Teilhard de Chardin, Jacques Maritain and especially by the links established with the French Dominican Louis Joseph Lebreton. They had both met in 1947 when Terra was still a young student of Architecture. Lebreton arrived in Montevideo to attend the meeting of Christian leaders that Dart Regules, from the Unión Cívica, had assembled in Montevideo. The meeting was attended by a large number of

Catholic professionals and it was therein where the relationship between the economic order and the political one was discussed and where the problem of poverty and the meaning of social justice around the thought of the integral humanism of Maritain was considered and had a great influence on the local religious sphere. The document that set out the conclusions, laid the foundations of the Río de la Plata Christian democrat political parties, which a few years later interweaved with left wing anti-Soviet Latin Americanist positions.

From the CLAEH, Terra made the first important research in relation to the economic and social situation of the rural Uruguay. Between 1963 and 1966 he addressed the Housing sector and the Department of Physical Planning of the Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico (CIDE: Spanish acronym for the Investment and Economic Development Committee), in 1967 he was elected member of parliament and in 1968 he drafted the Housing law which contained a chapter by which housing cooperatives were created. He had a lot of political influence from the ranks of the Christian Democratic Party and in 1971 was one of the promoters of the foundation of the Frente Amplio for which he was a senator until the 1973 military coup.

Eladio Dieste covered thousands of square meters with structural ceramics; he made the structure of the Asuncion Church and San Carlos Borromeo in 1954, of the La Mennais School in 1958 and San Juan Bosco in 1966, the Durazno project in 1968 and the projection of the Church of Lourdes in Malvín in 1961. He was part of a circle of artists and writers among which were Esther de Caceres, Eduardo and Rafael Dieste, Torres García, Eduardo Ypes, Olympia Torres, Rafael Alberti and José Bergamín. The Church that was built between 1958 and 1961, in Atlántida Station, was driven by the spouses Adela Urioste and Alberto Giudice, members of Catholic Action and accompanied by Cardinal Antonio María Barbieri. The first sketches that have been kept in the archives of the chapel of the Sacred Heart of the resort city of Atlántida are likely to be the outcome of the conversations between Giudice and Dieste. They

1. José Batlle y Ordóñez (1903 to 1907 and 1911 to 1915).

include the two typical structural solutions, the self-supporting roof and the gausas.

Dieste liked to say that the Church of Cristo Obrero was his school of architecture. It was the occasion to learn and reflect about Beauty and was also his school of Humanism. When he held the “Architecture and Construction” conference at the Architecture School of Buenos Aires in October 1959, he was in full implementation of the building. There he pointed out that his remarks were still “fuzzy meditations” and “reflections on the way” but in fact, he was rehearsing a synthesis of opposites that he would never abandon. He stated that if the structure could stir, it was because it was mysteriously expressive and was not reason but the spirit who perceived the balance of forces. Buildings should express its tectonic conditions and materials needed to be respected in their essence and used with simplicity. This architecture was the art that would lead to “contemplation” and the word was not used lightly. Dieste believed that the technique was able to open another world and allowed access to the divine sphere.

At Cristo Obrero church, Dieste understood himself as an inventor, not only of techniques and machines, but of eloquent shapes that showed a transcendent reality. In consequence, his description of the emergence of the structural ceramics was similar to an “enlightenment”. He explained the creative process from a formal intuition that was confirmed by calculus. The valuation that Dieste made towards creative intuition was developed mostly by virtue of the thoughts of his uncles, poets Eduardo and Rafael Dieste and Esther of Cáceres.

Rafael Dieste was born in Rianxo and then moved to Madrid where he was involved in the Alliance of Fascist Intellectuals for the Defense of the culture since its establishment in 1936, the group promoted by the communist intelligence presided by José Bergamín. He arrived in Montevideo, in June 1939, went into exile in Buenos Aires between 1939 and 1948, and lived there between 1954 and 1961. Eladio had a very close relationship with his Galician uncle while he lived in the Rio de la Plata, and which they maintained through

letters and then visits to Rianxo as from 1962. Both exchanged views about the vicissitudes of the constructions, math problems and philosophical ideas, also essays and verses. The topics that both shared can be extracted from the correspondence sent by Rafael to Eladio between 1948 and 1974.²

In March 1957, Rafael responded to the dispatch of the levels of the Church of Cristo Obrero stating that he believed that he had achieved the final effect of the interior space and he expressed: “I imagine the pace of the walls and roof, the modulation of intimate and serene light, the double sense of limit and freedom, of a venue that welcomes and does not seclude, accompanying, persuasive and even solemn, but not imperative: in short, a whole program of liturgical courtesy, conducting to the natural unfolding of reverence, either in solitude or fraternal, simple –with no protocols– community quietly singing or in silence”.³ The description that the engineer of the building made in 1961 may be contrasted without fear with these words laden with poetry.⁴

Eladio had come close to his uncle’s books from a very young age, books that demonstrated an esthetic vision of the created world. The mystical notion that Rafael had about the creative act was also intimately linked to the findings of mathematics and geometry.⁵ The valuation that he made on deep tradition in the *La Hora de España* newspaper resounded within Eladio, the return to the origins and the recovery of the myths of *Historias and Inventiones* of Felix Muriel⁶ and the magic of the fairy tales in a fictitious and archaic Galicia. The echoes of *Rojo farol amante* [Red Lantern

2. Rafael Dieste, *Obras Completas*. T.V. Epistolario (La Coruña: Edicions Do Castro, 1995).

3. Carta 292 enviada a Eladio Dieste, Buenos Aires 18 March 1957 (Rafael Dieste, 475).

4. Eladio Dieste, *Conferencia sobre la Iglesia de Atlántida* (Montevideo: Grupo editor, 2011).

5. Rafael Dieste, *Nuevo tratado del paralelismo* (Buenos Aires: Atlántida, 1956).

6. Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Buenos Aires: Nova, 1943).

Lover] can also be found in his insistent symbolism of light.⁷

The valuation of the simple life of Rafael toward the fishermen of Malpica and peasants in the Galician villages were transferred to the reflections of his nephew and were developed at the foot of the Church of Atlántida’s works. The labor of the workers reached there a degree of delicacy, dedication and creativity that also existed in the previous works and began to shape his own interpretation relative to the modesty of the material as a metaphor for the spirit of the humble. These modest materials should be treated with vigilance in order to become the tribute that the poor deserved.⁸

When Rafael arrived in Montevideo in June of 1939, he started a lasting friendship with Esther Correch de Cáceres by virtue of common literary interests. Eladio already knew her by his uncle Enrique and that friendship also marked his journey on religious architecture. She was a doctor, she taught literature and because of her marriage with Alfredo Cáceres she was linked to the group of intellectuals close to Torres García.

She converted herself to Catholicism attracted by the ecstatic Carmelite saints and Eladio considered her his godmother in faith. She was the greatest exponent of the local mystical lyricism, her symbolic and abstract poetry stemmed from an intense sensorial experience. In her youth, she had been linked with anarchist thinking, but she was later attracted to Socialism and finally approached the progressive wing of Uruguayan Catholicism which was being developed around the architect Juan Pablo Terra. As they were, she was an advocate of a humanist base policy and fervent follower of Maritain.⁹

Eladio Dieste was early linked with the ideas of the French philosopher who established the replacement of the concept of the individual by the

7. Rafael Dieste, *Rojo farol amante* (Madrid: Teseo, 1933).

8. Eladio Dieste, *Conferencia sobre la Iglesia de Atlántida* (Montevideo: Grupo editor, 2011).

9. Esther de Cáceres, “Hacia una política humanista, el pensamiento de Jacques Maritain”, *El Ciudadano* (Montevideo, 5 de octubre de 1956).

person, which postulated the annulment of the distances between the active and contemplative life, who promoted the love towards human being and defined the need for a new Christian humanism on the conceptualizations of Santo Tomás de Aquino.¹⁰

The progressive approach to poverty was being established in Uruguay in two ways: on the basis of spiritual simplicity, stripping mystical path, and a more earthly way, which confirmed the growth of the marginalized sectors of society, shantytowns and the situation of rural households, Dieste was no stranger to any of these two. This is the framework from which the relevance that Dieste attached to the cost of each piece of work has to be understood and it is absolutely important because the waste of money and financial economies should be an expression of “cosmic economy” to express the deep order of the world.

Again, it was all about the synthesis of opposites, the connection between immanence and transcendence. Thus one can understand better the emphasis on the Church of Cristo Obrero’s cost, “similar to the cost of a shed”, although we have good reasons to doubt this. Certainly, the Church of Cristo Obrero cost much more than a shed but the final result attests that Dieste was right to assume the risks and that the price was, as the building, a “revelation”.

10. Jacques Maritain, *Problemas espirituales y temporales de una nueva cristiandad* (Santiago: San Francisco, 1934).

12.

CHEAP HOUSES

Until the fifties, urban poverty was associated with the tenement houses. Along with the shantytowns in rural areas, were subjects of concern for politicians and intellectuals who were sensitive to social problems. According to the ortopathic and paternalistic ideology prevalent during the nineteenth and early twentieth centuries, these precarious housing solutions were considered as a source of diseases, promiscuity and bad habits. Places where the most sacred values of society – work and family – were in crisis. The lower social classes used to live in these overcrowded tenements: poor immigrants, rural population expelled from the fields due to lack of work, Negroes, and others.

On the other hand, at the beginning of the century architects, as a professional body, devoted much of their energies to consolidating their standing in society and especially in circles of power. They definitely achieved independence from engineers when they created their own guild in 1914 and a year after the Faculty of Architecture was institutionally separated from the Faculty of Engineering. At the same time, they struggled to separate engineers from major public bidding projects, alleging their inability to understand, in general terms, the artistic principles of building construction.

In the following decades, architects were devoted to pressing the authorities to pass regulations restricting the freedom of non-professional builders. At the same time and under a new ortopathic conception, they confronted the main product of builders: the house with inner yards and skylights. Already in the thirties, the body of architects had

achieved several positions and many of its members occupied influential offices in the national and provincial governments. This gave them the opportunity to operate in the physical planning of cities through either direct actions or regulations.

However, the problem of affordable housing (also known as working-class housing, or “cheap housing”), which was one of the most sensitive and important issues to address rural and urban poverty, was not in the architectonic agenda. Although it was repeatedly announced as a significant issue – for example, in Pan-American Congresses of Architects –, it meant no more than supporting specific public policies, generally aimed at the lower middle class. In no case there was a critique of productive processes or the desire to introduce industrial methods to reduce costs and reach the demand from the poorest sectors. An example of this was the creation of the Technical Office of Affordable Housing of the Society of Architects, devised to advise the working class. It was more of an attempt to capture a historically reluctant public to hiring architects, but the few cases built, strongly show the distance between these proposals and contemporary European housing searches of minimum housing.

However, the economic crisis originated in 1929, with strong local impact during the thirties, had put on the table the issue of the housing of the working classes. It was then, under an anti-liberal climate, when the State was understood as guarantor and guide of a possible housing policy, but the progress in this direction was timid and intermittent. It first appeared stated in the Constitution of 1934 that “The law shall encourage the hygienic and

economical housing for the worker, favouring the construction of housing and neighbourhoods that meet such conditions.”¹ Later, in 1937, the Instituto Nacional de Vivienda Económica (INVE) was created, a decentralized service of the State, established under the Ministry of Public Works, able to build and manage its own housing and technical team work. Still, the construction of houses by the State represented in the 30s, 40s and 50s less than 4% of total production² and not enough to meet the demand of the popular sectors. In mid-1955, INVE had built 3253 houses, while the estimate of the housing deficit (i.e., people living in unsanitary conditions) amounted to 100,000 units.³

However, since the forties there was a brewing change in sensitivity that gained full maturity in discussions about changing the curriculum of the Faculty of Architecture, finally approved in 1952. The new teaching model was theoretically focused on the “needs of the people”, who were beginning to be the focus of the speeches, mostly from students. They claimed:

Neither technic nor culture is sufficient today to give the objectification of an architectural design based on how people feel in the climate or our organisational and teaching structure.

This is because architecture has not been made for the people. They live there, in shantytowns, in the villages of rats that we mentioned in our magazine, in insalubrious housing in the midst of the filth of the quarries of La Teja, by the waste, odours and sludge of slaughter houses. There and everywhere, in the unhealthy overcrowded tenements erected as a protest against the miseries of society.⁴

This change in sensitivity, present mostly in new generations, came as a result of a series of profound changes in uruguayan culture. The emergence of what was later called “critical generation” marked a turning point: it was a body of intellectuals, belonging to the urban middle class, dissatisfied with the social and economic performance. During the forties, its denunciations about the weak bases on which short-term prosperity lay – which had the weekly published *Marcha* as privileged projection platform – faced a dominant political climate of extreme complacency. The imports substitution economy still gave good results, favoured by external circumstances such as the Korean War, as the neobatlista⁵ political successfully vouched for a pact of classes through subsidies to the business sector, low unemployment, wage bargaining and a state bureaucracy with large and strong vested interests. However, after 1955, when the economic recession began, the weather started crumbling and conflicts appeared. Architects participated in this climate of ideas, already installed before the economic meltdown, and which had as one of its features a new sensitivity to the most disadvantaged, deprived of the paternalism which was characteristic of the sectors of the oligarchy and the bourgeoisie.

In 1959, under the influence of the ideas of the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC), the Economic Commission for Investment and Development (CIDE) was created. After years of estrangement between intellectuals and government, a climate of cooperation whose objective was to make a general assessment of the Uruguayan society and provide guidelines for their development through the use of systematic planning

1. Article 44 of the Constitution of the Republica, decided by plebiscite on 19 April 1934. See: <http://www.parlamento.gub.uy/constituciones/const934.htm> (consulted on 13 March 2014).
2. Juan Pablo Terra, *La vivienda* (Montevideo: Nuestra Tierra No. 38, 1969), 8.
3. *Arquitectura*, No. 233, (October 1956): 5.
4. “University and society”, speech given by a student of the Architecture Students’ Centre (CEDA) at the Assembly Hall of the Faculty of Architecture on 4 December 1950. In *CEDA*, No. 21 (December 1952).

5. “Neobatllismo” refers to a model upheld by Luis Batlle Berres, nephew of José Batlle y Ordoñez, “founder” of the first batllismo; they both belonged to the Partido Colorado. Although there were several differences between batllismo and neobatllismo, their common features enable us to speak of more or less coherent model, in which the State became a major player in economy and distributed wealth benefiting wide sectors of the middle and working classes.

was generated.⁶ Within the group of technicians who worked at the National Economic and Social Development Plan (1966) was Juan Pablo Terra, an architect who focused primarily on the housing problem. In 1947, Terra had attended conferences dictated by the Dominican Father Louis -Joseph Lebret. These ideas led to the creation of the Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) which, like the CIDE, highlighted the importance of “knowledge of reality” based on studies and assessments (surveys, censuses, etc.) that were carried out systematically.

In 1963, under the CIDE momentum, the first complete picture of the housing situation of the population was completed. Then appeared, in an incipient way, what then was the urban poverty: the so-called “cantedril”.

The waste materials housing type –Terra states – needs no further explanation and is uniformly the lowest housing standard. They are constructions that are made with discarded materials, mainly used and damaged plates, tin containers, wooden crates or old floors. Data shows that in 1963 these types (that should arouse concern from a social point of view) are present in reduced amounts. At that particular moment information showed about 12 or 13 thousand houses of waste materials, the vast majority of them urban. This type, which in other countries is presented in large marginal agglomerations (is the physical type that corresponds to the “favelas” in Brazil, the “callampa” in Chile, or “villa miseria” in Buenos Aires), appeared in Montevideo rather scattered, with few clusters of the type and were called “cantedril”.⁷

Responses to the housing crisis by architects ranged from a university curriculum focused on social problems and with an allegedly scientific approach; attempts to control real estate speculation, which tended to expand the urban sprawl

6. Adolfo Garcé, *Ideas y competencia política en Uruguay (1960-1973). Revisando el «fracaso» de la CIDE* (Montevideo: Trilce Editions, 2002).

7. Juan Pablo Terra. *La vivienda* (Montevideo: Nuestra Tierra No. 38, 1969), 24-25.

and encourage the emergence of irregular settlements-by “new” tools of regional planning control systems and the proliferation of rationalisation in the project and housing construction. These latter ones, taken to their logical conclusion –the nearly complete industrialization of the production process – knew of commercial and technical failures due to lack of resources and the limited internal market. But combined with traditional methods, this led to partial successes and prefabrication of building elements by Housing Cooperatives Mutual Aid.

As for the legislation, even though Terra was one of the architects of the Housing Act, which provided legal framework for housing cooperatives and encouraged private and state-building in a time of decline of the industry, this was not at first accepted unanimously by architects and was directly rejected by the Student Centre as a new attempt to encourage property speculation and sectorised policies. However, the promotion of cooperatives conducted by the National Housing Authority between 1969 and 1972 under the orders of Ildefonso Aroztegui, architect, offered numerous commissions to young architects and thus criticism became more cautious even under the existing belligerent climate under the presidency of Jorge Pacheco Areco.

Under the Mutual Aid modality numerous cooperatives were built, advised by the Centro Cooperativista Uruguayo (CCU) or by the Centre for Technical and Social Assistance (CEDAS). They were usually organised around guilds, unions of other types of groups, with a social profile of low-income working class. Among the most iconic are MESA (1971-1975), conducted by a team of CCU among whom were Mario Spallanzani, Miguel Cecilio, Rafael Lorente Mourelle, Pedro Livni and Edgardo Verzi, engineer. The number of homes built in the four first complexes – about 1350 – allowed experimentation with partially prefabricated systems that took into account the inexperience of the workforce. There was a rationalisation of the project and of the construction. A prefabrication plant was used to make floors and roofs (tiles), flights of stairs and lintels (beams) and window

frames and doors. The items manufactured by the cooperative, were prestressed, vibrated and cured with steam.

The case of Complejo Bulevar (1971-1973) also carried out with CCU advice and with a team of architects put together by Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Arturo Villamil and Héctor Vigliecca, was within the cooperative “Previous savings” modality, usually devoted to social classes with greater purchasing power, able to finance the cost of labour. In this case, the architects emphasised the concept of “flexibility” and “growth” as an alternative to “functionalism”, collecting the ideas of Team X and other contemporary architects. For this particular case, these ideas led to the use of different types from one to four bedrooms with the participation of users in their choice and use of “platform-streets” allowing the use of the whole pedestrian way. The concrete structure suggests the possibility of growth, although this is only a formal effect – as in many other cases of this time. The set is complemented by a number of centralised services and its layout was inspired by Karl Marx Hof.⁸

Nonetheless, as Terra sensed in 1969, the “cantedriles” – even though there were demagogic proposals for their elimination – were growing in number and size.⁹ During the civil-military dictatorship (1973-1984) the problem worsened dramatically. Finally, Uruguay was not the exception to the rule in Latin American issues and architects soon showed their limitations beyond their good intentions. In the nineties, the ideology of participation grew and it focused on the involvement of the common areas with practically no intervention in housing. One of the problems

8. Carlos Arcos, “1970. Influences of the British neo avant-garde in Uruguayan architecture. Lorente / Sprechmann / Vigliecca / Villaamil”. (Madrid: PhD Thesis, Superior Technical School of Architecture of Madrid, 2004), 20.

9. “Existe la impresión de que estos agrupamientos [los “cantedriles”] se han desarrollado en los últimos años, pero no disponemos de datos objetivos sobre su número.” J. P. Terra. *La vivienda*, 25.

with this way of operating, which had international organizations as promoters, such as the Inter-American Credit Bank (IDB), is that ended up legitimising irregular growth of the city, which in the case of Montevideo was already a problem from previous decades.

13.

UNITOR

Justino Serralta returned to Uruguay in the last days of December 1950. He had left in June 1947, on the first trip of Uruguayan architecture students. He abandoned them in Paris, where he sought a place in the atelier of Le Corbusier.

He had worked on the Unité in Marseille, a work of great impact on the international milieu. He also had the opportunity to participate at the last minute in the evolution of Le Corbusier towards the even more shocking experience of Ronchamp, from which he would draw lessons.

Alongside his work on the Unité, Justino Serralta researched the Modulor with André Maisonnier, with whom he collaborated on a series of drawings (along with others sent from Uruguay, between 1951 and 1953) that Le Corbusier used and discussed extensively in *Modulor 2*, which appeared in 1955. The latter already includes a drawing dated 1948 by Serralta¹—which the Uruguayan baptizes thus: “carré 1, 2, 3, 4, 5” and later as “tetraor”, a geometric statement based on the Pythagorean “tetraktys”, traced from the square, which was one of the axis of his theoretical developments.

Why did Le Corbusier produce a *Modulor 2* after at least seven years of research efforts poured into

Le Modulor? It is probable that the contribution sent to the Milan Triennial of 1951 had an unexpected and extraordinary effect. We are speculating. If a Modulor was due to be presented in 1951, it is natural that two young assistants would be tasked in 1950 with carefully creating the drawing: Justin Serralta and André Maisonnier; their names appear repeatedly (at least a dozen times) in the publication. The result of this undertaking was not merely a good drawing, a version of the “1948” Modulor, but the geometric and mathematical refinement of its measurements and proportions.

This duo is credited for the tracing by Le Corbusier, and it illustrates the cover of *Modulor 2*—the definitive articulation of the Modulor—, it was the centerpiece of the shipment to the Triennial, a matter that is described as an accomplishment, which we can ironically qualify as “historic”. In this exhibition, the Modulor is directly linked with the inquiries around the golden number and geometry (“Installé en belle place à l’Exposition de la ‘Divina Proportione’, de la Triennale de Milan, 1951, en compagnie des manuscrits ou premières éditions de Vitruve, de Villars [sic] de Honnecourt, de Piero Della Francesca, de Dürer, de Léonard de Vinci, d’Alberti, etc., etc.”)².

The spotlight cast on the pair is remarkable, and the praise for the collaborating duo, somewhat theatrical. Let’s review quickly. First chapter, second paragraph (page 13): “un tracé géométrique exact du Modulor, découvert en travail commun par deux jeunes architectes, l’un Uruguayen, l’autre Français”, mentioned as one of the three

fundamental contributions to *Modulor 2*. Five pages later, commenting on the shipment to the Triennial, “Ce tracé géométrique est découvert en 1951 (...) par Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français. Il apporte son plein de satisfaction intellectuelle et artistique. (...) ce tracé faisait dire à André Speiser (...): ‘Comme ce tracé est beau!’”.

On page 43 Le Corbusier is inspired: “Il fallait le trouver et cela fut par la grâce des Muses dont les ailes avaient caressé le front de ces deux jeunes gens: Justin Serralta, Uruguayen, et Maisonnier, Français, dans leurs recherches à la rue de Sèvres. Pour que les fronts frémissent sous la caresse de l’aile des Muses, il fallait qu’ils se soient passionnément penchés sur les problèmes de l’harmonie. A vrai dire, il fallait que ces deux garçons fussent, en fait, véritablement doués”; in English: “We needed to find it, and it was achieved by the grace of the Muses, whose wings caressed the foreheads of these two young people: Justin Serralta, Uruguayan, and Maisonnier, French, during their inquiries in the rue de Sèvres. For those foreheads to shudder under the wings of the Muses, it was necessary that they dedicate themselves passionately to the problems of harmony. In fact, it was necessary for these two boys to be actually truly gifted.”³

The text delves into a detailed description of the historical background of the finding, bringing into the matter Egyptian geometry, the alleged principle behind all geometries. The “Egyptian cubit” and its variants are discussed in detail on pages 49 and 60, using for this purpose other drawings by Serralta and Maisonnier. “Justin Serralta et Maisonnier ont voulu savoir si une conciliation était possible entre le Modulor et les mesures de Haute tradition, très particulièrement la ‘coudée égyptienne’”.

Serralta developed his research using a series of engravings of Egyptian architecture that were preserved along with his papers. Three sheets survive: two relate to buildings, the temples of Karnak and

Luxor in Thebes— and the third comprises two prints on one sheet. We see on its left drawings of the “Egyptian star”; on the right, plan and section of the pyramid of Memphis. On the sheet there are a series of notations in pencil, some calculations and these measurements: coudée \neq 0,4618 m” Serralta’s calligraphy is illegible (although the equal sign is crossed out with a pencil stroke that disallows the measure). Also, almost imperceptible, there are some traces over the “triangle égyptien” (3-Isis, 4-Osiris, 5-Horus) and on the floor of the pyramid—a square— linking vertices and medians: the beginnings of the tetraor.

On with the *Modulor 2*. In the first section of the second chapter («Témoignages» «1. Attestations.»), P. 34: “Le 30 mars 1953, Justin Serralta (...) retourné à Montevideo, écrit: ‘A la Faculté d’Architecture, je suis professeur adjoint des projets d’architecture; dans ma classe, où le travail d’équipe est à la base, il est obligatoire d’utiliser le Modulor et la Grille CIAM’”. Let’s hold on to this statement: ‘I am an adjunct professor of architectural design in the School of Architecture; in my class, where teamwork is essential, it is mandatory to use the Modulor and the Grille CIAM’. This scholar overpressure was sustained throughout Serralta’s teaching career until he distanced himself from the faculty and from the country circa 1973. In fact, he would generate a family of tools christened with the suffix—or (which evokes the attempt to make, and also out of empathy with the Modulor) for an urban program that incorporated planning, both social and economical: unitor, for the most basic expression of a spatial equation, programator, administor, and the geometric origin, the tetraor.

It is remarkable that Figures 15, 16, 17 and 18 of *Modulor 2* are drawings by Serralta, his drafts and handwriting are easily recognizable; Le Corbusier’s statement reveals—aside from the undeniable authorship by Serralta—an exceptional intimacy and affection: “Voici le dessin (fig. 15) fourni par Serralta et Maisonnier: on prend le carré de ‘l’homme Modulor de 1,83’ (mais comme Serralta a le cœur tendre, son homme est une femme de 1 m. 83. Brrr!)”.

1. Justino Serralta, *L’Unitor*. Paris: Auteur édition, 1981. See also: Justino Serralta, Charles Serralta, *The Unitor 2*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria and Trilce, 1995. In *Le Corbusier le grand* it is dated 1952 and attributed to Le Corbusier. Phaidon Press Limited, New York-London, 2008. In *Modulor 2* Le Corbusier dates it November 1950, coinciding with the departure of Serralta from the atelier.

2. *Modulor 2*, 18.

3. Le Corbusier, *Modulor 2*. Barcelona: Poseidon, 1976. There is an edition by the same publisher in Buenos Aires from 1962.

On page 69 Le Corbusier is quoted in a letter to the engineer Crussard regarding his algebraic contributions to the Modulor –the second main contribution announced in the “Préliminaires”– saying: “Figurez-vous que deux de mes dessinateurs ont, en novembre 1950, découvert l’épure la plus propre, nette, exacte et ravissante qui exprime sans une bavure le postulat de 1,10 m. et installez un troisième carré au lieu de l’angle droit”... Ces garçons, dont l’esprit est libre, disponible, ont observé bien des choses dans le Modulor”.

These enlightened young men are mentioned again on page 83 (“le tracé harmonieux de Serralta-Maisonnier”) and finally, describing unorthodox temptations in the process of designing “Open Hand” in Chandigarh, their outlines acquire a normative status: “Le 6 avril 1952, toujours à Chandigarh, je cherchais un tracé régulateur et m’inspirais du tracé Serralta-Maisonnier” (page 270). Behold that the drawing is almost transformed into scientific postulate, it is named “le tracé Serralta-Maisonnier”, as if it were a theorem.

Once in Paris, and drawing on his experience with the Modulor, Serralta creates a series of studies on spaces and architectures, the main one being of St. Mark’s in Venice. Over the images in Georges Gromort’s portfolio⁴ transparent paper is laid and attempts are made at matching the regulating lines. Some are of St. Peter’s –just an outline–, and finally, several versions of Saint Mark’s. The last one of this series has a note by Serralta in French –which dates it to right before his return, or close to it, if we admit this late shipment with the drawings for *Modulor 2* (1955) from Montevideo–:

“Note: This draft is not meant to show how our ancestors created the composition of Saint Mark’s Square. It only serves, based on a universally acknowledged masterpiece of composition, to demonstrate the qualities of our figure as regulatory lines.

On the floor of the basilica, the oldest element of the site, there is a well-defined square in the composition.

With this square A-B-C-D and the 3-4-5 triangle inscribed within it it all comes down to (?) finding in a very simple manner the essential points of the composition. The fact that the unit of measure of the 3-4-5 triangle is the measure of the side of the square which is the base of the campanile, key to the composition, gives these regulatory lines a remarkable character (I did not wish to complicate the figure including all regulatory lines found, which result in the totality of all the essential points).⁵

A final version of Saint Mark’s lines appeared much later, in 1995, in *El Unitor 2*.⁶ This was an even simpler version, where lines were economized, distilling the drawing to the most essential, and the “tetrator” is always the same size, cautiously inserted in some remarkable places.

Serralta would wait more than ten years (from 1955 to 1968) before delving again into his studies of numerical orders such as Modulor. At the Institute for the Theory of Architecture and Urbanism (ITU) he must focus his efforts into the “integralist” project by Gómez which was centered around the functional structure proposed by the grille CIAM but enhanced, distancing itself through social sciences from a possible urban theory by Le Corbusier. In 1968 he discovered/invented the Unitor. It is a radically synthetic expression (“tool-hypothesis”) for any spatial phenomenon: “Center, Area and Relation”.⁷ The “center” and “area” are expressed as the nucleus and cytoplasm of a cell, with the aim to represent the ultimate synthesis of the biological. To this “cell” a physical link to the outside is added, a sort of stalk that binds it to the circulatory system. It is sometimes interpreted as the graphic expression of the CIAM functions: to live, work, to cultivate the spirit and circulate. The extreme simplicity of the outline would cause

perplexity in many members of Uruguayan academia; in 2005 he recalled his resignation from his position at ITU, due to disagreements on this matter with its Director, Carlos Gómez Gavazzo.

A couple of theories produced within the Institute of Theory of Architecture and Urbanism (ITU) would add to the general theory of the Taller Serralta “distance-time” and “center-area.” The latter installs the spatialization of economic structuralist theories, identifying the “area” with the rural territory and the city with the “center”; the structure becomes rudimentarily fractal when it associates a scalar and hierarchical series of clusters of “centers” and “areas”. The “distance-time” theory associates the distance that a vehicle reaches at the speed limit with the quality of the pavements of the roads, in order to generate an efficient accessibility network with which to plan the colonization of the territory.

These ideas, rooted in the outlines of von Thünen and Christaller, in the territorial structures of Cravotto’s “Aldea Feliz” [Happy Village], in the theory of “center-area” developed at the ITU, made room for some complex products that could be expressed graphically and mathematically, even if it required forcing the quadratic equations sometimes.

The discovery of the writings of Teilhard de Chardin are not dissociated from this. Although it isn’t clear how Serralta becomes aware of the Jesuit (in 2005 he said he was introduced to his works by Eladio Dieste, a Catholic), the persistent influence of Teilhard should be noted as critical to the Serraltian thought. The idea of a common basic structure which develops “from the infinitely large to the infinitely small” in a continuous structure (arising from the spiral of the Modulor: Le Corbusier would retrace the same paths⁸) is reaffirmed in the ideas of Teilhard de Chardin.

From 1968 onwards, all his energy can be focused on the development of the tools derived from his experience with the ratio -Modulor and its deriva-

tive- and on the ITU, beyond the control of its director. Nearly fifty years later, Serralta specifically states that some of these tools come from the “grille CIAM, a tool imagined by Joliot Curie and by Le Corbusier in the forties”.⁹

The National Institute of Colonization was created in 1948, with the participation of Gómez Gavazzo, after a long history of claims for a democratic and civilizing agriculture for the countryside. It was absolutely necessary to think up a country whose territory would be organized efficiently. Even when the government of the time was not interested, it would become a useful tool for the period after the revolution.

4. Georges Gromort, *Choix de Plans de Grandes Compositions exécutées*. Paris: Vincent, Freal et Cie (1944, 3rd edition).

5. Justino Serralta, Ozalid process copy. CDI-IHA. Translation by the author.

6. *El Unitor 2*, 80-81.

7. *El Unitor 2*, 17.

8. Flora Samuel, “Le Corbusier, Teilhard de Chardin and The Planetisation of Mankind”. *The Journal of Architecture* (London) Volume 4, Issue 2, 1999.

9. *El Unitor 2*, 46.

14.

GROTTOES AND PSYCHEDELIA

Roque Garcia –from Corrientes, president of Punta Ballena S.A.- worried about the upcoming summer season of '69, hurries the beginning of the works for the club construction. Pretending to emulate the successful formula used 20 years before for the urbanization of Portezuelo (a city located just 115 km. outside of the capital, Montevideo), Don Roque thought about the Catalanian architect Antonio Bonet. However, after Bonet's refusal, he recurred back to a young emerging architect, the recently graduated and almost without any meters under his name, Samuel Flores Flores who undertook a project that would later proclaim his name on an international level.

The club operates as a sharp point which entails two converging developments: the parceling and road layout of the unspoiled hill of Punta Ballena and the development of a new hub of the rising Mediterranean Club sponsored by the north American airline Braniff. Meanwhile, the Company bets to profit with a hotel location, whose project ended up being under Flores office as well. The whole operation is quite sensitive: concerns a private entity who would manipulate this extremely guarded heritage, the waterfront. Perhaps dazzled by the whole peninsula development promise, the local government allowed the Project, demanding in return to keep the free access and enjoyment of the area.¹ However neither the hotel nor the urbanization overtook the test.

On August 15th the draughtsmen, invited by Don Roque, visited the area. Nor marketing studies neither exhaustive surveys were done; the opening took place on December 25th. Samuel and his team worked day and night. It wasn't difficult for him, he frequented the place; a month and half later the project was ready. Works began on October, the works reports flowed from Maldonado (the department where Punta Ballena is located) to the office settled in Montevideo, almost daily. Ninety days later, after three access roads and a compressor truck lost due to wind storms, and having removed more than 800 cubic meters of solid rock by 18.000 dynamite shelves, the works were finally finished.

The press blooms with compliments. It seems that we're in front of "a true architectural miracle" maybe "the most exotic and beautiful architectural conception of Uruguay". ¿How was this possible?². Flores answered naturally: "I believe that the Grouts weren't made; they just existed".³ The answer introduces us –through the architect's mystical speech- in an animist conception of nature. Through this scheme, the area gets speaking faculties, is subjected to the interpellation of the act of projecting. Such dialectic between place and creator inevitably recalls the roman genius loci's chimera, which operates both as source of poetic inspiration and as resource for formal validation. Such is the case that his later works are filled with curvilinear gestures, appealing to the

landscape, but also to biomorphics and none other than the universal order.

In that sense what enralls the journalists is the way how he fights with the landscape that seems – through "a skillful technique and intelligence conjunction"- to change "a wild landscape of unexplored appearance" into a different nature in which respectfully coexist man's hand and God's hand". This "incredible metamorphosis" also turns out to be subtle, carried out with "impeccable respect" and requiring just to "breath a touch of modernism". If in "Spiral Jetty" by Robert Smithson (1970) art serves in addition to the landscape, whereas in Flores, the landscape serves to art/ architecture in subtraction to a great scale sculpture. In this sense, topography and social context converge giving birth to a real ArtScape, "landartistic" manipulation per excellence.

What ratifies an authentic sublimation of the landscape maybe such sensitive technology deployment to dynamic natural systems. The pool was recycled automatically starting from a natural reservoir to a higher level. The wave and tidal fluctuation supplied it, while the pool strained through the sides of rock. There was no entrance, the enclosure was isolated thermally by a curtain of hot air. A system of hidden aeration allowed breathing in the depth of the grotto. "It was necessary to low the pressure in order to avoid losing the "boite effect"... technique follows fiction. To avoid possible short circuits, two bombs under the track of acrylic retro illuminated dance floor, controlled the ground-water level.

In search of comfort and novelty, - binomial hit to capture tourists of the era of consumption-, as an alchemist Flores finds gold in three topographical unspoiled units, thus useless to the eyes of the material culture. Of the rocky canyon a fantastic water tank, from the inlet a port of yachts and of the grotto a delirious boite. A playground for touristic homo-luden ⁴for whom just unspoiled is not enough. Yes it is, in an ergonomic sense, a physical environment adaptation from the rocky substrate

to surfaces kinder with the body, but it is also a spectacular fragment of landscape what is paid for upon access.⁶

A sequence of programmatic units and services are spread around the pool: solariums, bar, restaurant, dike, outdoor showers, etc. that hinged through a road system and stairways carved in the rock, enhancing the swimming pool as a crucial point.

Just like in his summer vacation houses, Flores takes hand to the parallax techniques and regulates - through the sequence of points of view and levels fluctuation- the swimmers' kinesthetic experience. Dives, crawl careers, the emergent legs from upside-down stand, the women's wet bodies, all visible from the panoptic orchestra surrounding the pool. The tourist through his sun glasses, sitting on the naïf wicker furniture, under the orange parasols or under the shade of the undulant roof of canes, watches over –as voyeurs- the hedonist show.

But the welcoming gift doesn't end up in the visual delightment. The palate also got excited with" ... lunches with rock bottom and sea, a pantagruelic table of cold cuts and hot plates for the one that dares to profane this secret corner" - it publishes El Pais (local newspaper). Is the saturation of corporal enjoyments and its rituals, towards the consumption, the view and the haptic, that makes of this pool such an appetizing product. A volume of marine domesticated water, free of waves, jellyfishes and dangerous currents. At the end of the public beach, behind the rock wall, lays its analogous one, parametrized according to the appetites of the consumist comfort

During the years the club operated normally, in the whirlpool on the other side of the rock reef, concerts and plays were improvised, it was a natural amphitheater. But Flores's vision went further on, the architect sought to empty and to dredge the sand located in the rocky arch allowing the access into the sea. Generating thus, a micro artificial

1. Municipal resolution. Maldonado City hall, File No. 2806, 1967.

2. A whale like Jonah ... "Diario El País", Sunday January 8, 1968.

3. Interview with Samuel Flores Flores, 15 August, 2012.

4. Luca Galofaro. Artscapes. (Rústica. 2007).

5. JohanHuizinga. *Homo Ludens* (1938).

6. From the moment in which tourism is a mass phenomenon, the landscape, any landscape, becomes a "natural" consumer product. "Carlos J. Ricard Pie and Rosa. Turismo Líquid. (Digital book, 2010).

bay of 6600 sqm., dedicated to host watercrafts of small and medium size. "I am in Punta del Este, I take a ship, a boat, I get in that refuge, I anchor, I set the moorings up, have a few drinks and I go back" said the architect. A new originator of comfort aligned with the circuit Punta del Este - Gorriti - Portezuelo. It was part of the named "theory of poles"⁷ a plan that should activate marine tourism –not just along Maldonados' bay, but also along the whole Uruguayan waterfront. Each 20 nautical miles: a refuge, Flores' ambitions reached national scale.

Inside the cavern, he conceives a gradient space that oscillates from the entrances' compression to the empty space of the dancing area. Once inside, we pass through the wardrobes to the bar, four steps below: the balcony, 80 cm. less. Across the pilaster that sustains the catenaria, an extensive helical stairway is inaugurated. Plans / lounges spread as if were fans on the way towards its center, the dance floor three meters underground.

Bi-dimensional graphics, reports and pictures (updated by the design team as the works kept on going), converged in the architect's plasticine sculpture. Flores mystic spiral struggles against the mechanical resistance of the metamorphic rock, against the ground-water level and against all the details that an unaware technique involves, as it was the underground mining. The architect insists in his modesty and appeals to the place's souls: "is the nautilus! If your cut its shell is a perfect helicoide, it is logarithmic, the curves are part of this architecture, The nautilus taught me precisely that form, generates mystery, it contains; it was what I was looking for. In the end the rock will host the dreamt crustacean, although a bit more flat (- 1, 30m).

Inside, works the most perfect scenographical mechanism for a science fiction story".⁸ 1968 is also the year of "2001 Space Odyssey" Avant premiere, and "The planet of the apes", two icons of their type, in which troglodyte regression and

space dystopia converge to define an imaginary of their own. Four years before the 64th world fair in New York was inaugurated under the slogan "Man's Achievement on to Shrinking Globe in an Expanding Universe". The civilizing interest returns to frequent those radical unspoiled places that under the light of technological progress exacerbation, now seem to be just around the corner.

From the disciplinary framework, the last frontier myth and the landscape handling ranges between Archigram's lightness and playful deployment on the territory (1966) to Superstudio's violent imposition in continuous monument (1969).

In a spontaneous scaled practice, Flores combines both postures. Holes a pre-existent grotto which becomes increased in volume and in morphological complexity, but it is virtually unaffected on its superficial conformation. Appealing to a trick, the cavern will continue shining, although intensified. The display of that futurist and smartly colored equipment, doesn't attempt to a different thing that -appealing to the contrast- increasing the verisimilitude of this false nature.

Where have we seen this peculiar combination of artificial technique and artificial and live rock? Much as in the psychedelic uterine cavern of Verner Panton (Visonia II 1970) as inside the plastic modeled Smithson's future house (1954) or in David Greene's plastic dug Spray Plastic House (1961). Formulations committed to a more radical future paradoxically turn to primary habitat as a reference. A blink inside space novel architectures which exposed as well to an aggressive environment, appeals to confinement and reclusion?⁹

Often it has been said that the emergence of the anthropological sciences in the 60's caused a spill of its interest toward the primitive architectural discipline.¹⁰ That Levi Strauss claim, led the decline of the modern type man encouraging a paradigm shift focusing on ancient cultures. From André Bloc's Habitable 101 (1962) going through

Water James in Lanzarote by César Manrique (1966), to Arcosanti, Paolo Soleri's underground utopia (1970) all of them, respond somehow to the call of the atavic.

Were The Grottos a mere reflective act fruit of the zeitgeist that surrounded it? It's possible, but let's examine the nature of Flores' illusion. Based on his testimonies, images of the caveman rush by themselves. On the retro illuminated dance floor, a home; in the Buenos Aires hits, the tribal dance; in the patovica (security person at dance bars), the stick or club and in the Buenos Aires beautiful girls, the sex. The boîte as a program suggests an ideal scenario for the awakening of brutality excitement of prehistoric instincts.

The experience subjects the user to a double astonishment operation: the cave as a shelter, understood as the most primary and radical expression, and night life's lack of moderation. If the exterior offered playful and indolent comfort, the interior inaugurates another spectrum of mundane pleasures associated to night hours. In this way, boîte and pool works as a dichotomous pair that - synchronized day-night - they converge in a perfect orgasmic machine, switched 24 hours a day.

The first days is a great success, the audience gets astonished. Including the French ambassador who ended up recommending Flores for a work stage in the tourist corridor of Languedoc - Roussillon in charge of George Candilis.

Despite the amazing opening, of the permanent parade of Rio de la Plata famous jet set characters, five seasons later the development reports tiny profit. The initial huge investment, the Uruguayan short summer season, and even the false rumor called "hot summer" - a guerrilla plan to sabotage the tourist industry of the 71 - could have sentenced its economic viability. Javier Mancera, the second in the investor society, disappeared surprisingly from the country, abandoning any type of company he had started.¹¹

On the other hand Roque García, having been refused his petition to extend the concession other five seasons, began against the mayor inspector, Coronel José Siqueira, a fruitless long quarrel for the possession of the goods and equipment. The area, relegated to forgetfulness by the military government, was taken by "intruders, temporary inhabitants, and unsavory people, that transformed it into a real dump; the architectural setting of the pool was destroyed and all its walls covered with legends of the lowest tone".¹²

To this tumbledown condition is added a legal limbo that prevents any recovery attempt. In 1996 two Argentinians got injured in the grotto flooded plans, and a change in the sensibility of cityhall technicians -that now see in the area a "natural monument"-¹³ decreted the recovery of the unspoiled state of the area. Specifically removing all work of slight masonry, chopping concrete roads, dynamiting the dike and closing the grotto with a metallic gate.

7. Samuel FloresFlores, "Paisaje y ocio" *Elarqa*, no.13 (march1995): 12 a 18.

8. Ramón Mérica "Un Reino de este mundo" *Diario El País*, (January 8th, 1968).

9. Beatriz Colomina. *La domesticidad en guerra* (Barcelona: Actar 2006), 228.

10. Josep María Montaner. *Después del movimiento moderno* (Gustavo Gili 1997),18.

11. Note from Roque García to the City Hall Municipal, June 30, 1972.

12. Declaration from María Mercedes Páez in the Public tender "El Chiringo". October 18th, 1990.

13. Note from Dr. Milton Jackson. Maldonado city hall. Expediente 5343. February 26th. 1996.

15.

HERALDS

On a grey afternoon in October 1982, Aldo Rossi delivered a speech in the halls of the old El Día newspaper in Montevideo.

A while later he had an interview with a group of students and professionals and at night he took part in an unsuccessful social gathering. Two months later, Rogelio Salmona arrived and practically repeated the ritual although both outcome and celebrations were different. In its 11th issue, from March 1983, *Trazo* magazine published a dossier with the summary of Rossi's conference and interview, along with fragments of Salmona's dissertation, under a headline that called for controversy: "Rossi and Salmona in Montevideo: opposing views?"

With pictures of the *Teatro del Mondo* and of *El Parque* housing complex in Bogotá, the part-title page had a variation of the cover – also *El Parque* but this time next to the *Gallaratese*- and anticipating a piece by Juan Bastarrica to appear at the end of the chapter at the same time.² In any case, it is enough to read Rossi's interview to gain instant understanding of the nature of the problem and the contradiction made evident by the Architecture students' magazine.

According to the presentation of the dossier, the interview was "informal" and "collective". In fact, from the transcription it can be inferred

that there was a minimum of two or three interviewers, or at least, that there were two separate, albeit interspersed, groups of questions. The first group aims at the relation between visual language and typological analysis. This refers to a problem stemming from the clear distinction between the desired objectivity of *La Arquitectura de la Ciudad* -and above all from the concept of *typology*- and the figurative leap that ends up assuming traces of subjectivity in *Autobiografía Científica*. A qualitative difference that the interviewer tries to make evident by launching a set of questions to which the interviewee responds with ellipses and at times, a certain degree of annoyance.³

The second set of interventions is founded on the contradiction between centre and periphery. In this segment, the questions become statements and the interview threatens to become an exchange of opinions, were it not for the fact that the reporter insists on manifesting the barrier between both worlds, "ours" and Rossi's. However, nothing is that obvious. In this segment of the interview, the contradiction between dependence and domination takes place at an ontological level. That is to say that it is not a merely economic or political issue, but one of conflict where the asymmetry of the terms

of trade is already rooted in the alienated conscience of the people. So far, everything seems to be in order and the power relations rely on the creation of subjects. However, in an unexpected twist, the interviewer – or interviewers- seem to assume that the language of power is free from contradictions and also, that it is capable of unifying all categories of judgment. With this dialectic annulment, it is possible to oppose centre to periphery as solid blocks and also to think that this block that is the periphery includes all sorts of relationships and even a special sensitivity that is to be translated into Architecture.⁴

Between centre and periphery there is always some exchange, only that these exchanges need to be monitored and adequately adapted. Hence, the interviewer's interest – on the verge of obsession - in making sure that Rossi's figurative repertoire landed on this side of the Atlantic without previous filtering was much greater than his interest in the use of urban analytical categories borrowed from *La Arquitectura de la Ciudad*.⁵ A scholarly prejudice adding to the scandal that the images of a theatrical architecture, completely anti-tectonic and with evident references to the metaphysical identity developed with the Italian rationalism during the fascist years, would provoke. ⁶ But it would be unfair to assume that it was merely a matter of images, when in fact, the main conflict revolved around "autonomy" in architecture. Although interpretations are not always consistent with reality and many times appear as simple wishful

thinking, it is clear that to talk about autonomy in this context would imply to break the unity of a line of thought that was supposed to be coherent and above all, to ensure the transformation of ideas into actions.

Throughout the interview Rossi's answers seem elusive and yet, behind them there is a sub layer of coherence, persistently supported by a thesis where the old language theorists from Vienna meet some Italian Marxism trends. That is to say, that the different dialects spoken by the world can no longer converge in the longed for unity of discourse, and, in this case, that between the theory and the professional practice there is an unbridgeable gap.⁷ In fact, Aldo Rossi was not exactly a product of the crisis of the great narratives, nor was he a faithful representative of the new liberties proclaimed by followers of postmodernism. The Lombard architect was responding to an old awareness of crises, very much present in the postwar Italian culture that ended up pushing him towards the most exasperated solipsism.

The *Teatro del Mondo* was never a manifesto of emancipated postmodernism but rather an exercise, completely disenchanted, solitary and incapable of lending its voice to any human collective. Autonomy never ceased to be experienced as tragedy.

The second ingredient in the dossier is the summary of Rogelio Salmona's conference, the third being the article signed by Juan Bastarrica. A piece that in a sometimes light and sometimes sharp tone, attempted at closing the discussion and at the same time, express the opinion of the magazine. With great skill, Bastarrica argued that the passport is only an indicator or the place of origin and not the qualities of a product. Moreover, Aldo Rossi was known to have contact with the Italian Communist Party whereas Salmona's *El Parque* was far from being a social

1. S/E. "Rossi and Salmona in Montevideo. ¿Dos visiones contradictorias?" *Trazo* n°11 March 1983. PP35 to 41.

2. Juan Bastarrica. "A propósito de van Halen". Ibidem. PP. 42 y 43.

3. It is not only the answers but also many testimonies and even some comments by Tony Díaz that reveal Aldo Rossi's annoyance and uneasiness in Montevideo. The director of *La Escuelita* was Rossi's host in Argentina and he arranged some of his conferences in the area. See: Tony Díaz. *Tiempo y Arquitectura* (Buenos Aires: Infinito, 2009).

4. The issue of "class" knowledge or better, of the specific nature of an antagonistic knowledge. Was dealt with, partly, by Marx and it was further developed in the works of Lukács. In the 70s the issue was once again on the table with Deleuze and Guattari although based on different parameters. Georg Lukács. *Historia y conciencia de clase* (Barcelona: Grijalbo, 1969).

5. In fact, in the Housing Contest specific for students of the 78' travel group in 1983 the winner was a russian like project signed by Antonio Gervaz et al.

6. Tony Díaz himself transcribes Rossi's response to the "fascist" or "stalinist" accusations against his architecture made by Marina Waisman in her MONOGRAFICO from the Cuadernos de Summa collection in 1979. Ibidem. 24 to 26.

7. Or at least that is what it seems judging by the answers. The issue belongs to the habitual line of analysis of the History Department group – mainly Tafuri and Cacciari – at the IUAV where Rossi lectured on projects. See: Massimo Cacciari. *Krisis* (Milano: Feltrinelli, 1976).

housing project, and even Salmons himself had a solid french education influenced by 35 Rue Sévres under the tutelage of Le Corbusier. To sum up, neither was Salmons the immaculate expression of Latin American liberation, nor was Aldo Rossi a soldier of the empire. In the end, it was only “another episode in the eternal struggle between Apollo and Dionysus”. Not only was the massive rejection uncalled for, but also the issue of autonomy remained unsolved.⁸

In a way, albeit only in a metaphorical sense, the presence of Aldo Rossi in Montevideo and the controversy in *Trazo* contained a premonition. Its arrival was a primary evidence that some things had begun to change in the front of international architectural culture and also, that these changes were structural insofar as they accompanied the new forms of Capital organizing. Rossi was not the messenger of a new fashion trend, nor of the postmodernism promoted by the Anglo Saxon editorials and the galleries of the time, but rather the darkest herald of the end of a cycle of architecture transformed into ideology which was reaching its expiry.

Not so much due to its failures, betrayals or ingenuities, but because the ideology of denial of the system and the promotion of progress utopias had simply ceased to be an efficient fuel for the more advanced management models of Capital. In 1968, Manfredo Tafuri had published “Per una critica dell’ideologia architettonica” highlighting that the longed for commitment of architects towards the destiny of men during the heroic years of modern times, had been little more than a set of idealizations and requests in principle perfectly coherent with the duties assigned by Capital itself. The eclipse of ideology was the logical consequence of a change taking place in the management of social conflict and, on that basis, architecture seemed to have to accept one of two alternatives: to abandon the conditions imposed by social division of labour or to drift aimlessly, trapped in the small territory of its autonomy. Under this perspective, Aldo Rossi was a sensitive

seismograph capable of recording the new state of affairs and a solitary poet doomed to melancholy within the narrow margins of disciplinary autonomy.⁹

Although the counterpoint between Rossi and Salmons occupied the cover and the centerfold of *Trazo*’s 11th issue, the editorial was devoted to more urgent problems. Under the heading “University and Constitution”, the article covered the political debate around the future of the University while at the same time stating quite clearly the student’s commitment to recovering autonomy and co-management. At the beginning of 1983 the Uruguayan political scene was heading towards new horizons and the social movements sought to keep their position as challengers of a dictatorial government on its way out. In September that same year, University students gathered in Asceep (later Asceep-Feuu) organized a major demonstration under the motto “Democracy, Co-management and Autonomy” and at the beginning of 1984, they defined a political strategy aiming at cutting short any attempt of continuing authoritarian rule. During the first months of 1985 and after the National Elections, the students’ organization managed to create a first University transitional government that ensured the immediate jump towards the full restoration of the University’s “Ley Orgánica”.¹⁰

Among the measures promoted by the student organizations in the summer of 1985 was the restitution to their positions of all the teaching staff that had been ceased by the intervention of the University carried out by decree by the civil-military dictatorship in October 1974. The new

9. Manfredo Tafuri. “Per una critica dell’ideologia architettonica”. *Contropiano* 1 (1969).

For a solipsist reading of Rossi Tafuri’s texts are essential. In particular, Manfredo Tafuri. “L’Architecture dans le boudoir”. *La sfera e il labirinto* (Torino: Einaudi, 1980). See also: Juan José Lahuerta. “Personajes de Aldo Rossi”. Alberto Ferlenga (ed.) *Aldo Rossi* (Barcelona: Del Serbal, 1992).

10. A good review of the process of exiting the intervention appears in *Trazo*’s editorial. Executive Board of CEDA. “Un ladrillo mas...” (*Trazo*, issue 15, June 1985).

8. In fact there was great interest for the work and thought of Aldo Rossi made evident in the magazine.

University of Architecture born in 1985 meant the meeting of old and young professors. Among recently released political prisoners, professors who remained active during the intervention, those who returned to the country after roaming the world and a new batch of professionals and students whose formation had taken place during the dictatorship.

The 1985 courses for Preliminary Design were also to a fresh start. Of the nine workshops at the beginning of the year, six were a blend of old workshops and new courses by reinstated teaching staff, the remaining ones being departments which survived the intervention on its own merit with the student’s explicit endorsement.

Trazo’s issue 15 of that same year included an important dossier where all academic proposals for the new Preliminary Design workshops submitted to the forum that took place in June. Going through the documents allows to re gauge in the internal front of education the different ways to map architecture in its relation with the world and in the breaking with a paradigm.¹¹

We took three documents. The first one, submitted by the Vanini Workshop, places architecture as an intermediate step between industrial design and physical planning and also vindicates the relationship with history and the “social environment”. Furthermore, the functional aspects are to be framed within the criteria of economy and “life patterns” stemming from our own reality, as well as the choice of the appropriate technologies. Finally, the document completes the vitruvian triad by stating that “the formal and expressive aspects (...) are to entrenched with the cultural substrate of our national and Latin American environments”. Drawing a line, the formula seems quite clear: architecture is worthy as a universal technique but is to be localized within a social geography and this map acknowledges the role of Latin America as its referential environment.

11. The analysis is acknowledged to be partial insofar as it only includes three of nine proposals and also takes into account the political substrate and its immediate connections with the discipline. See *Ibidem*. 43 to 67.

The issue of the “appropriate architecture” and regional specificity reappears in two reviews of the 1st Architecture Biennial in Buenos Aires signed by Marcelo Aguiar and Daniel Ksiazenicki.¹² Organized by the Director of the CAYC, Jorge Glusberg, the Buenos Aires Biennials were never much more than spectacular montages where star architects – although almost exclusively of a minor level – without further aims than to exhibit a list of novelties suited for a consumer audience.

But at the 1985 Biennial, a group of architects from the American subcontinent ended up generating a parallel biennial of sorts, focused on the discussion on the architecture appropriate for Latin America and clearly opposed to the “dominant culture”. The most tangible result of that experience was the founding of the Latin American Architecture Seminar (S.A.L. in Spanish) promoted by a group of architects which included Mariano Arana, one of the professors who signed the Vanini Workshop manifesto. In one of the paragraphs of the document there was a detail that clearly brings us back to the occasion of Aldo Rossi’s visit: “we reject any and all reduction of its parameters (of architecture) to an alleged self sufficient and elitist autonomy”.¹³

The document, signed by the Serralta Workshop, and probably drafted by Conrado Petit also vindicates the need to define the duties of architecture from the point of a historic process that transcends the discipline itself. Architecture is not an abstract or universal instrument, but rather a tool that creates itself around clear and specific objectives that the document does not hesitate to identify as “the construction of a socialist society, a society of equals, a society of justice”. In fact the manifesto frames those duties

12. Marcelo Aguiar. “No tan bien-al” and Daniel Ksiazenicki. “Apunte muy preliminar sobre una bienal que ya pasó”. *Ibidem*.

13. Practically all information about the founding of S.A.L. and its long history comes from its own characters. See: AA.VV. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)*. *Haciendo camino al andar 1986-2011* (Buenos Aires: CEDODAL, 2011).

within an international process influenced by the historical advance of socialism and the struggles for national liberation in third world countries. The next step consists in redefining architecture from three fundamental instruments: “program, ordering and adapting the spaces where life takes place”. At a building level, at an urban level, at a territorial level”.

If Architecture is to be necessarily defined by a dialectic thought founded on the confrontation towards change and renouncement of all idealism, or at least, that is what follows from the document, the matter is to be settled by means of planning as a superior and objective instance or rationalization and balance scaled to the territory. That is to say, that in the end, what it does is to assign an ideal value to contingent instruments. A matter that the document fails to settle, just as Justino Serralta had failed before in his endearing corbusieran drift.¹⁴

The third document we propose for revision is the Sommer Workshop manifesto. The Department run by Adolfo Sommer Smith had been one of the work spaces that had managed to deal with the dictatorship with dignity and the place where part of the staff of *Trazo* had started their teaching career. At the beginning of 1985 the group experienced an important growth with the incorporation of young professionals and advanced students as well as the qualitative leap brought about by the return to teaching of Thomas Sprechmann and Mario Lombardi. In fact, the document is the result of the

exchange of different experiences to be blended in a coherent platform based on some fundamental ideas among which is the adjustment to recent history and the demand for generational renewal. One of the main arguments in the document aims towards pointing out the exhaustion of the Modern Movement and in doing so, goes against a model in crisis, which was no longer providing a framework for inferences meant to ensure the certainties of architecture as a means of social change. If the expression Modern Movement is not much more than an undecipherable category that has barely the value of a metaphor, it seems pretty evident that there is a tangential criticism directed towards some traditional viewpoints held by the University.

To state that “Architecture and society are not a linear function of each other” and that the architecture project is a “specific practice insofar as it is founded on resorting to some materials, some tools and some laws of generation and transformation of its own” is nothing else than to state the autonomy of the discipline. Finally, the document notices, with noticeable timidity, the acceptance of some viewpoints that see the city as “the frame where architecture gains sense”. A year later, a group which included many of the members of the workshop under Sprechmann’s direction, publishes *Propuestas a la Ciudad de Montevideo*, a book that portrays the maturity of the group and the consolidation of the city and urban architecture as an obligatory reference.¹⁵

14. In this sense, the observation made by Serralta in response to an article by Ricardo Saxlund published in *El Popular* in 1965. For the former collaborator of Le Corbusier some of their old master’s instruments included a seed of an anticipated socialism. See: Emilio Nisivoccia, “Les uruguayens. Le Corbusier, la política y la arquitectura en los sesenta” *D’Espacio* (Montevideo) 2 (2005)

15. Urban and Regional Research Workshop, *Propuestas a la Ciudad*. (Montevideo: S/E, 1986).

It would be too easy and a mistake to try and interpret the three reviewed proposals as mere representations of three different generations. In fact, they are just three discourses trying to gather, in their own way, and with perfectly valid instruments the problems of the discipline that are reflected in the mirror of the world. Even the autonomy of architecture implied in the text of the Sommer Workshop will end up finding in the City a much needed approach to reconstruct a positive way to imbue the knowledge of the discipline a sense of reality. The old vocation to participate actively in the building of an illustrated project remained intact.

Aldo Rossi had also began his journey suggesting the city and the specific architectural instruments to rebuild the lost link with history. But in 1982, when visiting Montevideo, *La Arquitectura de la Ciudad* was already an isolated segment, unable to describe its very own loneliness and a premonition towards the future.¹⁶

16. For a reading of the present state of Architecture (though restricted to the cultural realm) See: Conrado Pintos. “La soledad de los cien años”. *La Diaria*. 4th March, 2014.

16.

GARZÓN LAGOON

318

The logic of capitalist commodity production doesn't lack a counterpart in the production of the land, ultimately a commodity itself. As Harvey states "space can only be conquered by producing space-as-concept",¹ and for this purpose, techniques and disciplines must be deployed that are functional to this operation. In our country, architects, engineers, town planners, and surveyors, have assumed that functional role which they have performed, and continue to perform, driven by the force of investments.

In the times of the traditional capitalist boom – the substitution of imports in Uruguay – one could already see the overall coherence of the system reflected in the institutional planning mechanisms. The economies of scale [Fordist] required localized accumulation, and in the 50s and 60s all the instrumental logic of Planning traded and operated in line with the national rollout of this system. Although problematic relationships and contradictions didn't cease to be established, the theories explaining territorial production within traditional capitalism, and those methodologies applied to prescriptions [land use] and regulations [ordinances], were appropriate to operate rationally towards the never-attained objective of a general equilibrium.

Towards the end of the crisis of the 70s, the planning model began to be displaced by a set of liberal measures and tax adjustments either by

1. David Harvey, "The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change" Amorrortu Publishers, Buenos Aires, 1998, p. 285.

way of agreement or by gradual or abrupt imposition, eventually taking shape under the name of the Washington Consensus. The new *post-Fordist* economy involves the rapid circulation of capital, the territorial expression of this relegates the city to a secondary functional role, while establishing the continuing need to originate new enclave ventures. Classical centrality in the construction of contemporary territories, with its strategic nature, becomes a merely tactical location, utilitarian. These *post urban* phenomena, understood as opportunistic developments, promote the transformation of the territory as a business in itself.

We become baffled witnesses to continuous innovation in the production of space, excessive and unpredictable, especially for institutions that keep trying to maneuver at this high speed with the classic mechanisms of Planning. This also applies to those using the euphemism Strategic Planning, which is nothing more than a mechanism to accept the requirements of hegemonic impulses, or an urban version of the so-called *investment climate*, i.e., the set of measurable factors that make the arrival of companies appealing, always through incentives, exemptions and comparative advantages.

The long episode that is the transformation of the coastal territory in the Rocha Department – between the lagoons of Garzón and Rocha – matches in time and manner the material expressions of the aforementioned modes of operation. This allows us to accurately track the disciplinary theories and practices of the last 70 years.

In the 40s, while the Regulation for the creation of Populated Centers was being discussed, the coast of the Rocha Department experienced an accelerated cadastral division that foresaw and overcame the future requirements promoted by the new legislation. Thus, out of 180 km of coastline, almost 90 are split and nearly 70 subdivisions can be assessed consisting of very small plots ironically named spas. Poetic names like Costa Bonita, El Caracol, Costa Dorada, Estrella de Mar, El Pedregal, among others, were derived from an urgent inventive that contrasts with the empty and deserted landscape of these sites barely connected to the network of domestic roads.

Accompanying this process of fragmentation of the coastal stretch, began construction of a bridge that was to preserve the mouth of the Garzón lagoon and join the sector to the series of southern beaches that nowadays extend to José Ignacio. In the early 60's roadwork froze definitely and with it the touristic development of 90 miles of oceanic beaches. Since 1994, a small raft fulfills the task of uniting the two shores, while an abandoned and strange stretch of the bridge, like a surreal object, reflects its silhouette on the water surface.

To date there are about 130,000 plots in all the subdivisions and 70 years later, only 27% of these subdivisions can be considered consolidated. As a consequence, there are currently 110,000 lots adding up to about 5,500 ha whose owners remain unknown and further, never paid tax liabilities.

This reality fits the theories and techniques that the discipline debated at the time beautifully. And it is laughably true to the irrational modern rationality: development was as infinite as was the tapestry of subdivisions. Every spa town should have its promenade, its hotel, its shops, and a huge number of lots to be auctioned and sold at reasonable prices with savings for a middle class with petite bourgeoisie aspirations.

This situation is 70 years later a fertile ground for new business impulses and for the new logic of territorial production. While the Department's administration makes efforts to try to reverse an extremely complex problem, some investors take

advantage of the the scarce resource to expand their profits. The processes of social segregation defined the need to find great surfaces to implement gated community projects, and only a few large-scale communities remain available in the area. Only five properties possess these characteristics between the two boundaries of José Ignacio, the last puntaesteño gasp. The first boundary is the unfinished bridge over the Laguna Garzón and the second, the likely next bridge over the mouth of Laguna de Rocha.

The Bachelor of Economics, Eduardo Costantini, was one of the first to clearly visualize the possibilities of this new scenario. His venture Las Garzas Blancas, designed by Argentine architects Frederick and Estanislao Maurer, produces suburban land for tourism and leisure by transforming rural land. At this point in time, this is the less innovative and creative mechanism that exists, but it is also the most proven, by dint of being used for centuries.

The only significant addition by the Costantini operation is the accuracy of the location. After all the coastal territory of Maldonado was exhausted, and after the conurbation of the more qualified town spa to the north, it was necessary to move towards Rocha while retaining the name of Punta del Este, and with it, the added value of the advertising effect. To conquer the final frontier, or the first, Costantini proposed building a bridge to relieve the old raft and thus ignited quarrels and scandals.

But first let's do the math: the purchase of 240 Ha in 2007 adds up to US \$37,000,000. The construction of the bridge over Laguna Garzón – which the investor undertook on his own – some US \$3,500,000. Building the internal infrastructure and services for the community, about US \$20,000,000 more. Total: US \$60,500,000.

After the operation, there were 480 lots for sale of an average 2,800 m², of which 66 were auctioned-off in a prelaunch with vast media coverage. The pricing of March 31, 2008, which contains this first batch of plots for sale with a discount of 12%, totals US \$16,421,292. If we estimate that

319

the pre-sale was one seventh of the total plots, the initial investment recovery of US \$14,000,000 is easily achieved.

But this figure does not consider a fundamental issue: in the pre-sale only two of the 35 lots located in front of the ocean were offered [No. 125 for US \$609 360 and No. 130 for US \$689 520]. It is known that the value of plots in the first line reaches much higher numbers than the rest: e.g., No. 288, with an area of 3143 m², had a list price of US \$942,900 in January 2011. With these three data we could average the value of the first line as US \$ 745,000, which multiplied by 35 plots amounts to US \$26,075,000.²

Considering these early prices, the final sale of the lots could add about US \$140,000,000. This means the value of the initial investment more than doubles. It is obvious that this math is very simplistic and does not consider the gradual recovery that each batch will experience once the bridge is completed and construction begins on the first residences. The reasons why the investor made a gift of the bridge seem too obvious, however, what is much more difficult to understand is the interest and support –economical even, as we shall see– awakened in the national and provincial governments.³

However, the construction of the bridge began a stream of contrary opinion and promoted the collective organization of neighbors and other actors opposed to the work. The mobilization included moments of courage and verve like a “*surfers’ embrace*” of the rafts and on the other hand, strong accusations by Costantini against Santiago Soldati

2. The data values were extracted from the interview of Eduardo Costantini on radio station El Espectador, on Tuesday February 3rd, 2009, and from information provided to the author by email, by the company Consultatio.

3. “It had great success as soon as the pre-release was announced. We have the resources to take on this new development to which the investment of the new owners must be added. We also have the support of the municipality of the area and the government of Uruguay, which is excited about the launch of this venture.” Cristian Constantini, *La Nación*, supplement “*Countrys*” (Saturday May 24, 2008). Cristian Constantini is the director of the company Consultatio.

and Paolo Rocca, two Argentine neighbors of the area and billionaires like him, now branded as *elitist*. For the entrepreneur, opposing the bridge was equal to opposing the opening of the last barriers, entrenching themselves in the defense of the most recalcitrant exclusivity. Save that, at prices ranging between US \$100,000 and US \$900,000 for each plot, and with a large format that hardly left any public access to the beach at all, Constantini’s project is far from a democratizing model for the coast.

In the meantime, the opposition gained traction among environmentalists and technicians, while sectors favorable to the project tried to polish the rougher edges of the territorial model. A pair of public hearings promoted by the ministerial authority evidenced a heated climate, full of polarized arguments, circular reasoning, and selective applause. However, as the debate intensified and the issue went to press, the territorial problem and any possible dispute over the democratic conditions of access to a public good became relegated to second or third place. Now the main problem was the quality of the bond that should unite the two shores of Laguna Garzón. That is, the materiality of a bridge or the lightness of a raft.

At that time Rafael Viñoly entered the scene, an architect born in Uruguay, formed in Argentina and living in New York, who a few months earlier had published a note in a government newspaper criticizing the proposed consolidation of continuous coastal strip and thereby the idea of the bridge over Garzón. Viñoly now proposed to unite the two shores and create a fellowship of the opposing sides with a tool as unusual as the design. Incidentally, Viñoly migrated from the opposition to the ruling party, or to an imaginary center that was supposed to enshrine him as the architect of consensus.

The first proposal was submitted in June 2012 and it was described by the head of the National Directorate for the Environment [DINAMA], the Architect Jorge Rucks, as merely an “idea”. If the dichotomy was between a bridge or a raft, Viñoly resolved the issue in a Solomonic fashion: a bridge-raft. That is, a floating bridge formed by

connected rafts that could adopt different shapes in the landscape, achieving something that had hitherto not been possible: a unanimous opposition. The investor could not yield to an unstable bridge limited by weather conditions, while to environmentalists and neighbors it was clear that a row of rafts was much more damaging to the streams and wildlife than a conventional bridge.

In October 2012 Viñoly introduced a new version of the project. This time it was a fixed bridge, but also unusual: a circular bridge. A curious sophism that was presented as the final response from the most advanced architectural technique to an eminently political problem. The strategy by way of design also managed to increase the cost of the bridge three times above the original project and, as a result, the Uruguayan government will be responsible for a portion of the costs of a project that Constantini was supposed to build on his own.

Finally, on January 8, 2013 the National Directorate for the Environment granted permission to begin work on the bridge and on April 2, 2014, the Court of Auditors gave the nod to the tax exemption claimed by the Argentine businessman to compensate for the increase in the price of the roadwork.

Currently the debate has been silenced and the popular imagination speaks of the rarity of a roundabout bridge with ceilings and walkways, which has more footpaths than any other bridge in the country although no more than a couple of public transport buses arrive every day.

Despite the uproar and media discussions, there are at least two winning logics that have never been challenged candidly: The first is the uncritical acceptance of the need put a value on the land and this is only possible –and even desirable – by appealing to a large-scale land transformation model driven by large investors. That is, there doesn’t exist in the collective imagination another possible model other than the passive acceptance of global capitalism, in this case acting on the territory. Slavoj Žižek puts it best: “today [...] no one seriously considers possible alternatives to capitalism any longer, whereas the popular imagination is persecuted by the visions of the forthcoming

‘breakdown of nature’, of the stoppage of all life on earth – it seems easier to imagine the ‘end of the world’ than a far more modest change in the mode of production, as if liberal capitalism is the “real” that will somehow survive.”⁴

The second is the assumption, formal and final, of the hard logic contained in the autonomous processes –and settled in strategic enclaves– characteristic of the ways of conquering space and producing territory which contemporary capitalism takes pride in. These enclosures for the multiplication of the exchange value and the appropriation of the surplus value still fail to contribute use value to the environment. In the case we analyzed it seems clear that the bridge is, chiefly, an inherent need to the very valorization of the private enterprise. The logic of the enclaves, enclosed, discriminatory, will prevent future democratic and open access to sites of attractive landscapes and to the leisure destinations. A change as radical as it is quiet that debunks a long-standing local tradition that had always stressed keeping spaces and significant landscapes public when defining domains.

4. Slavoj Žižek, “The Spectre of Ideology” in *Ideology. Mapping Ideology*, ed. Slavoj Žižek (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2003), 7.

EPILOGUE

In *El Pozo* [The Pit], Juan Carlos Onetti places in the words of his character, Eladio Linacero, a judgment which was destined to leave its marks on Uruguay's self-defining awareness: "there is nothing behind us. One *gaucho*, two *gauchos*, thirty-three *gauchos*." However, this memorable phrase implies a contradiction which is worth noting. In Uruguay's history, there is the episode of the landing on the beach of La Agraciada of thirty-three easterners [Spanish: Treinta y Tres Orientales] who crossed the Uruguay River willing to fight against the invasion of the Brazilian Empire. Thirty-three is not a naive number but a paradox that seems to indicate that behind a figure, a completely abstract entity shines a tiny light of meaning. In fact, in Uruguay's history paradoxes abound and so does the construction of meanings from a "meeting by chance on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella."¹

The history of the modern world is the history of the intersection of some signs that come to life upon a crossroads in order to shed light on the present. Therefore, Aldea Feliz should not be thought of as an illusion or a source of nostalgia that speaks of a future that could never be. Nostalgia is the enemy of history and if this set of episodes makes any sense it will to the extent to which it is able to enlighten the present. Otherwise we will have to discard them and just start over. In the end, this is what being modern is about.

1. Count of Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, 1874. Lautréamont was the pseudonym of Isidore Lucien Ducasse, born in Montevideo on 4 April 1846 during the Great War. Accursed poet and promoter of a dark romanticism, was considered by Anré Breton as a precursor of surrealism. He died alone, in a boarding house in Paris on 24 November 1870.

INTERSECTIONS IN NEW YORK

PATRICIO DEL REAL

324

IN THE LATE 1930s, New York's Museum of Modern Art turned its gaze towards the modern architecture that had been developing for some time in South America. This geo-cultural realignment had started with the crisis of European culture, precipitated by World War I, and was reinforced by the collapse of liberalism and the onset of the Great Depression. By the end of the third decade of the twentieth century, the looming possibility of a new European conflict made clear for many the need for a unified Western Hemisphere that could bring forth continental security and a better future for Western culture as a whole. During the 1939 New York World's Fair, poignantly titled "The World of Tomorrow," South American nations made manifest this new geography of progressive peaceful Western nations. By celebrating home-grown traditions with a fresh and positive outlook for the future, countries from South America were able to project a rising "Latin American spirit," to which visitors reacted with incredulity and surprise.¹ In New York, visitors saw a region full of hope, optimism, and vitality. Architecture played its part to portray this renewed spirit; in fact, commentators of the Fair singled out the South American contribution as a whole as being of extraordinary architectural quality. With this, by 1939, the region had clearly taken the lead in architectural modernization.

1. F. A. Gutheim, "Buildings at the Fair". *Magazine of Arts* 32, no. 5 (May, 1939), 342.

The vanguard of this movement was without question found in Brazil, however, other countries - such as Venezuela, Chile, and Argentina - demonstrated a clear and decisive progressive approach by building modern pavilions to display their accomplishments and construe their modern national project. Unlike its larger continental neighbors, Uruguay did not build a stand-alone pavilion; its participation in the New York World's Fair was limited to the Inter-America House, the Pavilion of the Pan-American Union. In retrospect, it is clear that a great opportunity was missed, for the marginal location of Uruguay's exhibition concealed the ways in which the small South American democracy had been a leader in the development of architectural modernism. Most notably, Uruguay was home to some of the first functionalist buildings in the continent, such as Mauricio Cravotto's own house and studio, Julio Vilamajó's house and Carlos Gómez Gavazzo's Valerio Souto house, which had been praised by Le Corbusier in his 1929 trip to Montevideo. Politically, Uruguay carried the torch of socio-cultural change and national consensus; having developed a social democracy in the first decade of the twentieth century, it became the first welfare state in the Americas and one of the first in the world. From the perspective of patronage, State companies such as ANCAP (Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland), launched ambitious building programs that challenged and advanced the architectural

establishment. Encouraged by a committed national government and a healthy architectural competition system, Uruguayan architects mobilized forms and debated ideas on how to best create a modern nation. A clear sign of the effervescence of architectural culture during the first decades of the twentieth century was the creation of one of the first student run magazines, *CEDA*, in 1932. Uruguay was well positioned to build an exceptional pavilion in 1939.

Uruguayan architects had been leaders in the inter-American cultural field, heading the first Pan American Architects Congress in 1920.² Among its many proposals, the Congress called for the study of the history of American architecture and encouraged the exchange of scholars and professors in order to build and articulate a continental architecture. A network of architects, forms, and ideas for this purpose would slowly materialize throughout the region in architecture journals, professional and academic exchanges, congresses and competitions that broke national borders by creating a tapestry of common and related architectural concerns. Although subsumed at first within stylistic considerations, such as the neo-colonial, an Americanist imaginary started to emerge around architecture. Substantiated by Arielist culture, which had its sage in Uruguayan writer José Enrique Rodó, and propelled by a university reform movement that started in Argentina, galvanized the River Plate region and created waves across the whole of Latin America, architects started to imagine a continental architecture that could manage the changes brought about by modernization. The discussion over what was a modern American culture had been led by writers and thinkers through avant-garde literary and cultural journals. Such ideas had migrated to architectural debates over beauty and style. Yet, within such elite discussions, a particular architectural contribution to

2. Leadership and participation of Uruguayan architects in the inter-American field was but one expression of an international network that had been established early on in Montevideo with strong links to Germany and Italy. Architecture culture in Uruguay was far from being insulated by distance.

this cultural debate emerged around the theme of technology. This turn was stimulated by projects such as Carlos Surraco's magnificent Hospital de Clínicas (1930), a building that pushed the limits of reinforce concrete construction and large-scale organization and management unprecedented in the region and in a small country like Uruguay. The functionalist distribution of volumes, the vertical thrust of its construction and great imposing glass surfaces did not shy away from creating a symbolic center for the health of the nation. In this project, technology went well beyond the act of building with new materials such as reinforced concrete. It unfolded into questions over how to better organize the city and manage the national territory, and how to link the nation to transnational forces and developments. At the same time, in this formative period of modern architecture, the question over "good use of materials" debated in countless journals and congresses went hand in hand with the idea of acclimating technology to local conditions. This form of adaptation to local circumstances was understood at multiple scales, from the building of a small house to shared continental problems such as social housing.³ Technology became a tool to better create both a national and a transnational community. In the late 1940s and early 1950s, architecture culture in Uruguay would be renewed by a student revolt that called for real and decisive action on social issues and to put technology and culture to the service of the people and the nation. Such renovation produced a specific response to earlier prospects on technology with explorations on brick and reinforced tile constructions in works by Serralta, Clémot, Payseé Reyes and Dieste, who gained international prominence in the late 1960s. In all, Uruguayan modern architecture was up to the mark for international reception, just as cultural institutions in the United States such as MoMA were beginning to look south to reimagine the Western world.

In the United States, the interest and fascination with the modern architecture of South America erupted in tandem with the creation of a regional,

3. See the Pan American Architectural Congress on Social Housing held in Buenos Aires in 1939.

325

Pan American imaginary that negotiated cultural differences and similitudes. This narrative of continental cohesion intensified as the Second World War deepened inter-American relations, and was mobilized by the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) and its director, Nelson A. Rockefeller. From Washington DC the aim was, quite simply, to create the idea of a unified Western Hemisphere. By funding economic, social, educational and cultural programs, Rockefeller's office promoted and constructed a progressive Latin America. In this way, a stressed narrative on the "picturesque aspects," the primitive and "backwardness," was readily replaced by the region's "contribution to contemporary thought and modern living."⁴ In films such as *Montevideo Family*, the proliferous propaganda campaign launched by the OCIAA celebrated the idiosyncrasies of the small South American nation, such as the drinking of Mate tea and the use of wardrobes instead of closets. At the same time, it presented to US audiences Uruguay's advances, such as its universal and secular educational system, its leadership position in developing "active careers for women," and its large and powerful middle class—a class which possessed the same household appliances found in a United States home. In these films, living traditions were celebrated to solicit interest and fascination, and the shared aspects of modern society were advanced enough so that US audiences would easily feel at home in Uruguay.

This was an example of the ways in which modern architecture worked as a key propaganda tool to advance the cause of Pan Americanism. At the same time, architecture was seen as an effective tool for progress and social change; the figure of the architect being posited as a progressive agent that could best manage the future. Uruguay came forth, again, as a clear example of what could be achieved when architects took a leading social role. Key to this leadership position

4. Project Authorization, Identification No. SE-1447, Purchase of 3000 copies of "Brazil Builds;" a volume of the modern architecture of Brazil. René d'Hanoncourt Papiers II.26. The Museum of Modern Art Archives, New York.

had been the early political consensus, but also the early appropriation and development of city and regional planning, and the rise to power of technocratic cadres. In the world of planning, Francis Violich celebrated Uruguay's achievements in this field. This was a country, he noted, where the marriage of architecture, planning and politics had reached fruition; after all, a former President Alfredo Baldomir, and a mayor of Montevideo, Horacio Acosta y Lara, had both been architects. For Violich, Uruguay had developed "a tradition of technician-controlled government that gives preference to the well-trained specialist rather than to a political favorite." But this was not an overnight success. For twenty years at the School of Architecture, he told his readers, planning had been woven together with architecture through countless courses to give shape to the figure of the architect-planner. Violich thought this model so successful that he recommended US students and technicians spend a year at the Facultad de Arquitectura to complete their training. There, heading the Instituto de Urbanism and working closely with the city government, one would encounter its director Mauricio Cravotto; not only was he an active professional, working with Argentine planners in Mendoza and building a new city hall in Montevideo; he was also a brilliant teacher who readily quoted Lewis Mumford and hoped to translate *The Culture of Cities* into Spanish.⁵ In a small country without great wealth, architects, planners, and politicians had created one of the most sophisticated cultural milieus in Latin America. Uruguay was a country full of promise and optimism, a clear model for the future of the region and of the Western world.

It is perhaps no coincidence then that in its consideration of the modern architecture of South America, The Museum of Modern Art, whose president, until 1940, also happened to be Nelson Rockefeller, looked upon the impressive developments in the small Uruguay as a possible showcase for the Americas. A swift glance at MoMA's exhibition history would assume the members of the

5. Francis J. Violich, "A Second Report on Latin American Planning," *The Planner's Journal* 9, no. 1 (January-March, 1943), 26.

Department of Architecture entirely missed the developments in Uruguay; after all, information was scarce, and the Brazilians, with their magnificent 1939 New York Pavilion, had dominated the North American architectural imagination. In 1943, and after much study and consideration, MoMA produced the groundbreaking *Brazil Builds*. But would it have been possible to produce *Uruguay Builds*? Yes, possible indeed. After all, the 1943 architecture show was to be one in a series of exhibitions on the modern architecture of Latin America. News of the very advanced Uruguayan social developments and its architectural production had reached members of the Department of Architecture who were eager to consider the most advanced developments in the region. But one must point out that, for all its advances in modern architecture, Uruguayan modernism lacked coherence. Responsive to a variety of developments and explorations that engaged the multiple modernisms developing early on, Uruguayan architects were unable to produce a formal synthesis. Yet, the same could be argued of Brazilian architecture culture at that time, since, although the synthetic power and brilliance of Lucio Costa and Oscar Niemeyer's New York Pavilion were certainly there, the heads of the Architecture Department at MoMA were not completely convinced. After all, they thought, one could not have an exhibition with only one or two buildings.⁶ As *Brazil Builds* helped to galvanize architecture culture in Brazil, as well in the United States and the wider world, around what later became Brazilian mod-

6. Memo, Janet Henrich to Elodie Courter, cc. Mr. Wheeler Re: South American Architecture, January 15, 1942. Exh.213 REG, MoMA Archives, NY. The information on Uruguay came from Agnes Rindge Claffin (1900-1977). She was Professor of Art and director of the Vassar Art Gallery. She served as Executive Secretary and Consultant in the Art Division of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs between 1941-42. She became a member of the Museum of Modern Art's Advisory Committee in 1941, and served as the Assistant Executive Vice President to the Museum 1943-44. Cf. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/claffina.htm> (Accessed April 25, 2007.) Information on Uruguay also came from Uruguayan architect Román Fresnedo Siri, who appeared to have been in New York in 1940 and met with Henrich.

ernism, one has to wonder what would have been the effects of *Uruguay Builds*.

In 1947, in a moment of disciplinary crisis in the United States, Uruguay's key architect, Julio Vilamajó, was summoned to the fray over modernism. In one of his monthly columns for the highbrow magazine *The New Yorker* that year, the eminent US architectural critic Lewis Mumford had criticized the bleak and backwards situation of architecture in New York City. Urban centers in the United States, Mumford noted, had not recovered from the 1929 economic crash. The skyscraper, he pointed out, was dead. The new site of postwar architectural experimentation was the single-family home, and its geography, that of urbanizing regions such as the US Pacific North West, was the site where a new style was being born—what he called the "Bay Region Style." In his 1947 article, Mumford reinforced this new postwar spirit and its regional development by highlighting other modernist experiments, in particular that of Vilamajó, who knew better than most the meaning of dwelling. "A house, as the Uruguayan architect Julio Vilamajó has put it," Mumford wrote, "should be as personal as one's clothes and should fit the family life just as well."⁷ It is not clear why Mumford called forth Vilamajó to illustrate a development that for many in the US architectural profession was but a small cultural battle between New York and California.⁸ It appeared nonetheless that the center of gravity of postwar architecture culture was moving, and it was heading to Uruguay.

What was at the heart of Mumford's article, and of his mentioning of Vilamajó, was the displacement of the center of US postwar architectural

7. Lewis Mumford, "Status Quo." *The New Yorker* (October 11, 1947), 107.

8. It is most likely due to Chloethield Woodard Smith, who was close to Mumford and had met Vilamajó during her sojourn in South America in the early 1940s. Between 1946 and 1948 she wrote a series of surveys of South American architecture for the US journal *Architectural Forum*. The articles started with Colombia and Venezuela in *Forum's* November 1946 issue, Argentina followed in February 1947, Brazil in November 1947, and Uruguay in June 1948.

production away from New York and its cultural institutions. In the postwar world, Mumford argued, established cultural centers would shift in passing and ephemeral dominance. New centers would constantly arise.⁹ The Department of Architecture at MoMA responded to Mumford's critique and his new geocultural order by organizing in 1948 a symposium titled: *What is Happening to Modern Architecture?* In all, the group of architects and critics that gathered around MoMA rejected any idea of a reaction to the so-called International Style and a shift away from its center of production. By 1948, this was certainly not the same style that Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson had defined way back in 1932, since as they had pointed out then, the International Style was dynamic and alive, elastic and always evolving. Proof of this was the work being done in Brazil. Mumford's preoccupation over change and adaptation, critics pointed out, had already been addressed in Latin America. Brazilian modernism was the answer to any criticism over dogmatism and a supposed dictatorship of style emanating from New York.

Mumford's reference to Uruguay's greatest living architect remains elusive, yet it serves to note how the center of postwar architectural dynamism began to shift moving away from its developments in Brazil. If one considers the complex cultural battles around architecture at the time, it is clear that for Mumford, Vilamajó served as a foil to the increasing international presence and prestige of Brazilian modernism and its lead figure, Oscar Niemeyer, who in 1947 was at the pinnacle of its international reputation.¹⁰ By juxtaposing Vilamajó and Niemeyer, and in effect Uruguay and Brazil, Mumford prefigured an international reaction that would soon rise against not only Niemeyer's "lyrical style" but also against the ever-growing scale of architectural and planning solutions. By bringing Brazilian modernism to the frontline of the debate, MoMA sidelined

9. He later elaborated on this. See: Lewis Mumford, "Monumentalism, Symbolism and Style," *Architectural Review* 105, no. 628 (April 1949).

10. See Brazil: On Stilts," *Time Magazine*, Monday, May 05, 1947.

Mumford's acute celebration of a measured modernism. The point was not Mumford's alone, and played out in the resolution of what at the time was the most important architectural project of the postwar period: the United Nations. Vilamajó had been invited to be part of the design team. Exactly how his name came to be known by Wallace K. Harrison, who was in charge of the UN design team, has yet to be unraveled, but his name, like Niemeyer's, was there from the very beginning.

Vilamajó's proposal, Scheme 33, oriented the large rectangular tower volume of the Secretariat building parallel to the East River, in a similar fashion to the final built solution. However, unlike the built solution whereby the compact block of the Council Chambers and Conference Rooms were hidden behind the glass office tower, Vilamajó placed the Secretariat almost at the edge the river, as close as possible to Franklin Delano Roosevelt Drive. This gave the most space front of the Secretariat to the city, created a commanding river façade, and gave the building a standing position in the river skyline. Vilamajó placed the General Assembly in axis with 44th Street in front of the Secretariat, which provided a monumental backdrop. He located the Council Chambers and Conference Rooms perpendicular to the river on the south side of the Secretariat building; the low rectangular block protruded towards First Avenue grasping the entire width of the city block. The compact and dynamic composition created a focus for the public urban space he provided for. Vilamajó arrived in New York in April 18, 1947, and presented his proposal on April 28. But design meetings had started two months earlier on February 17. By then, the volumetric composition of the Secretariat, the General Assembly, and the Council Chambers and Conference Rooms had been defined. The tug of war, and the center of heated debates, was over whether to place the Secretariat tower perpendicular or parallel to the river, and whether to merge or to separate the General Assembly and the Council Chambers and Conference Rooms. Just days before Vilamajó presented his proposal, Oscar Niemeyer presented his Scheme 32, which placed the Council Chambers and Conference Rooms behind the Secretariat. Vilamajó's proposal clearly took aim at Niemeyer's,

which by then was the favorite proposal. "Don't hide the great unit of the Council Chambers and Conference Rooms—give it a principal façade!" he argued in the meeting.¹¹ The prominence Vilamajó gave to the actual workings of the United Nations by bestowing a key importance to the Council Chambers and Conference Rooms highlights a different monumentality from that proposed by Niemeyer. It emphasized the importance of the very organism that made the UN work; for Vilamajó, the smaller conclaves were as important as the grand General Assembly and should not be pushed aside for mere monumental effect. On the same ground, Vilamajó was a key critic of Le Corbusier's proposal that merged the General Assembly hall with the Council Chambers and Conference Rooms into one large volume. In fact, it appears that Le Corbusier blamed Vilamajó for the defeat of his design.¹² For Vilamajó, the United Nations "needed to be a building free of tendencies."¹³

Mumford's mobilization of Vilamajó was strategic, as it unfolded and gave evidence of the complex cultural battle being fought within US architectural culture. He could have easily called forth the work of Swedish architect Sven Markelius, another UN project architect, and a leading figure in the New Empiricist trend developing in Sweden. However, Mumford mobilized a Uruguayan architect, putting him, briefly, in the front line of an international confrontation. Vilamajó died a year after his United Nations presentation. This may be the reason why Mumford's gamble did not fully prosper, leaving only a faint imprint. Yet, the fine thread that emerged in New York, first at MoMA, and later resurfaced with the momentary juxtaposition of Vilamajó and Niemeyer, speaks on a critical moment when Latin America and its architecture was a key site of Western culture as a whole.

11. Julio Vilamajó, cited in Dudley, 247.

12. Jorge Nudelman, *Tres Visitantes en Paris: los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*. (Tesis Doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), 265.

13. Notes on a piece of paper. Archivo Vilamajó, Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Uruguay.

BIOGRAFÍAS BIOGRAPHIES

ARANA, MARIANO (Montevideo, 1933) Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1952 y egresó en 1961. Se integró como docente de la cátedra de Historia de la Arquitectura que dirigía Leopoldo Carlos Artucio y fue destituido por la Intervención a mitad de los setenta. A partir de 1980 y todavía en dictadura, realizó una agresiva campaña de protección patrimonial desde el Grupo de Estudios Urbanos que tuvo una llegada masiva a la población a través de encuentros y charlas en colegios, parroquias, organizaciones barriales y cooperativas de vivienda. A partir de la recuperación democrática estuvo a cargo de la cátedra de Introducción a la Historia de la Arquitectura, donde su entusiasmo impetuoso contagió a las nuevas generaciones. Fue director del Instituto de Historia de la Arquitectura y sus conceptos se vertieron en textos, ensayos y conferencias incidiendo directamente en la producción del Instituto. Dentro del Frente Amplio formó parte de la Vertiente Artiguista, fue electo senador en 1990, Intendente de Montevideo en 1994 y Ministro de Vivienda en 2005. Tuvo una participación determinante en la política edilicia, patrimonial y territorial de Uruguay y actualmente continúa siendo el mayor referente local sobre estos temas, con fuertes vínculos regionales.

ARANA, MARIANO (Montevideo, 1933). *Joined the Faculty of Architecture in 1952 and graduated in 1961. Was soon integrated as a teacher to the course of History of Architecture led by Leopoldo Carlos Artucio. From 1980, still in dictatorship, he made an aggressive patrimonial protection campaign from the Urban Studies Group, which had a massive influence on the population and on young people –almost teenagers– from catholic schools and parishes. Since the restoration of democracy, he was in charge of the Introduction to the History of Architecture course, where he passed his impetuous enthusiasm on younger generations. He was*

director of the Institute of History of Architecture and his concepts were poured into texts, essays and lectures directly influencing the Institute production. Within the 'Frente Amplio' formed the 'Vertiente Artiguista', was elected Senator in 1990, Mayor of Montevideo in 1994 and Minister of Housing in 2005. He had a decisive role in the building, patrimonial and territorial policy of Uruguay and currently continues to be the most important local reference on these issues, with strong regional ties.

AROZTEGUI, ILDEFONSO (Melo, 1916 - Montevideo, 1988). En 1936 ingresó en la Facultad de Arquitectura y egresó en 1940. En 1941 obtuvo el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, partió de viaje por América Latina en los primeros meses de 1943, y obtuvo el aval para cursar un posgrado en la Universidad de Illinois. Residió en Estados Unidos de Norteamérica hasta mediados de 1945. Allí obtuvo el *Master of Science*, participó y ganó en diversos concursos interuniversitarios, y trabajó en un estudio de arquitectos e ingenieros. A su regreso dictó conferencias sobre su experiencia norteamericana y en 1946 se presentó al concurso para la sede de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos (CNAD) del Banco República. Aunque obtuvo el segundo premio, ganó el concurso al considerarse desierto el primero. En 1957 modificó el proyecto de acuerdo a las nuevas necesidades institucionales, la sede de la CNAD, que luego modificó su destino para convertirse en la sucursal 19 de Junio del banco, se convirtió en la *magnum opus* de Aroztegui. Fue profesor titular de Proyectos, responsabilidad que ejerció hasta 1958. Realizó la vivienda Terra-Mujica (1949-1950), el Cine Melo (1950), el edificio para la firma Merlinski y Syrowicz (1955) y la sede del Club Nacional de Football (1952-1957).

AROZTEGUI, ILDEFONSO (Melo, 1916 - Montevideo, 1988). *Joined the Faculty of Architecture in 1936 and graduated in 1940. In 1941 won the Faculty of Architecture Grand Prix, travelled through Latin America early in 1943, and obtained an endorsement to pursue a post graduate degree at the University of Illinois. He lived in the U.S. until mid 1945, where he obtained his Master of Science, participated and won in various inter-college competitions and worked at an architects and engineers office. When he returned, he gave lectures about his Northamerican experience and in 1946 he submitted to the competition for the 'Caja Nacional de Ahorros y Descuentos'(CNAD) of the Republic Bank. Although he won the second prize, he ended up being the final winner as the first prize was considered null. In 1957 he changed the project according to new institutional requirements, the CNAD headquarters, which then changed its destiny to become the Bank's 19 June Branch, became Aroztegui's magnum opus. He was professor at architecture workshop, responsibility he exercised until 1958. He completed the Terra-Mujica House (1949-1950), the Melo Cinema (1950), the building for Merlinski & Syrowicz firm (1955) and the National Football Club headquarters (1952-1957).*

BARAÑANO, CÉSAR; BLUMSTEIN, JOSÉ; FERTER, SAMUEL; RODRÍGUEZ OROZCO, GONZALO. En 1955 estos arquitectos comienzan su actividad en equipo y en 1957 ganan su primer concurso, la sede del Sanatorio Social Casa de Galicia y más tarde suman otros premios de relevancia, como el Edificio del Notariado (1962) o la sede del Palacio de Justicia (1964). En 1968 se integra Hugo Rodríguez Juanotena y a partir de entonces la oficina se denomina Estudio Cinco. Su obra da cuenta de una adhesión a la arquitectura «funcional» ya instalada internacionalmente: volúmenes puros, pantallas vidriadas y estructura independiente. A fines de los años sesenta, la expresión de los edificios varía y se acercan a las posturas regionalistas guiados por el brutalismo de Le Corbusier (fundamentalmente las casas Jaoul), como en la vivienda Tost (1967) o la realizada para el propio Rodríguez Orozco (1968). El estudio crece y se incorporan nuevos proyectistas especializando las

funciones y durante los años setenta construyen gran cantidad de edificios en altura en Punta del Este. En 1980 se integra como socio Iván Arcos, bajo cuya responsabilidad Estudio Cinco continúa en funciones con una destacada actividad. Rodríguez Orozco y Rodríguez Juanotena fueron parte del equipo de arquitectos de la Sección Enseñanza del Ministerio de Obras Públicas entre 1955 y 1977, en forma independiente al funcionamiento del estudio. Juntos proyectaron una serie de escuelas de primaria y secundaria de gran calidad de diseño donde aplicaron conceptos de flexibilidad y modulación al mismo tiempo que trabajaron con sistemas racionalizados de construcción.

BARAÑANO, CÉSAR; BLUMSTEIN, JOSÉ; FERTER, SAMUEL; OROZCO RODRIGUEZ, GONZALO. *In 1955 these architects began their work as a team and in 1957 won their first competition: the Social Sanatorium Casa de Galicia headquarters and later other relevant prizes such as the Edificio del Notariado (1962) or the Courthouse (1964). In 1968 Hugo Rodríguez Juanotena joined the team and thereafter the office is called Estudio Cinco. Their work reveals their acceptance to the "functional" architecture already installed worldwide: pure volumes, glazed screens and independent structure. In the late sixties, the buildings expression varies and approaches regionalist postures guided by Le Corbusier's brutalism (mainly Jaoul houses) and the Tost house (1967) or in Rodríguez Orozco's own house (1968). The office grows, new designers join specializing roles and in the seventies build lots of buildings in Punta del Este. In 1980 Ivan Arcos joins the office as partner, under whose responsibility Estudio Cinco, continues with an outstanding activity. Rodríguez Orozco and Rodríguez Juanotena, independently of the office, were part of the team of architects of the Teaching Section at the Ministry of Public Works between 1955 and 1977. Together projected a series of high quality designed primary and secondary schools where they applied concepts of flexibility and modulation while working with rationalized building systems.*

BAYARDO, NELSON (Montevideo, 1922-2002). Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1941 y egresó en 1948. Entre 1953 y 1959 fue adjunto en el Taller Altamirano, y en el Taller de Dufau entre 1960 y 1965. Entre 1967 y 1969 dirigió un taller experimental, y desde 1970 hasta 1975 dirigió su propio taller. En 1950 acompañó a los estudiantes de la primera generación que viajó por Europa, y nuevamente viajó con estudiantes en 1958 y 1961. Fue jurado en todos los concursos de obra pública que se realizaron en el país entre 1963 y 1989, y la Facultad lo distinguió como profesor emérito en 1990. La importancia de Bayardo para la cultura arquitectónica de Uruguay está fuera de toda discusión. Fue el maestro de varias generaciones de arquitectos. Su vocación por la enseñanza y la amorosa atención que ponía en el proceso de aprendizaje de los estudiantes que tuvo a su cargo se expresó en los textos de pedagogía aplicada a la enseñanza del proyecto. Realizó investigaciones sobre los aspectos grafológicos en los trabajos de los educandos según el método de grafología emocional objetiva del profesor Curt Honroth y sobre los modos de desarrollar las aptitudes desarrollables del intelecto con base en los trabajos de psicología clínica del doctor Hermann Rorschach, de Suiza. Su propuesta didáctica, atenta a las necesidades de los estudiantes, se plasmó en sus principales escritos, entre los que citamos «Experiencia en Venezuela», *CEDA* (n.º 30, Montevideo, octubre de 1966), *Reflexiones sobre talleres de arquitectura* (Venezuela, 1966), *Las seis coordenadas de la arquitectura* (Paraguay, 1970) y *Hacia una autodidáctica dirigida* (Montevideo, 1990).

BAYARDO, NELSON (Montevideo, 1922-2002). *Joined the Faculty of Architecture in 1941 and graduated in 1948. Between 1953 and 1959 he was Associate Professor at the architecture workshop led by Altamirano, and at Dufau's workshop between 1960 and 1965, between 1967 and 1969 he led an experimental workshop and between 1970 and 1975 he led his own Architecture Workshop. In 1950 he went along with the first generation of students who travelled through Europe, and travelled again with students in 1958 and 1961. Was member of the jury in all the public works competitions that were held in the country between 1963 and 1989, and was honored as Professor Emeritus in*

*1990 by the Faculty of Architecture. Bayardo's contributions to the Uruguay's architectural culture is unquestionable. He was teacher of several architects generations. His vocation for teaching and the love he put into his students learning process, was expressed in texts of pedagogy applied to the project. He did a research on the graphological aspects in the work of students, according to Professor Curt Honroth's emotional objective graphology method and on the ways to develop intellect developable skills based on Dr. Hermann Rorschach's clinical psychology's work, Switzerland. His didactic approach, attentive to students needs, is reflected in his main writings such as "Experience in Venezuela", *CEDA*. Montevideo No. 30, October 1966; "Reflections on Architecture workshops", Venezuela, 1966; "The six coordinates of architecture", Paraguay, 1970; "Towards directed self-teaching", Montevideo, 1990.*

CENTRO COOPERATIVISTA URUGUAYO (CCU). Es un organismo no gubernamental creado en 1961 con la finalidad de promover, capacitar y asesorar a los emprendimientos cooperativos en diversos sectores: agropecuario, artesanal, industrial, vivienda. Las primeras experiencias con cooperativas de vivienda fueron, de hecho, anteriores a la aprobación de la llamada Ley de Vivienda (1968). Esta brindó un estatuto legal y una serie de facilidades al desarrollo cooperativo, estableciendo dos modalidades: el ahorro previo y la ayuda mutua. El CCU era entonces lo que la ley definía como «instituto de asistencia técnica», formado por diversos profesionales (arquitectos, ingenieros, abogados, asistentes sociales, etc.) al servicio de las cooperativas. En cuanto a los arquitectos, contaba con un núcleo de talentosos jóvenes profesionales —entre los que se encontraban Mario Spallanzani, Miguel Cecilio, Luis Livni y Rafael Lorente Mourelle— que dieron forma a las primeras cooperativas de vivienda. A mediados de la década del setenta, el CCU había logrado asesorar la construcción de casi 3500 viviendas, un 42% de la totalidad realizada por el sistema cooperativo. Estas se encontraban, por otra parte, en todos los puntos del país, desde su capital hasta pequeñas localidades del interior. La dictadura cívico-militar (1973-1984) significó un duro golpe para el movimiento cooperativo e instaló

una década oscura para todas las organizaciones sociales. Con la recuperación de la democracia se reactivaron las federaciones de cooperativas y la actividad de los institutos de asistencia técnica como el CCU, que continúa hasta hoy día brindando sus servicios.

URUGUAYAN COOPERATIVE CENTRE (CCU). *It is a non-governmental organization created in 1961 with the purpose of promoting, training and advising cooperative ventures in various sectors: agricultural, crafts, industrial, housing. Early housing cooperative experiences were -in fact- previous to the approval of the known as 'Housing law' (1968). Provided legal status and a number of facilities for cooperative development, establishing two types: prior savings and mutual aid. The CCU was then what law defined as the Institute of Technical Assistance, formed by various professionals (architects, engineers, lawyers, social workers, etc.) serving cooperatives. Regarding architects, had a talented young professionals core, such as Mario Spallanzani, Miguel Cecilio, Luis Livni and Rafael Lorente Mourelle among others, who shaped the first housing cooperatives. By mid seventies, the CCU had managed to advise the construction of nearly 3,500 homes, 42% of the total under cooperative system; they were spread in all the country regions, from the capital to small interior towns. The civil-military dictatorship (1973-1984) meant a hard blow to the cooperative movement and installed a dark decade for all the social organizations. With the restoration of democracy cooperative federations and Technical Assistance Institutes activities such as the CCU's, were reactivated and continue today offering their services.*

CRAVOTTO, MAURICIO (Montevideo, 1893-1962). Estudió arquitectura entre 1912 y 1917. Ganador del Gran Premio en 1918, realizó desde ese año y hasta 1921 un viaje de estudios por América del Norte y Europa. A su regreso comenzó su carrera docente en la Facultad de Arquitectura, en los cursos de Composición Decorativa y Proyecto de Arquitectura. Enseñó urbanismo con Juan Antonio Scasso entre 1923 y 1952 en la Cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística. La bibliografía del curso creado en 1918 incluía los textos de Ebenezer Howard, Raymond Unwin,

León Jaussely, Tony Garnier, Lewis Mumford, George Simmel y Krebs, por lo que la vertiente teórica más importante se apoyaba en la ciudad jardín en todas sus variantes, incluidas la francesa y la norteamericana. Promotor de la inserción de los estudios urbanos en la carrera, creó el Instituto de Urbanismo en 1936 que dirigió hasta su renuncia en 1953, y fundó y dirigió la *Revista del Instituto de Urbanismo* desde 1938 a 1950. Dentro de su actividad profesional destacan el Rowing Club de Montevideo (concurso, 1923), el Palacio Municipal (concurso, 1930; construcción 1936-1962), el Hotel Rambla (1931) y su casa propia (1933). En el ámbito del urbanismo llevó adelante el Anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo (1930), que si bien no fue realizado propició la creación de la Oficina del Plan Regulador, dirigida por su entonces colaborador Américo Ricaldoni.

CRAVOTTO, MAURICIO (Montevideo, 1893 - 1962). *Studied architecture in Montevideo between 1912 and 1917. Grand Prix winner in 1918, made since then until 1921 a study trip through North America and Europe. On his return he began his teaching career at the Faculty of Architecture with the courses of Decorative Composition and Architecture workshop. He taught Urbanism with Juan Antonio Scasso between 1923 and 1952 for the course of "Cities design and Landscape Architecture". The bibliography of the course created in 1918, included texts from Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Jaussely Leon, Tony Garnier, Lewis Mumford, George Simmel and Krebs. Therefore the most important theoretical aspects were based on the Garden City in all its variants including the French and American one. Promoter of urban studies in the career programme, created the Urban Institute in 1936 that led upon his resignation in 1953, and founded and directed the Urban Institute's magazine from 1938 to 1950. His professional activity includes Montevideo Rowing Club (competition, 1923), City Hall (competition 1930 - construction 1936-1962), Rambla Hotel (1931), his own house (1933). In the field of urban planning, he carried out the Preliminary Project for Montevideo Regulatory Plan (1930) which, although it was not built, led to the creation of the Regulatory Plan Office, directed by his partner at that moment, Américo Ricaldoni.*

DIESTE, ELADIO (Artigas, 1917-Montevideo, 2000). Estudió en la Facultad de Ingeniería y se graduó en 1943. Entre 1944 y 1965 fue profesor de Mecánica teórica, y desde 1953 hasta 1973 de Puentes y grandes estructuras en la misma institución. Trabajó en el Departamento de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Transporte, en la empresa Christiani y Nielsen, y en la empresa de pilotaje Viermond. En 1946 se vinculó con Antonio Bonet para definir la cubierta de la casa Berlingerí. En 1954 fundó su propia empresa, Dieste y Montañez SA, dedicada al proyecto y ejecución de obras civiles con una fuerte vocación de optimización de procesos constructivos. Cubrió miles de metros cuadrados con las bóvedas autoportantes y las gausas de cerámica armada. Realizó la estructura de la Iglesia de la Asunción y San Carlos Borromeo en 1954, del Colegio La Mennais en 1958 y de San Juan Bosco en 1966. Proyectó y construyó la Iglesia de Atlántida entre 1958 y 1962, la de Durazno en 1968 y proyectó la Iglesia de Lourdes en Malvín en 1961. Formaba parte de un círculo de artistas y escritores entre los que se encontraban Esther de Cáceres, Eduardo y Rafael Dieste, Joaquín Torres García, Eduardo Yepes, Olimpia Torres, Rafael Alberti y José Bergamín. Fue autor de diversas publicaciones y dio numerosos cursos y conferencias en universidades y asociaciones de ingenieros de América Latina, Estados Unidos y Europa. A lo largo de su vida obtuvo numerosos premios y títulos, y fue profesor *ad honorem* de las facultades de Arquitectura de Montevideo y Buenos Aires.

DIESTE, ELADIO (Artigas, 1917 - Montevideo, 2000). Studied at the Faculty of Engineering and graduated in 1943. Between 1944 and 1965 he was professor of Theoretical mechanics, between 1953 and 1973 was professor of Bridges and Large structures at the same institution. He worked at the Architecture Department of the Ministry of Public Works and Transport, the firm Christiani and Nielsen and at the pile work firm Viermond. In 1946 he joined Antonio Bonet to define house Berlingerí's roof. In 1954 he established his own firm Dieste and Montañez S.A dedicated to design and execution of civil works with a strong vocation on optimizing construction processes. He covered thousands of square meters with self-supporting arches and reinforced ceramic

gaussa vaults. Made the structure for the Church of Saint Charles Borromeo and Our Lady of the Assumption in 1954, The Lamennais School in 1958 and San Juan Bosco in 1966, he designed and built the Church of Atlántida between 1958 and 1962, church of Durazno in 1968 and projected the Church of Lourdes in Malvin in 1961. Was part of a circle of artists and writers, among them Esther Cáceres, Eduardo and Rafael Dieste, Joaquín Torres García, Eduardo Yepes, Olimpia Torres, Rafael Alberti and José Bergamín. Author of various publications, gave numerous courses and lectures at universities and engineering societies in Latin America, USA and Europe. Throughout his life, won numerous awards and titles, was ad honorem professor of the Faculty of Architecture in Montevideo and Buenos Aires.

FLORES FLORES, SAMUEL (Montevideo, 1933). Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1955 y egresó en 1962. Luego de realizar su primer posgrado en Psicología aplicada a la arquitectura (1965), en 1968 el gobierno de Francia le otorgó una beca para realizar estudios de Arquitectura y Urbanismo en la región de Languedoc-Roussillon con Georges Candillis, a raíz de la repercusión de su obra Grutas de Punta Ballena. En 1972 se graduó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, donde vivió entre 1974 y 1994. Hasta el año 1995, en que retornó al Uruguay en forma definitiva, manejó en paralelo tres oficinas de arquitectura, en Buenos Aires, en Montevideo y Punta en del Este, donde desarrolló y ejecutó más de 250 proyectos, en su mayoría de residencia unifamiliar. Participa en ONG ambientales como Amigos del Faro —Punta del Este, 1986— y Unión Vecinal de Punta Ballena —Punta del Este, 1999. Dentro de su actividad profesional destacan: Grutas de Punta Ballena (1968), casa Brauer-San Isidro Buenos Aires 1970, casa Torres Blancas (1976), Casa Poseidón (1978), urbanización Marinas de Santa Lucía (1987), urbanización Lomas de Carrasco 1992, casa Las Magdalenas (1994) y casa Punta Ballena (2009). En el ámbito del planeamiento territorial desarrolla la Teoría de los polos, para crear un circuito náutico turístico en las costas uruguayas dentro de un contexto latinoamericano, sobre la que escribe diversos artículos desde fines de los sesenta hasta el presente.

FLORES FLORES, SAMUEL (Montevideo, 1933). Joined the Faculty of Architecture in 1955 and graduated in 1962. After doing his first postgraduate studies in Psychology applied to architecture (1965), in 1968 the French government awarded him a scholarship to study architecture and urbanism in the region of Languedoc -Roussillon, with Georges Candillis following the impact of his work Punta Ballena Caves. In 1972 he graduated from the Faculty of Architecture and Urbanism of Buenos Aires, where he lived between 1974 and 1994. Until 1995, when he returned to Uruguay for good, he led three parallel offices of architecture in Buenos Aires, Montevideo and Punta del Este, where he develops and executes more than 250 projects, mostly single family residences. He participates at Environmental NGOs such as Amigos del Faro - Punta del Este 1986 and Unión Vecinal de Punta Ballena - Punta del Este, 1999. His professional activity includes: Grutas de Punta Ballena (1968), Brauer House-San Isidro Buenos Aires (1970), Torres Blancas House (1976), Poseidón House (1978), Marinas de Santa Lucía urbanization (1987), Lomas de Carrasco urbanization (1992), Las Magdalenas House (1994) and Punta Ballena House (2009). In the field of territorial planning, he develops the "Teoría de los polos", to create a nautical tourist itinerary through uruguayan coasts within a Latin American context, on which he writes various articles from the late 60s to present.

GARCÍA PARDO, LUIS (Montevideo, 1910-2006). Realizó estudios de meteorología y astronomía, obteniendo los respectivos títulos en 1931 y 1934. Inició la carrera de arquitectura en 1930 y obtuvo el grado en 1941. Su vida universitaria continuó como docente titular de la Cátedra de Acondicionamiento Físico de los Edificios y de Acústica Aplicada al Urbanismo y a la Arquitectura. Simultáneamente, ejerció la docencia en educación secundaria como profesor de astronomía, geografía y geometría, y trabajó como meteorólogo y astrónomo. Sus primeras obras arquitectónicas, en la década del cuarenta, fueron viviendas individuales y encargos provenientes de la Iglesia Católica. En estos años manejó una heterogénea suma de fuentes de inspiración, proyectos de lenguaje moderno, viviendas tipo chalet con techos a dos aguas y revestimientos de

ladrillo, revoque y piedra; templos con formas en ojiva y plantas basilicales, e incluso proyectos de inspiración neocolonial. A partir de 1948-1949, sus proyectos comenzaron a denotar un acercamiento más decidido a las premisas de la arquitectura moderna internacional. En sociedad con Adolfo Sommer Smith realizó los edificios de viviendas en altura Gilpe (1953), Guanabara (1954), El Pilar (1957) y Positano (1957). A comienzos de la década del sesenta realizó en Punta del Este los edificios L'Hirondelle (1960) y Ruca Malén (1960), junto con el arquitecto Nebel Farini. Comenzó a investigar técnicas alternativas para la construcción de viviendas económicas, patentando múltiples sistemas que puso en práctica en Uruguay y en Brasil. Sus sistemas VECA (1962), Vipremal (1970) y Predes (1977), aunque con distintas características proyectuales y materiales, persiguen el mismo objetivo de garantizar el acceso universal a la vivienda.

GARCÍA PARDO, LUIS (Montevideo, 1910-2006). Studied meteorology and astronomy, obtaining his titles in 1931 and 1934. Began studying architecture in 1930 and obtained his degree in 1941. His university life continued as professor at the course of Buildings Physical Conditioning and Acoustic applied to Urbanism and Architecture. At the same time, he taught at secondary school as professor of Astronomy, Geography and Geometry and worked as a meteorologist and astronomer. His first architectural works in the 1940s, were individual houses and commissions from the Catholic Church. In these years he managed heterogeneous sources of inspiration: modern language projects, chalet type houses with gabled roofs and brick veneer, plaster and stone; temples with ogive shapes and basilical plans including projects with neocolonial inspiration. From 1948-1949, his projects began to denote a more determined approach to the premises of the international modern architecture. In partnership with Adolfo Sommer Smith, made the buildings Gilpe (1953), Guanabara (1954), El Pilar (1957) and Positano (1957). In the early 1960s built in Punta del Este the buildings L'Hirondelle (1960) and Ruca Malen (1960), together with the architect Nebel Farini. He began to research alternative techniques for the construction of affordable housing, registering multiple systems he implemented in Uruguay and Brazil. His systems VECA (1962),

Vipremal (1970) and Predes (1977), although with different projective and material features, shared the same goal of ensuring universal access to housing.

GÓMEZ GAVAZZO, CARLOS (Montevideo, 1904-1987). Estudió arquitectura entre 1924 y 1931. Ganador del Gran Premio de la Facultad de Arquitectura, obtuvo una beca para viajar a Europa donde colaboró por cinco meses con Le Corbusier en diversos proyectos entre 1933 y 1934. En su labor profesional se destacan la participación en varios concursos de arquitectura, como el segundo premio del Ordenamiento Edificio de la Avenida Agraciada (1936, no construido) y el segundo premio del Parlamento de Quito (1943-1945), así como el primer premio en el concurso de la Sinagoga Sefaradí (1951, no realizado). Fue autor del Plan de La Paloma, realizado entre 1936 y 1950, en el que aplicó tanto la experiencia de la ciudad jardín como los criterios provenientes de la Carta de Atenas del CIAM. Ejerció la docencia en la Facultad desde 1938 y fue una figura central en la elaboración del plan de estudios de 1952. Especial atención merece su actividad en el Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo que dirigió de modo efectivo a partir de 1953. De su labor al frente del instituto se destaca la construcción de una completa metodología de análisis y planificación de comunidades que tiene su contrapartida en el trabajo de registro sistemático de los fenómenos territoriales, la elaboración de publicaciones y fascículos de divulgación, el asesoramiento a entidades públicas, así como el intercambio sostenido con instituciones similares de la región. Desde el ITU realizó y promovió numerosas investigaciones, publicaciones periódicas, asesorías a gobiernos municipales y al gobierno nacional, así como un constante intercambio con organizaciones regionales. Renunció a sus cargos docentes en 1974 a causa de la intervención de la Universidad de la República por parte de la dictadura cívico-militar.

GOMEZ GAVAZZO, CARLOS (Montevideo, 1904-1987). Studied architecture in Montevideo between 1924 and 1931. Winner of the Grand Prix of the Faculty of Architecture, won a scholarship to travel to Europe where he worked for five months with Le Corbusier on various projects between 1933 and 1934. Among his

professional works, stands out his participation in several architectural competitions, such as 2nd Award on the Building Planning for Agraciada Avenue (1936, unbuilt), 2nd Award for Quito Parliament (1943-1945) and the 1st prize for the Sephardic Synagogue (1951, unbuilt). He was the Plan de La Paloma's author, made between 1936 and 1950, in which he applied both the experience of the garden city and criteria from CIAM's Athens Charter. Taught at the Faculty since 1938 and was a key figure in the development of 1952's Curriculum. Deserves special attention his activity at the Institute of Theory of Architecture and Urbanism who led effectively from 1953, when he assumed as director. From his work at the Institute, stands out the construction of a complete methodology for the analysis and planning of communities in contrast with the systematic registration work of territorial phenomena, the production of publications and divulgation brochures, public entities advice, as well as the exchange with similar institutions in the region. From ITU (Institute of Theory of Architecture and Urbanism) he did and promoted numerous researchs, publications, consulting for municipal and national government, as well as a continuous exchange with regional organizations. He resigned from his teaching positions in 1974 due to the intervention of the University of the Republic by the civil-military dictatorship.

GÓMEZ PLATERO, GUILLERMO (Montevideo, 1922-2014); **LÓPEZ REY, RODOLFO** (Montevideo, 1932). El Estudio Gómez Platero-López Rey Arquitectos comenzó su actividad en Punta del Este con el edificio Puerto (1959), la casa Pepe Suárez y la Socaire (1961), las casas Son Pura, Ahel (1962) y Poyo Roc en 1965, que demuestran un marcado interés por exhibir la estructura portante. A partir de 1965 desarrollan una nueva expresión plástica en la que abandonan en ocasiones el lenguaje estructural inicial para dar lugar a la arquitectura de fuertes volúmenes blancos, influenciada por la arquitectura mediterránea del sur de Italia y de Andalucía. Este nuevo lenguaje se expresa en las residencias Las Tres Marías (1966), La Caldera (1966) y El Monarca (1972). En 1972 crean, con Luis E. Lecueder y las inmobiliarias Gattas, Sader y Paullier, la Sociedad Anónima Fomento Edificio de Maldonado (SAFEMA). Confiando en el uso del

hormigón armado como expresión plástica proyectan para SAFEMA, en Punta del Este, el edificio Paz Marina, el Yacht y el Remanso (1972). A partir de esa fecha se incorporan como arquitectos asociados Enrique Cohe y Roberto Alberti, y proyectan el Virazón y el Arrecifes (1974), Vendaval y Varadero (1975), Lobos (1980), el conjunto de los cuatro edificios Malecón (I, II, III y IV, 1977), La Caleta (1977) y el Recalada (1978), El Monarca (1978), el conjunto Torres del Plata, Torre I, Torre II, Torre III (1985), el Puerto del Sol, Galeón, Goleta y Fragata (1980), la Torre Gattás (1980), el Montevideo Shopping Center (1983) y la ampliación del hotel Victoria Plaza en la plaza Independencia en 1985. En esa fecha López Rey continúa de forma independiente su actividad profesional. Actualmente, Gómez Platero Arquitectos reúne un importante equipo de técnicos bajo la responsabilidad de Martín Gómez Platero.

GÓMEZ PLATERO, GUILLERMO (Montevideo, 1922-2014); **LÓPEZ REY, RODOLFO** (Montevideo, 1932). The office Gómez Platero-López Rey architects began its operations in Punta del Este with the Port building (1959), the house Pepe Suarez and the Socaire (1961), the houses Son Pura, Ahel (1962), Poyo Roc in 1965, which demonstrates a strong interest in displaying the supporting structure. From 1965 they develop a new artistic expression which sometimes leaves the initial structural language leading to strong white volumes architecture influenced by the Mediterranean revival. This new language is expressed in residences Las Tres Marías (1966), La Caldera (1966) and El Monarca (1972). In 1972 they created with Luis E. Lecueder the real estate agencies: Gattas, Sader and Paullier, the limited company Sociedad Anónima Fomento Edificio de Maldonado (SAFEMA). Relying on the use of reinforced concrete as artistic expression they projected for SAFEMA in Punta del Este, Paz Marina building, Yacht and El Remanso (1972). From this date are incorporated as associate architects Enrique Cohe and Roberto Alberti and they projected the group of buildings Malecón (1977), and several large-scale projects, Montevideo Shopping Center (1983) and the expansion of the Victoria Plaza Hotel at Plaza Independencia in 1985.

LEBORGNE, ERNESTO (Montevideo, 1906-1986). Ingresó en la Facultad de Arquitectura en 1925 y obtuvo su título en 1931. Trabajó como empleado en la empresa constructora Gori y Molfino durante 37 años, pero se negó a firmar los proyectos con los que mantuvo distancia. En 1934 trabó amistad con Joaquín Torres García, luego de que este se radicara nuevamente en Uruguay, hecho que marca su arquitectura desde entonces. Sus obras, muy personales, conforman un número relativamente escaso del que se destaca su vivienda propia en la calle Trabajo (1940) y las posteriores viviendas-taller para Augusto Torres (la primera realizada cerca de 1950 y la segunda, una reforma de 1963) y la vivienda para Mario Lorieto (1964). Apasionado por el coleccionismo, se vinculó con la actividad museística a partir de la creación en 1955 de la Fundación Torres García (de la que es su vicepresidente) y creó —junto con Francisco Matto— el Museo de Arte Precolombino, que funcionó entre 1962 y 1978.

ERNESTO LEBORGNE (Montevideo, 1906-1986). Joined the Faculty of Architecture in 1925 and obtained his title in 1931. He worked as employee in the construction company Gori and Molfino for 37 years, but refuses to sign the projects that from which he keeps away. In 1934 he befriends Joaquin Torres Garcia, after Garcia resided again in Uruguay, a fact that influences his architecture. His works, highly personal, sum up a relatively small number, its stands out his own house in the street Trabajo (1940) and subsequent house-workshop for Augusto Torres (first built around 1950 and the second is a refurbishment) of 1963) and housing for Mario Lorieto (1964). Passionate about collecting, he is linked to the museum activity from the creation in 1955 of the Torres Garcia Foundation (of which he is the vice-president) and he created with Francisco Matto-the Museum of Pre-Columbian Art, which runs between 1962 and 1978.

LORENTE ESCUDERO, RAFAEL (Montevideo, 1907-1992). Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1926 donde estudió con J. P. Carré, Rafael Ruano y Rodolfo Vigouroux. En 1932 ingresó como dibujante a la Administración Nacional de Combustible, Alcohol y Portland (ANCAP) donde

luego trabajó como arquitecto hasta 1973. Entre sus obras para ANCAP se destacan las estaciones de servicio y venta de combustible, los almacenes y oficinas administrativas en la planta de refinado de La Teja, el edificio sede de la administración central y las viviendas para empleados en Uruguayana y Capurro. A partir de 1945 visitó con frecuencia el Taller Torres García, donde comenzó a trabajar en algunos proyectos colaborativos junto con Augusto y Horacio Torres, Matto, Alpuy y Fonseca. Entre las obras realizadas como profesional liberal, merecen ser destacadas el complejo de viviendas y cines Plaza y Central de 1947, la sede de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU), construida entre 1966 y 1968, y las viviendas en el balneario Bella Vista.

LORENTE ESCUDERO, RAFAEL (Montevideo, 1907-1992). *Joined the Faculty of Architecture in 1926 where he studied with J.P. Carré, Rafael Ruano and Rodolfo Vigouroux. In 1932 he became a draughtsman for the National Administration of Fuels, Alcohol and Portland where where he worked as an architect until 1973. Among his works for ANCAP, stands the service and fuel stations, stores and administrative offices in the refining plant La Teja, the headquarters of the Central Administration Building and housing for employees in Uruguayana and Capurro. From 1945 frequently visited the workshop Torres García where he began to work on some collaborative projects with Augusto and Horacio Torres, Matto, Alpuy and Fonseca. Among the works carried out as an independent professional, deserve to be highlighted the Housing and Cinemas Plaza and Central (1947), the headquarters for the Bank Employees Association of Uruguay, built between 1966 and 1968, and housing at resort Bella Vista.*

PAYSSÉ REYES, MARIO (Montevideo, 1913-1988). Ingresó a la Facultad de de Arquitectura en 1932, donde fue discípulo de Julio Vilamajó y egresó en 1937. Realizó un viaje por el norte de África y parte de Europa y a su regreso se integró al Taller de Anteproyectos de Vilamajó, del que a cargo en 1948. Fue profesor de Dibujo y Estudio de las Formas en Preparatorios de Arquitectura del Liceo Francés y Profesor en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). Entre sus obras se destacan el

Seminario Arquidiocesano, la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares, la Mutualista del Partido Nacional, la sucursal de Punta del Este del Banco República y su casa en Carrasco. Buscó elaborar una «teoría para una mejor arquitectura en Uruguay» basada en las determinaciones del clima, los materiales, las técnicas disponibles, las costumbres, la sensibilidad y las posibilidades del medio artístico local. Propuso cinco principios particulares: 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 del total de las aberturas y el total de las fachadas —relación entendida como la más correcta dadas las razones climáticas, económicas, de seguridad y sensoriales—; un imperativo respeto hacia los materiales de construcción; y el aprovechamiento simple y racional de las posibilidades expresivas donde las texturas y los colores debían usarse para contribuir al carácter de cada obra. Consideraba de rigor la aplicación de la sección de oro, las relaciones espaciales armónicas y la integración de la escultura y la pintura a la arquitectura para lograr definir una nueva realidad plástica y constructiva, para lo cual se vinculó a los artistas del taller de Torres García.

PAYSSÉ REYES, MARIO (Montevideo, 1913-1988). *Joined the Faculty of Architecture in 1932, was a disciple of Julio Vilamajó and graduated in 1937. He did a tour in North Africa and parts of Europe and on his return he joined the architecture workshop led by Vilamajó, in his charge from 1948. He was a Drawing and Form Study professor at architecture bachelor in the French Faculty and professor in UTU. Among his works stands out the Archdiocesan Seminary, the Civil and Faculty Retirement and Pension building, the Mutual of the National Party, Punta del Este's branch of the Republic Bank and his house in Carrasco. He sought to develop a "theory for better architecture in Uruguay" based on climate determinations, materials, available techniques, the manners, the sensitivity and the potential of the local artistic medium. He proposed five specific principles: the definition of intermediate spaces, opened and covered spaces to allow outside use when it rains or excessive heat; the ratio of 20% among sum for all the windows and the total facades, relationship*

understood as the most correct given the climatic reasons, economic, security and sensory; imperative respect to building materials and the simple and rational use of the expressive possibilities where textures and colors should be used to contribute to the character of each work. He considered rigorous application of the golden section, the harmonic spatial relationships and the integration of sculpture and painting to define the architecture to achieve a new plastic and constructive reality, for which he was linked to the artists of Taller Torres García.

PETIT, CONRADO (Montevideo 1928-2004). Es arquitecto y docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, de la que es Doctor Honoris Causa a iniciativa del Centro de Estudiantes de Arquitectura. Desarrolló su carrera docente desde muy temprano y hasta 1997, solamente interrumpida entre 1974 y 1984 durante la dictadura militar. Inició su carrera docente en el Taller Serralta, asumiendo su dirección en forma interina en 1973 como consecuencia del exilio en Francia de Justino Serralta, y en forma definitiva en 1987 una vez que renunciara su antecesor. Fue catedrático de Teoría de la Arquitectura, consejero en diversos períodos (como estudiante y como docente), tanto del Consejo de la Facultad como en el Consejo Directivo Central de la Universidad. Junto con otros miembros de su generación propició y defendió el plan de estudios de 1952, que significó un salto cualitativo en la formación de los arquitectos, y asumió —como dirigente de los estudiantes— la redacción final de su exposición de motivos, documento político que ha trascendido al propio plan. Participó en la redacción de la Ley Orgánica Universitaria en 1958, que consagra la autonomía y el cogobierno universitario. En 1997 se retiró de la docencia y un año después se le otorgó el título de doctor honoris causa.

PETIT, CONRADO (1928-2004 Montevideo). *Architect, Professor of the Faculty of Architecture of the University of the Republic, Doctor Honoris Causa of the same University at the initiative of the Center of Architecture Students. He developed his teaching career very early until 1997, only interrupted between 1974 and 1984 during the military dictatorship. He*

began his teaching career at the architecture workshop led by Serralta, assuming the direction on an interim basis in 1973 as a result of Justino Serralta's exile in France and definitively in 1987 after his predecessor resigned; he was Chair of Theory of Architecture. Counselor at different periods (as a student and professor) both of the Faculty Board and the Central Board of the University. Along with other members of his generation led and defended the 1952 Curriculum, which marked a qualitative leap in the training of architects, assuming—as leader of the students—the final wording of the Explanatory Memorandum, political document that has transcended the Plan itself. He participated in the writing of the Organic University Law in 1958, which enshrines the autonomy and university co-government. In 1997 he retired from teaching and a year later he was awarded with the title of Doctor Honoris Causa at the initiative of the Center of Architecture Students.

SCASSO, JUAN ANTONIO (Montevideo, 1892-1973). Estudió arquitectura en Montevideo entre 1911 y 1915. Ganador de la medalla de oro, viajó becado a Europa para completar sus estudios. En 1920 ingresó como arquitecto a la entonces Dirección de Parques y Jardines (luego Dirección de Paseos Públicos) de la Intendencia Municipal de Montevideo. Entre sus obras se destacan el Estadio Centenario (1929-1930), que realizó junto con el arquitecto José H. Domato, y la Escuela Experimental de Malvín (1929), junto a una importante labor municipal que incluye el diseño de algunos espacios públicos, el Club Náutico en Playa Verde, el Hotel del Lago en el Parque Rivera y el Planetario en el predio del Zoológico Municipal. En 1941 publicó *Espacios verdes*, donde que busca explicar y aplicar los nuevos conceptos y desarrollos para la ciudad moderna, recogidos durante sus estudios realizados como becario en Alemania, en los barrios construidos en los años veinte. Fue profesor del curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista y subdirector del Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo entre 1951 y 1956 junto con Mauricio Cravotto. En los años sesenta, alejado de la docencia y de sus funciones municipales, continuó trabajando en la actividad privada, realizando viviendas en zonas balnearias de la costa este del país.

SCASSO, JUAN ANTONIO (Montevideo, 1892-1973). Studied architecture in Montevideo between 1911 and 1915. He awarded gold medal, traveled to Europe with a scholarship to complete his studies. In 1920 he joined as an architect the Directorate of Parks and Gardens (later Directorate of Public Walks) of the Municipality of Montevideo. Among his works are the Estadio Centenario (1929-1930), who did together with the architect Joseph H. Domato, and the Experimental Faculty of Malvin (1929), with an important local work which includes the design of several public spaces, the Yacht Club in Playa Verde, Hotel del Lago in Rivera Park and Planetarium on the campus of the Municipal Zoo. In 1941 he published 'Green spaces', in which he seeks to explain and apply new concepts and developments for the modern city he collected during his studies as a fellow in Germany in the neighborhoods built in the 20s. He was professor of the course of Mapping Cities and Landscape Architecture and Deputy Director of the Institute of Theory of Architecture and Urbanism between 1951 and 1956 with Mauricio Cravotto. In the 60s, far from teaching and from his municipal functions he continued to work in the private sector, making houses in resort areas of the uruguayan east coast.

SERRALTA, JUSTINO (Melo 1919-París 2011). Pintor, arquitecto, profesor emérito de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, fue investigador del Instituto de Urbanismo y Catedrático de Taller desde 1962 hasta 1973, cuando la situación política del país lo obligó a buscar exilio en Francia. Estudió con Julio Vilamajó y trabajó en las oficinas técnicas de la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (ANCAP) con Rafael Lorente Escudero. Se recibió en 1947 y viajó ese año a Europa con el primer grupo de estudiantes uruguayos de arquitectura. Entre 1948 y 1950 trabajó con Le Corbusier y colaboró en la definición del *Modulor 2*, publicado en 1955; y en la Unidad de Habitación de Marsella, en el diseño del equipamiento de las unidades y en el proyecto de la terraza jardín. Cuando volvió a Uruguay —en diciembre de 1950— ingresó al cuerpo docente de la Facultad

de Arquitectura. Fue parte del reducido grupo de profesores que impulsó y acompañó la formulación del plan de estudios de 1952, junto con otros docentes como Alfredo Altamirano y Carlos Gómez Gavazzo. Formó sociedad con Carlos Clémot (Montevideo, 1922-1971), quien también fue becario en el atelier de Le Corbusier. Ambos trabajaron con los ingenieros Dieste y Montañez, realizando importantes obras en Montevideo como el colegio La Mennais (1958-1963), el Hogar Estudiantil Universitario (concurso 1959, obra 1965-1970) y la Imprenta Garino (1963-1972). En su exilio en Francia continuó con su actividad docente y de investigación, la que se plasmó en el libro *L'Unitor*.

SERRALTA, JUSTINO (Melo 1919-Paris 2011). Painter, architect, Professor Emeritus of the Faculty of Architecture of the University of the Republic, *Serralta was a researcher at the Institute of Urbanism and architecture workshop professor from 1962 to 1973, when the political situation forced him to seek exile in France. Studied with Julio Vilamajó and worked in the technical offices of ANCAP with Rafael Lorente Escudero. He graduated in 1947 and traveled that year to Europe with the first group of uruguayan architecture students. Between 1948 and 1950 he worked with Le Corbusier and collaborated in defining the Modulor 2, released in 1955, and in Marseilles Housing Unit, designing equipment for the units and in the terrace-garden project. When he returned to Uruguay, in December 1950, he joined the professor team of the Faculty of Architecture. He was one from a small professor group who encouraged and supported the formulation of the Curriculum adopted in 1952, along with other professors as Alfredo Altamirano and Carlos Gómez Gavazzo. He formed a partnership with Carlos Clémot (Montevideo, 1922-1971), who was also a fellow in the atelier of Le Corbusier. Both worked with engineers Dieste and Montañez, performing important works in Montevideo, as the College Lamennais (1958-1963), the University Student House (1959 competition, construction 1965 to 1970) and the printing house Garino (1963-1972). In his exile in France he continued his teaching and research activity, which was reflected in the book *L'Unitor*.*

SICHERO, RAÚL (Rivera, 1916). Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1936, de la que egresó en 1942. Fue alumno del Taller Vilamajó y comenzó su actividad profesional en el estudio de Horacio Terra Arocena. Para la empresa Francesche y Stratta proyectó varias casas en 1938. A partir de 1951 comenzó su actividad más destacada, proyectando edificios de apartamentos en altura en el barrio de Pocitos, en la costa este de Montevideo. Entre esa fecha y 1962 tuvo una prolífica actividad constructiva que alcanzó los 200 000 m², realizando los edificios La Goleta (1951), Perú (1952), Martí (1954), el Panamericano y su propio estudio (1958), el Ciudadela y Tupí (1959) la sede central de la Asociación Cristiana de Jóvenes (1958) y el Panamá (1960). En Punta del Este proyectó el edificio Bahía Palace junto con Antonio Bonet en 1955 y, asociado con Mario Roberto Álvarez, el Pez Espada, Delfín, Tiburón 1 y 2 (1979 y 1981) y Portofino (1992). En 1983 proyectó el edificio Champs Elysees.

SICHERO RAUL (Rivera, 1916). Joined the Faculty of Architecture in 1936 and graduated in 1942. He was a student of Vilamajó's workshop and began his professional career in the office of Horacio Terra Arocena. He projected several houses in 1938 for the company Francesche y Stratta. Starting from 1951 he began his most important activity, projecting height apartment buildings in the neighborhood of Pocitos in Montevideo's east coast. Between that date and 1962 he had a prolific constructive activity totaled 200,000 m², constructing buildings La Goleta (1951), Peru (1952), Marti (1954), Panamericano and his own office (1958), Ciudadela and Tupi (1959) the headquarters of the YMCA (1958) and Panama (1960). In Punta del Este designed Bahia Palace building with Antonio Bonet in 1955 and associated with Mario Roberto Alvarez, the buildings Pez Espada, Delfin, Tiburón1 and 2 (1979 and 1981) and Portofino (1992), in 1983 he designed Champs Elysees building.

SPRECHMANN, THOMAS (Montevideo, 1940). Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1960, al Taller Serralta, y egresó en 1969 del Taller de Antonio Cravotto. Se integró como profesor de proyectos al equipo de Herrán, hasta la intervención de la Facultad en 1974,

y retornó con la recuperación democrática en 1985, para integrarse al Taller Sommer, que se convirtió en Sprechmann en 1990. Perteneció a una generación de arquitectos que revisó los postulados del Movimiento Moderno, estableciendo fuertes vínculos teóricos con los arquitectos ingleses, con las propuestas del Team X, con La Escuelita de Buenos Aires y con la arquitectura de Solsona y de Katzenstein. Entre sus primeras obras se destacan el edificio del Laboratorio Tecnológico del Uruguay (LATU), realizado en 1970 con Rafael Lorente, y el complejo Bulevar proyectado en 1971 junto con Bascans, Vigliecca y Villamil. Sus realizaciones en el ámbito de la arquitectura hospitalaria comenzaron con el Hospital Policial, obtenido por concurso en 1975, y continuaron con una progresiva especialización en arquitecturas de alta complejidad realizadas en el marco del estudio que dirige desde 1997 junto con los arquitectos Danza, Capandeguy y Tuset. Sus estudios sobre materia urbana se profundizaron a partir de 1981. En ese año obtuvo la reválida del título en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Stuttgart donde realizó cursos de posgrado. Fue allí donde desarrolló el análisis sobre la evolución urbana de Montevideo, base de las *Propuestas a la ciudad de Montevideo*, texto publicado en 1986 por el Taller de Investigaciones Urbanas y Regionales. En el campo del urbanismo ha realizado trabajos en Uruguay y en la Patagonia argentina, en su mayoría ejecutados. Gran parte de ellos refieren a códigos de urbanización y paisajísticos en ámbitos turísticos, «a medida» de pequeñas localidades y pueblos.

SPRECHMANN, THOMAS (Montevideo, 1940). Joined the Faculty of Architecture in 1960 in architecture workshop led by Serralta and graduated in 1969 from architecture workshop led by Antonio Cravotto. He joined as a project professor to Herran team, until the intervention of the Faculty in 1974, and returned with the return to democracy in 1985 by joining the architecture workshop led by Sommer, which became Sprechmann in 1990. He belongs to a generation of architects who reviewed the principles of the Modern Movement, building strong theoretical links with the British architects, with the proposals of Team X, with La Escuelita de Buenos Aires and the architecture of Solsona and Katzenstein. His early works include the LATU building conducted with Rafael

Lorente in 1970 and Boulevard complex designed in 1971 by Bascans, Vigniecca and Villamil. His accomplishments in the field of hospital architecture began with the Police Hospital, obtained by competition in 1975 and continued with a gradual specialization in highly complex architectures developed under the office that he directs alongside architects Danza, Tuset and Capandeguy. His studies on urban matters deepened since 1981. During that year he obtained the validation in the Faculty of Architecture of the University of Stuttgart where he took post graduate courses. It was there that he developed the analysis of the urban evolution of Montevideo, the basis of the proposals to the city of Montevideo, text published in 1986 by the Workshop of Urban and Regional Research. In the field of urbanism has worked in Uruguay and in Patagonia Argentina, where most of the works were executed. Several of them relate to urbanization and landscape codes in tourist areas, "tailor-made" for small towns and villages.

SURRACO, CARLOS (Montevideo, 1894-1978). Egresó de la Facultad de Arquitectura en 1922 y formó su estudio con el ingeniero Luis Topolansky, con quien realizó viviendas, edificios de apartamentos y programas comerciales. De esta época se destacan dos edificios para firmas comerciales: la Agencia Ford (1924) y la Casa Barth (1925). En ambos se pone en evidencia un lenguaje cercano al *art déco*, muy utilizado por los arquitectos uruguayos durante la década del veinte. En esos años, Surraco publicó dos artículos en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay: «Los rieles de nuestra arquitectura» (1923) y «La pseudoarquitectura moderna» (1927). En este último, Surraco se muestra ya como un defensor del más puro racionalismo. La realización del Hospital de Clínicas, obtenida tras concurso realizado en 1927-1928 le brinda la posibilidad de madurar sus ideas a la par de la construcción de la obra, que recién se inaugura en 1953. Luego del Hospital de Clínicas, Surraco continuó realizando proyectos para viviendas particulares, sumando su actividad vinculada a la arquitectura hospitalaria. Realizó el Instituto de Higiene (1933-1951), el Pabellón Beisso de consultorios externos del Hospital Pereira Rossell (1936, en colaboración con el Arq. Óscar Brugnini), el pabellón para tuberculosos en la ciudad de Durazno

(1937, con el Arq. J. M. Ambrosioni), el Instituto de Traumatología (1938) y el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois en 1942, con el Arq. S. Murialdo.

SURRACO, CARLOS (Montevideo, 1894-1978). Graduated from the Faculty of Architecture in 1922 and formed his office with engineer Luis Topolansky with whom he made houses, apartment buildings and commercial programs. From this period stand two buildings for commercial firms, Ford Agency (1924) and Barth House (1925). In both highlights a language close to Art Deco, widely used by architects during the Uruguayan 1920s. In those years Surraco published two articles in the Magazine *Arquitectura*, from the Architects Society of Uruguay. "The rails of our architecture" in 1923 and "the pseudo modern architecture" in 1927. In the latter, Surraco shown himself as a defender of pure rationalism. The construction of the Clinics Hospital, obtained after the contest in 1927-28 gave him a chance to mature his ideas on par with the construction of the building, which was recently inaugurated in 1953. After the Clinic Hospital, Surraco continued making projects for private houses, adding to his activity related to hospital architecture. He completed the Institute of Hygiene (1933-1951), the outpatient pavilion Beisso for the Pereira Rossell Hospital (1936, in collaboration with the architect Oscar Brugnini), the tuberculosis ward in the city of Durazno (1937, with architect J.M. Ambrosioni), the Institute of Traumatology (1938) and Martirené Pavilion of Hospital Saint Bois in 1942, with the architect S. Murialdo.

TORRES GARCÍA, JOAQUÍN (Montevideo, 1874-1949). Pintor, educador y propagandista del arte constructivo. En 1891 se trasladó con su familia a Mataró, Cataluña y luego a Barcelona. Comenzó a pintar y se relacionó con el movimiento *noucentista* catalán. Entre 1913 y 1914 realizó los frescos del Salón de Sant Jordi en el Palau de la Generalitat de Catalunya. Desde esos años también se dedicó intensamente a la escritura, elaborando textos sobre doctrina artística. Desde 1921 trashumó por varios países y ciudades, desde Nueva York a París —donde se relacionó con pintores de la vanguardia— para volver a España en 1932. En 1934 regresó a su país natal y se dedicó intensamente a su pintura y a la divulgación del arte constructivo mediante publicaciones,

conferencias y enseñanza. Creó la Asociación de Arte Constructivo y el Taller Torres García, semilleros de numerosos artistas plásticos y cenáculos donde asistían algunos arquitectos.

TORRES GARCÍA, JOAQUÍN. (Montevideo, 1874-1949). Painter, educator and propagandist of constructivist art. In 1891 Joaquín Torres García moved with his family to Mataró, Cataluña and then to Barcelona. He began to paint and became involved with the Catalan noucentista movement. Between 1913 and 1914 he made the frescos in the Hall of Sant Jordi in the Palau de la Generalitat de Catalunya. Since those years he was also deeply involved in writing and in the production of texts on artistic doctrine. Since 1921 he made seasonal migrations through several countries and cities, from New York to Paris, where he gets involved with avant-garde painters, he returned to Spain in 1932. He came back in 1934 to his native country where he was intensely dedicated to his paintings and the spreading of Constructive art, through publications, conferences and education. He created the Constructive Art Association, and the Taller Torres García, incubator of numerous artists and coteries with some visiting architects.

VAZ FERREIRA, CARLOS (Montevideo, 1872-1958). Egresó de la Facultad de Derecho en 1903. Se dedicó a la filosofía y fue rector de la Universidad de la República entre 1928 y 1931, y entre 1935 y 1941. En este último período se destacó su defensa de la autonomía de la Universidad del gobierno, entonces presidido por el dictador Gabriel Terra. Creó la Facultad de Humanidades y Ciencias de la que fue decano en tres períodos. Sostenía que las humanidades y las ciencias debían ser enseñadas sin que se otorgaran títulos profesionales. Fue formado en el pensamiento positivista que dominaba en Uruguay hacia fines del siglo XIX, integrando las ideas de Spencer, William James y Henri Bergson. Uno de los conceptos fundamentales promovidos por Vaz Ferreira fue la lógica viva o psico-lógica. Sus obras más importantes son el *Curso expositivo de psicología elemental* (1897), *Ideas y observaciones* (1905), *Los problemas de la libertad* (1907), *Conocimiento y acción*, *Moral para los intelectuales* (1908), *El pragmatismo* (1909) *Lógica viva* (1910), *Lecciones de pedagogía y cuestiones de enseñanza*, *Sobre la propiedad de la tierra* (1918), *Sobre los problemas sociales*

(1922), *Sobre feminismo* (1933), *Fermentario* (1938) y *La actual crisis del mundo* (1942).

VAZ FERREIRA, CARLOS (Montevideo, 1872-1958). Graduated from the Faculty of Law as a lawyer in 1903. He was devoted to philosophy and served as rector of the University of the Republic between 1928 and 1931 and between 1935 and 1941. During this last period was highlighted his defence of the autonomy of the university government, then headed by the dictator Gabriel Terra. He created the Faculty of Humanities and Sciences of which he was dean for three periods. He argued that the humanities and sciences should be taught without any professional degrees awarded. He was formed in the positivism that dominated Uruguay in the late nineteenth century by integrating the ideas of Spencer, William James and Henri Bergson. One of the key concepts promoted by Vaz Ferreira is the alive logic or psycho-logic. His most important works are *Expository elementary psychology course* (1897), *Ideas and Observations* (1905), *Problems of Freedom* (1907), *Knowledge and action*, *Moral for intellectuals* (1908), *Pragmatism* (1909), *Alive Logic* (1910), *Lessons pedagogy and learning issues*, *On the land* (1918), *On social issues* (1922), *On feminism* (1933), *Fermentario* (1938), *The current crisis in the world* (1942).

VILAMAJÓ, JULIO (Montevideo, 1894-1948). Ingresó a Facultad de Arquitectura en 1910, fue alumno de J. P. Carré y culminó sus estudios en 1915. Ganador del Gran Premio en 1921, viajó por Europa con la particular intención de estudiar y comparar los tipos de jardines italianos y españoles. En su extensa actividad profesional se destacó la Facultad de Ingeniería, la urbanización y los proyectos para Villa Serrana, la represa hidroeléctrica de Rincón del Bonete, la casa Yriart, la casa para Augusto Pérsico y la suya propia, obras que exponen una altísima calidad de proyecto y cuidado en los detalles. Participó como miembro del equipo de trabajo para la sede de las Naciones Unidas. Fue profesor de proyectos desde 1917 hasta su muerte. Sus obras, pensamiento y su intensa personalidad fueron de gran influencia para varias generaciones de arquitectos uruguayos.

VILAMAJÓ, JULIO (Montevideo, 1894-1948). Joined the Faculty of Architecture in 1910, where he was a student of J.P. Carré and finished his studies in 1915. Winner of the Grand Prix in 1921, he toured Europe with the specific intention to study and compare the types of Italian and Spanish gardens. In his long professional career, stands out works such as the Faculty of Engineering, urbanization and projects for Villa Serrana, hydroelectric dam for Rincón del Bonete, the Yriart house, the house for Augusto Persico and his own house, all this work exhibit a high quality of project and attention to details. He participated as a consultant in the competition of the UN. He was a project professor from 1917 until his death; his works, his thoughts and intense personality were influential for several generations of uruguayan architects.

VILLEGAS BERRO, FRANCISCO (Montevideo, 1918). Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1942 y egresó en 1947. Su actividad profesional se concentró en edificios en altura en Pocitos. Sus principales obras son el Sindicato Médico del Uruguay (SMU), el Arcobaleno y el Península. Fue profesor en el Taller Gómez Gavazzo, en el de Isern y en el de Herrán. Estuvo a cargo de su propio taller de anteproyectos entre 1974 y 1976. Fue director de obras de la Intendencia de Maldonado entre 1953 y 1956, asesor del Ministerio de Transporte y Obras Públicas para el Plan de Obras Municipales 11 y para la Comisión Puente Colonia en 1987. Fue director nacional de Ordenamiento Territorial en el Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente entre 1991 y 1995, y director general del Departamento de Urbanismo en la Intendencia de Maldonado entre 1996 y 1999. Fue miembro de la Comisión Honoraria de la Ciudad Vieja y su presidente entre 1982 y 1997.

VILLEGAS BERRO, FRANCISCO (Montevideo, 1918). Joined the Faculty of Architecture in 1942 and graduated in 1947. His professional career focused on height buildings in Pocitos neighborhood. His main works are the Sindicato Médico del Uruguay building, Arcobaleno building and Peninsula building. He taught at the architecture workshop led by Gómez Gavazzo, Isern and Herran, he was in charge of his own workshop of preliminary design between 1974 and

1976. He was director of works of the Municipality of Maldonado between 1953 and 1956, advisor to the Ministry of Transportation and Public Works for Municipal Works II plan, and to the Commission for Colonia's Bridge in 1987. He was National Director of Land Management in the Ministry of Housing, Planning and Environment from 1991 to 1995 and was General Director of the Department of Planning in the Municipality of Maldonado between 1996 and 1999. He was a member of the Honorary Committee of the Old City and its president between 1982 and 1997.

VIÑOLY, RAFAEL (Montevideo, 1944). Estudió en la Universidad de Buenos Aires de donde egresó en 1968. Posteriormente, realizó un máster en Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. En 1964 creó el estudio Manteola-Petchersky-Sánchez Gómez-Santos-Solsona-Viñoly, uno de los mayores estudios de Sudamérica. En 1978 se trasladó a Estados Unidos de Norteamérica, para establecerse de manera permanente en Nueva York. En 1983 fundó Rafael Viñoly Architects. Su primer gran proyecto fue el John Jay College of Criminal Justice (1988) y en 1989 ganó el concurso internacional para el Tokyo International Forum. Ejerce su actividad profesional desde las oficinas de Londres, Los Ángeles, Abu Dhabi, Dubai y Bahrain. En Uruguay proyectó el conjunto Manantiales en Punta del Este, el aeropuerto internacional de Carrasco en Montevideo y el puente para la laguna Garzón.

VIÑOLY, RAFAEL. (Montevideo, 1944). Studied at the University of Buenos Aires where he graduated in 1968; subsequently he completed a Master in Architecture at the Faculty of Architecture and Urbanism in 1969. In 1964 he created Manteola-Petchersky-Sánchez-Gómez-Santos-Solsona-Viñoly office; one of the largest offices of South America. In 1978 he moved to the United States, settling permanently in New York. In 1983 he founded Rafael Viñoly Architects. His first major project was the John Jay College of Criminal Justice in 1988 and in 1989 he won the international competition for the Tokyo International Forum. He practices his profession from offices in London, Los Angeles, Abu Dhabi, Dubai and Bahrain. In Uruguay he designed the building Manantiales in Punta del Este, the Carrasco International Airport in Montevideo and the bridge for the Garzón lagoon.

Agradecimientos:

Archivo Audiovisual de la Universidad Católica del Uruguay, Archivo Nelson Bayardo, Archivo de la Curia Arquidiocesana de Montevideo, Archivo de la Imagen del SODRE, Archivo del Centro Cooperativista Uruguayo, Archivo del Hospital de Clínicas, Archivo Dieste-Montañez, Archivo Flores Flores, Archivo Fundación Cravotto, Archivo Rafael Lorente, Archivo Thomas Sprechmann, Servicio de Medios Audiovisuales, Centro Documental del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura.

Héctor Acosta, Eduardo Álvarez, Iván Arcos, César Aroztegui, James Bauer, Daniel Bayardo, Silvia Bermúdez, Ariel Blumstein, Mario Bonandini, Didier Calvar, Diego Capandeguy, Paula Cardellino, Juan Pablo Cipolina, Matías Craciun, Marcelo Danza, Esteban Dieste, Esther Estevan, Alejandro Falkenstein, Miguel Fascioli, Carla Feder, Magdalena Fernández, Samuel Flores Flores, Pablo Frontini, Helena Gallardo, Conrado García Ferrés, Isabel Gil, Carolina Gilardi, Gómez Platero Arquitectos, Antonio González-Arno, Fany Hoening, Julieta Keldjian, Sandra Laloz Nagel, Oreste Lattaro, Alberto Leira, Rodolfo López Rey, Rafael Lorente, Graciela Manzani, Alberto Marcovecchio, Andrés Mazzini, Cristina Morales, Julio Navarro, Luis Oreggioni, José Pesce, Conrado Pintos, Daniel Rial, Gonzalo Rodríguez Orozco, Pablo Scheiner, Gustavo Scheps, Ana Serralta, Charles Serralta, Nicholas Sibille, Raúl Sichero, Thomas Sprechmann, Gianni Talamini, Juan Pablo Tuja, Juan Carlos Vanini, Germán Vecino, Raúl Velázquez, Julio Villar Marcos, Luis Zino.

Especialmente agradecemos a los compañeros de la Biblioteca y a los docentes y amigos del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura.

Acknowledgments

Archive Audiovisual de la Universidad Católica del Uruguay, Archive Nelson Bayardo, Archive de la Curia Arquidiocesana de Montevideo, Archive de la Imagen del SODRE, Archive del Centro Cooperativista Uruguayo, Archive del Hospital de Clínicas, Archive Dieste-Montañez, Archive Flores Flores, Archive Fundación Cravotto, Archive Rafael Lorente, Archive Thomas Sprechmann, Service of Audiovisual Media, Documentation Center of the Institute of History of the Faculty of Architecture.

Héctor Acosta, Eduardo Álvarez, Iván Arcos, César Aroztegui, James Bauer, Daniel Bayardo, Silvia Bermúdez, Ariel Blumstein, Mario Bonandini, Didier Calvar, Diego Capandeguy, Paula Cardellino, Juan Pablo Cipolina, Matías Craciun, Marcelo Danza, Esteban Dieste, Esther Estevan, Alejandro Falkenstein, Miguel Fascioli, Carla Feder, Magdalena Fernández, Samuel Flores Flores, Pablo Frontini, Helena Gallardo, Conrado García Ferrés, Isabel Gil, Carolina Gilardi, Gómez Platero Arquitectos, Antonio González-Arno, Fany Hoening, Julieta Keldjian, Sandra Laloz Nagel, Oreste Lattaro, Alberto Leira, Rodolfo López Rey, Rafael Lorente, Graciela Manzani, Alberto Marcovecchio, Andrés Mazzini, Cristina Morales, Julio Navarro, Luis Oreggioni, José Pesce, Conrado Pintos, Daniel Rial, Gonzalo Rodríguez Orozco, Pablo Scheiner, Gustavo Scheps, Ana Serralta, Charles Serralta, Nicholas Sibille, Raúl Sichero, Thomas Sprechmann, Gianni Talamini, Juan Pablo Tuja, Juan Carlos Vanini, Germán Vecino, Raúl Velázquez, Julio Villar Marcos, Luis Zino.

Special thanks to fellow librarians and teachers and friends of the Institute of History of Architecture, Faculty of Architecture.

Créditos fotográficos:

Archivo de la Imagen del SODRE: 21, 29, 49.

Centro Documental. Instituto de Historia de la Arquitectura. FARq-UdelaR:
25, 35, 41, 45, 46, 49, 50, 55, 77, 85, 98, 132, 135, 136, 149, 156, 165, 180, 183, 230, 231.

Jeanne Mandello: 39.

Julio Navarro: 53.

Archivo Rafael Lorente: 61.

Archivo Fundación Cravotto: 65, 71, 72, 75.

Archivo Carlos Gómez Gavazzo. Instituto de Teoría y Urbanismo. FARq-UdelaR:
81, 85, 89, 91, 93, 103, 109, 141, 146.

Felipe Zamora: 79.

Julio Villar Marcos: 111, 115.

Jorge Gambini: 117, 125.

Servicio de Medios Audiovisuales. FARq-UdelaR: 129, 139.

Marcelo Sasson: 153, 159.

Centro Cooperativista Uruguayo: 163, 168, 171, 172.

Archivo Flores Flores: 187, 189, 192, 195, 196.

Andrea Sellanes: 199.

Alejandro Falkenstein: 202.

Emilio Nisivoccia: 213, 219.