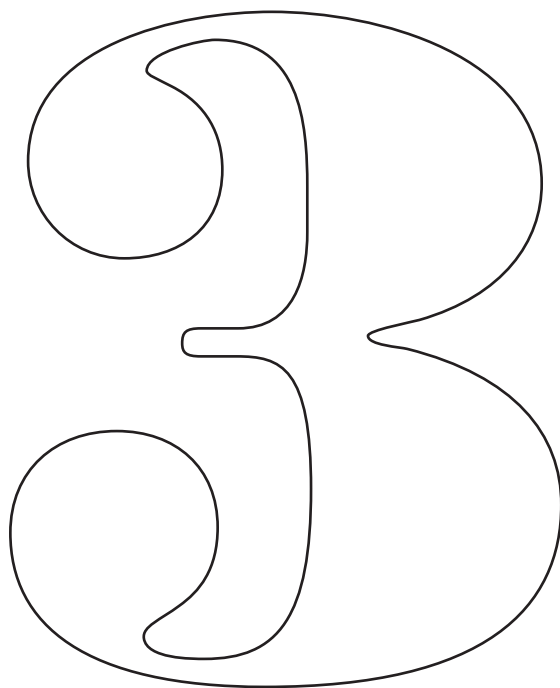




entrevistas *edición especial*



- Universidad de la República
Dr. Roberto Markarian
Rector

Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
Arq. Marcelo Danza
Decano

Consejo de la Facultad de
Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Orden estudiantil
Florence Petrone
Maximiliano Di Benedetto
Belén Acuña

Orden docente
Diego Capandeguy
Laura Cesio
Juan Carlos Apolo
Fernando Tomeo
Cristina Bausero

Orden de egresados
Patricia Petit
Teresa Buroni
Alfredo Moreira

> Autores (entrevistas)

William Rey Ashfield

Laura Alemán

Mary Méndez

Coordinación general

Mary Méndez

Producción

Equipo docente de *Historia de la*

Arquitectura en Uruguay

Instituto de Historia de la Arquitectura
(FADU)

Edición

Laura Alonso

Desgrabación

Lucía Saibene

Edición y posproducción de imágenes

Servicio de Medios Audiovisuales (FADU)

Verónica Solana (coordinación),

Julio Pereira, Ignacio Campos

Coordinación editorial

Gustavo Hiriart

Corrección

Sandra Moresino,

Gustavo Hiriart

Rediseño 2017 y maqueta

Juan Martín Minassian

Diseño y producción

Juan Martín Minassian

Lucía Stagnaro

Sofía Taroco

Distribución

Servicio de Comunicación

y Publicaciones (Fadu),

Cecilia Gadea

La versión digital de los documentales

puede verse a través de los siguientes links:

Retrospectivas 1, *Villegas Berro*,

<https://vimeo.com/130812393>

Retrospectivas 2, *Scheps – Grandal*,

<https://vimeo.com/110284394>

Retrospectivas 3, *Cecilio – Spallanzani*,

<https://vimeo.com/64764943>

Retrospectivas 4, *Gómez Platero – López Rey*,

<https://vimeo.com/110284393>

Retrospectivas 5, *Carlos Careri*,

<https://vimeo.com/109953300>

Retrospectivas 6, *Cagnoli-Valenti-Silva*

Montero, <https://vimeo.com/131103029>

Retrospectivas 7, *Joel Petit de la Villeon*,

<https://vimeo.com/261284100>

Colección *Entrevistas*

Edición especial

Volumen 3, FADU-Udelar

Montevideo, Uruguay

Setiembre de 2018

© Los autores, 2018

© Facultad de Arquitectura,

Diseño y Urbanismo (Fadu), 2018



Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo
Universidad de la República
Br. Artigas 1031 C.P. 11200
Montevideo, Uruguay

Tel. (+598) 2 400 11 06
www.fadu.edu.uy
publicaciones@fadu.edu.uy

Impresión: Gráfica Mosca

DL. xxx

ISBN: 978-9974-0-1596-8

ÍNDICE

09	PRÓLOGO MARCELO DANZA —
11	PRESENTACIÓN WILLIAM REY ASHIFIELD MARY MÉNDEZ —
17	FRANCISCO VILLEGAS BERRO —
49	NELLY GRANDAL JOSÉ SCHEPS —
79	MIGUEL CECILIO MARÍA MAGARIÑOS —
105	MARIO SPALLANZANI —
129	RODOLFO LÓPEZ REY —
149	GUILLERMO GÓMEZ PLATERO —
167	CARLOS CARERI —
193	ARIEL CAGNOLI ALBERTO VALENTI ARTURO SILVA MONTERO —
229	JOEL PETIT DE LA VILLEON

>

En construcción

PRÓLOGO

- **Marcelo Danza**

Arquitecto, profesor titular de Proyecto
Decano (FADU-Udelar)

Uruguay tiene una historia muy joven.

Es un privilegio para quienes habitamos este tiempo, una oportunidad única para hurgarla y explicarla, para describirla por primera vez. Es la oportunidad también de construir un relato, un cuerpo que acabe dándole la fisonomía con la que se la reconocerá en el futuro. Porque la historia, como toda manifestación cultural, se construye. No es ingenua, ni única, ni neutra. Es producto del trabajo metódico y riguroso, pero también de la inteligencia interpretativa. Es el resultado de la investigación objetiva, aunque necesita – como toda ciencia – la idea.

Sin embargo, además de la estimulante oportunidad que representa, implica también una enorme responsabilidad. Todo está allí para ser investigado, contado, salvaguardado del olvido. Hay muy poco dicho aún, las miradas son vistas desde escasas perspectivas. Quizá por eso sea difícil descifrar qué recoger del paso del tiempo, qué separar del devenir reciente –aún vivo en nosotros– para entregar al futuro como la historia de nuestros días. Esa falta de perspectiva temporal hace inevitable las distracciones sobre episodios

1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli, José Luis Livni. Entrevistas edición especial. Montevideo: FADU-Udelar, 2016.

relevantes y, con ellas, la pérdida irreparable de testimonios, detalles, explicaciones que sólo los protagonistas pueden brindar y que difícilmente podrían ser descubiertos en su ausencia.

De ahí la importancia de entrevistar metódicamente a los actores del ayer reciente y aun del hoy; de ahí el valor incalculable de aquella cierta intuición de Arana, Garabelli y Livni cuando, en la década de 1970, comenzaron una serie de entrevistas que acabarían rescatando la voz de muchos de los más relevantes arquitectos de la primera mitad del siglo pasado¹.

El libro que el lector tiene en sus manos es la natural continuación de aquel notable trabajo, llevado adelante esta vez por dos investigadores del Instituto de Historia de la Arquitectura, profesores de Historia de la Arquitectura en Uruguay y activos constructores de la historia de la arquitectura en el país: William Rey y Mary Méndez. Las certeras y recurrentes preguntas, realizadas a buena parte de los principales arquitectos que actuaron entre 1950 y 1980, intentan develar qué hay más allá del talento y

genio creativo de los hacedores. En las respuestas pueden entreverse algunas constantes. Acaso, a través de ellas puedan ensayarse explicaciones profundas sobre el inusual compromiso y la calidad arquitectónica del trabajo de este puñado de arquitectos uruguayos, que logró plasmar un alto número de obras de singular calidad.

Hoy resulta sorprendente el volumen y la calidad del trabajo producido por los entrevistados, en apenas algo más de cincuenta años. Su obra está, sin dudas, entre lo más destacado de la arquitectura uruguaya.

¿Existe algún común denominador en las respuestas, que nos permita inferir las causas de tan singular producción arquitectónica? Más allá del innegable talento personal de los autores ¿puede deducirse de las conversaciones – que con ellos mantuvieron Rey, Méndez y Laura Alemán– algo que explique la inusual calidad de su obra? ¿Son este talento y la capacidad técnica de la industria de la construcción del momento los únicos factores desencadenantes de este período singular de la arquitectura en el país? Estas interrogantes sobrevuelan las

entrevistas, y en las respuestas de los protagonistas emergen aspectos sobre los cuales reflexionar.

De entre ellos deseo destacar uno: la importancia de la enseñanza. No sólo me refiero al nivel académico y al clima creativo de la Facultad en aquellas décadas; quiero detenerme especialmente en la relevancia de ciertos profesores, capaces de inspirar a sus alumnos aun más allá de su propio conocimiento. Profesores cuyo carisma, apertura intelectual y capacidad motivadora los distinguen entre sus pares y los transforman en referentes inspiradores de generaciones enteras.

Hay un profesor que destacan, con inusual admiración y afecto, todos los entrevistados. De alguna manera este libro se transforma también en un velado homenaje, a través del reconocimiento unánime de sus alumnos, que mucho hicieron por la arquitectura en Uruguay. Me refiero, claro está, a Leopoldo Carlos Artucio.



Trece entrevistados

PRESENTACIÓN



- William Rey Ashfield
Mary Méndez

La historia reciente encuentra en la entrevista un instrumento fundamental para su desarrollo. Quizá por eso, cuando definimos o identificamos un conjunto de posibles entrevistados, sabemos de antemano que estamos ante una fuente primaria —materia prima— de la futura historiografía. Se trata de alcanzar una información —a veces puntual, a veces más genérica— que surge de la memoria selectiva del entrevistado, quien siempre resalta u omite ciertos conocimientos y algunos datos.

Esa selección es muy valiosa por sí misma, pues induce una posible axiología del pasado —académico, proyectual, cultural— que no sólo establece el entrevistado, sino también quien lo entrevista, con sus preguntas, apreciaciones y criterios editoriales. El presente trabajo se inició en el año 2009 a partir de esa premisa, y contó en aquel entonces con un importante antecedente.

Durante las décadas de los setenta y ochenta los profesores Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni realizaron una serie de entrevistas a los arquitectos uruguayos con actividad destacada entre 1930 y 1950, que fueron publicadas en la revista *Arquitectura*¹. A partir de esta sistemática actividad, generaron documentos primarios de consulta permanente para historiadores, estudiantes y críticos, nacionales y extranjeros. Con el mismo espíritu, el equipo docente encargado del curso Historia de la Arquitectura Nacional emprendió, varios años más tarde, un plan de trabajo que tuvo por objeto registrar la actividad de profesionales que realizaron obras significativas entre 1950 y 1990.²

1. Las entrevistas fueron publicadas en la revista como "Documentos para una historia de la arquitectura nacional" entre 1986 y 1994. Aparecieron reunidas en dos números especiales de la Colección Entrevistas: M. Arana (comp). *Entrevistas. Edición Especial. Libro 1 y 2*, Montevideo: IHA-FADU, 2016.

2. La actividad tuvo como responsables de los contenidos académicos a los profesores William Rey Ashfield y Mary Méndez. No obstante, se destacan especialmente los aportes críticos realizados a la presente edición por la profesora Laura Alemán.

Estos reportajes tienen como uno de sus propósitos fundamentales el señalamiento, la afirmación o el cuestionamiento de ideas, experiencias proyectuales y obras concretas realizadas por los entrevistados, así como el de brindar información sobre el cuerpo formativo propio o —en algunos casos—, sobre el proyectado en el ejercicio de la docencia. Las entrevistas permiten, a su vez, descubrir y destacar la incidencia de los usuarios en los procesos de diseño, detectar la intermediación de las empresas y otros técnicos participantes en la producción edilicia, al tiempo que ubicar las obras en el contexto del pensamiento arquitectónico nacional, regional y mundial.

Junto a estas entrevistas, se llevó a cabo un exhaustivo registro fotográfico de los primeros trabajos, las obras de madurez y los concursos realizados. Esto exigió la coordinación con el Servicio de Medios Audiovisuales de la Facultad de Arquitectura³. Como producto de este registro, se dispone ahora de un archivo de más de dos mil imágenes realizadas especialmente, lo que constituye una documentación de particular interés ya que los casos seleccionados no han sido objeto de estudios particulares.

Este material permitió la realización de siete documentales que se presentaron como cierre de los cursos regulares de Historia de la Arquitectura Nacional entre los años 2009 y 2015. Los eventos contaron con la presencia de los profesionales entrevistados y se constituyeron en verdaderas actividades de extensión universitaria, abiertas al público y orientadas a la más amplia difusión de sus contenidos.

3. Fundamental ha sido, dentro de este ámbito, la participación de los profesores Silvia Montero y Ariel Blumstein

La publicación contiene una pequeña selección de imágenes, breves notas biográficas y las nueve entrevistas completas, desgrabadas en 2017 por personal del Instituto de Historia de la Arquitectura ⁴. De este modo se ha buscado cubrir un dilatado vacío historiográfico y registrar la actividad de los arquitectos Francisco Villegas Berro, Nelly Grandal, José Scheps, Miguel Cecilio, María Magariños, Mario Spallanzani, Guillermo Gómez Platero, Rodolfo López Rey, Carlos Careri, Ariel Cagnoli, Alberto Valenti, Arturo Silva Montero y Joel Petit de la Villeon. El material expone los valores de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX y destaca la incidencia que estos profesionales tuvieron en la conformación de la cultura material de nuestro territorio.

Finalmente, es necesario destacar la valiosa experiencia personal que significó —para todo el cuerpo docente de la cátedra— haber conversado, intercambiado opiniones y descubierto una parte fundamental de nuestra disciplina, de la mano de estos referentes de la arquitectura uruguaya.



4. Las entrevistas fueron desgrabadas por la arquitecta Lucía Saibene, y su primera edición de contenidos estuvo a cargo de la docente Laura Alonso.



3

**MONTEVIDEO
JULIO
2009**

—
entrevistadores

—
**LAURA ALEMÁN
MARY MÉNDEZ**

obra:

Casa de Margarita Xirgú
Punta Ballena
Maldonado

fotografía:

Danaé Latchinian



Nació en Montevideo en 1918. Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1942 y obtuvo el título en 1947. Recién egresado, trabajó para Antonio Bonet en Punta Ballena. Durante los cinco años de actividad para la empresa INCSA, orientada a la promoción de bienes de propiedad horizontal, proyectó valiosas obras como el edificio Hidalgos, en Punta Carretas. Entre sus obras destaca —por su calidad técnica y formal— la sede del Sindicato Médico del Uruguay, que en 1949 realizó por concurso junto a Alfredo Altamirano y José María Mieres Muró. Proyectó además los edificios Biarritz y Atalaya en Montevideo y, con Guillermo Jones Odriozola, el conjunto Arcobaleno y el edificio Península, ambos en Punta del Este.

Fue profesor de proyectos en la Facultad de Arquitectura, donde colaboró en el Taller Gómez Gavazzo (1948) y fue profesor adjunto del Taller Isern (1965-1974). Más tarde, dirigió su propio taller (1974-1975) y fue adjunto en el de Díaz Arnesto (1982-1983). En el ámbito público, trabajó en la Intendencia Municipal de Maldonado como Director de Obras (1953-1956) y fue Director General del Departamento de Urbanismo (1996-1999). En la órbita del Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente, fue Director Nacional de Ordenamiento Territorial (1991-1995), y miembro de la Comisión Honoraria de Ciudad Vieja (1982-1997). Murió en Montevideo en 2015.



**«¿De dónde parte un
arquitecto moderno?
Parte de sus conocimientos,
experiencias y estudios.
También de sus sentimientos,
gustos y veleidades plásticas.
De su posición estética o su
posición racionalista-no
racionalista...»**

¿Usted se considera un arquitecto moderno?

Yo creo que sí. Vivo en el año 2009, ¿no? Fui formado en la onda racionalista, fundamentalmente por [Carlos] Gómez Gavazzo, [Julio] Vilamajó y [Mauricio] Cravotto —quien no era tan racionalista pero era un gran profesor; las clases de urbanismo de Cravotto eran conferencias maravillosas—. No me gusta la palabra «moderno»; el señor Ictino fue moderno en su momento. Entonces, «moderno» es un título que no me parece ajustado. Me gusta más decir «actual», «la arquitectura actual». Es difícil establecer un rótulo para la arquitectura moderna.

Entonces la pregunta sería: ¿qué significaba ser un arquitecto actual en los años cincuenta o sesenta?

Un arquitecto actual, o lo que usted llama moderno, es un arquitecto que responde a su momento, a su medio y a sus posibilidades.

¿Tenía que ver con alguna atención especial a la estructura, la función o el programa?

Hay varias formas de entrarle al tema. Por ejemplo: ¿cómo se origina el trabajo de un arquitecto? Yo tuve el privilegio, como pocos, de haber vivido de mi profesión. Trabajé durante muchos años en arquitectura. Desde que me recibí, en 1947, hasta que tuve 80 años. Por lo tanto, he realizado muchos trabajos, tanto en arquitectura como en ordenamiento —eso que ahora llaman «ordenamiento territorial» y que antes simplemente se llamaba urbanismo—. Siempre tuve una gran vocación por el urbanismo, porque con Gómez Gavazzo se desarrollaba mucho más un concepto urbanístico que arquitectónico. Nos formamos muy bien con él. Tengo un recuerdo muy cariñoso de Gómez Gavazzo. Era un «puro» absoluto, de esos como hay pocos en el mundo.

¿De qué elemento partiría para pensar una obra?

¿De dónde parte un arquitecto moderno? Parte de sus conocimientos, experiencias y estudios. También de sus sentimientos, gustos y veleidades plásticas. De su posición estética o su posición racionalista-no racionalista —nos autodefiníamos como racionalistas, pero es un título tan «bobo» como el de «arquitecto moderno»—. Ha sido siempre así, siempre. No cambia con la actividad profesional. Nadie inventó nada. Todos somos parte de un proceso histórico que en mi caso culminó en 1999. Yo he seguido trabajando, para mí. Es decir, he confeccionado una carpeta con un montón de anteproyectos, aunque también hubiese sido interesante resolver la parte constructiva. Igual, sé que se pueden construir. Si hay algo que me interesó de la carrera, fue la construcción. Yo soy ladrillero, me gustan los ladrillos. Me gustan las obras, su olor. Me gusta recorrerlas. Me gusta hablar con el personal, porque es gente que sabe mucho más que uno. Recuerdo que una vez, en un edificio grande, había una estructura, un nudo estructural con un montón de hierros y le fui a preguntar al calculista cómo se resolvía. Y me dijo: «Mirá, ¿sabés quién te va a resolver esto? El capataz». Entonces le planteé el problema al capataz: «¿Cómo lo resolvería usted?». «Así y así», me respondió. «Está bien, hágalo así», le dije. Y tenía razón, sabía más que yo. Él era el que doblaba y cortaba los hierros, efectivamente.

En ese sentido, ¿qué incidencia tiene la estructura, el cálculo estructural, en el proyecto?

En ciertos proyectos la estructura es central. Fijate, por ejemplo, lo que significa la estructura en el nuevo aeropuerto de Carrasco. Es fundamentalmente una estructura. Hay que meterla, ¿no? Hay que meterla, desarrollarla, calcularla y construirla en términos razonables. Términos económicos y temporales; tiempo y dinero son dos elementos que juegan.

Le preguntaba acerca de esto porque en los edificios, muchas veces, se oculta el sistema estructural.

la estructura como elemento plástico; otras, no. Por ejemplo, el edificio de la Facultad de Ingeniería es una estructura a la vista que, además, luce como una componente plástica. A veces se puede hacer. Según el volumen, según el problema que se plantee.

Pero usted ¿qué prefiere?, ¿qué le gusta más?

Yo soy estructuralista, sí. Me gusta la estructura. Muchas veces he discutido estructuras con ingenieros y qué sé yo... A veces he tenido razón y otras no. Pero es un tema que me interesa mucho y he trabajado bastante con él. No soy calculista pero sí sé idear una estructura.

¿Qué incidencia tiene el programa o la funcionalidad del edificio en la componente plástica?

El programa es un dato. No lo elabora el arquitecto, es una demanda. Puede ser el programa de un concurso, o el pedido de un cliente, o la resolución de una necesidad. Esa es la base. Ahí se inician los proyectos.

¿Cómo se somete el proyecto a ese programa?, ¿lo respeta?, ¿se sujeta, en mayor o en menor grado, a él?

Evidentemente, eso depende de la buena mano del profesional.

Sí, y quizá dependa también de una forma de hacer arquitectura.

Hay muchas formas de hacer arquitectura. Yo, por ejemplo, puedo contarte algo que me pasó con Guillermo Jones. Un cliente quería hacerse una casa en Punta del Este, con techo de tejas. No accedimos a su pedido y le pasé el encargo a otro colega, quien

sí aceptó hacerla como el cliente quería. Podría citar otro caso, más particular: con Eduardo Víctor Haedo discutimos tres tardes seguidas sobre la casa que se iba a hacer en Punta del Este. Y no se la hicimos nosotros porque él quería una casa rural. ¿Cómo íbamos a hacer una casa rural en el siglo XX?, ¡imposible! No se la hicimos y quedó muy disgustado con nosotros.

¿Y con respecto a las componentes formales, la plástica, la belleza del edificio?

Evidentemente, la plástica es algo a manejar. Uno tiene gustos y preferencias. También se proyecta en función de esos aspectos. Nosotros, en la actividad profesional, dependemos fundamentalmente del cliente. El cliente tiene su punto de vista y no siempre hay coincidencia.

Una cosa muy importante es el valor de los concursos. Hice muchos concursos. Gané algunos y otros no. Pero creo que es fundamental, sobre todo para la gente joven —que no tiene un estudio importante— o para quienes no tienen clientes establecidos, hijos, poder presentarse a un concurso, porque puede ser una puerta de entrada.

Con respecto a los gustos: en la arquitectura internacional, ¿qué es lo que le gustaba o le gusta?

Muchas cosas. Hay un genio actual, que con más de cien años de edad aún trabaja y proyecta, que es Oscar Niemeyer. Cuando estábamos en tercer año de Facultad hicimos un viaje a Brasil y, entre otros lugares, fuimos a parar a Ouro Preto. En Ouro Preto nos alojamos en un hotel mediano que no tendría más de cuarenta o cincuenta habitaciones. Pero era un hotel en ese lugar, tan especial, que es monumento histórico mundial: la ciudad de Ouro Preto. Y ahí este arquitecto había hecho ese edificio que se fundía absolutamente con el contexto de la ciudad. Eso fue en 1944 o 45. Él era un hombre joven pero ya había hecho las obras en Bello Horizonte, donde conoció a Juscelino Kubitschek. Y fue Kubitschek quien lo impulsó a diseñar Brasilia. Quiero decir que, en esa época, ya tenía un nombre y una obra importante. Y la pauta de su capacidad me la dio esa obra mediana, perfectamente insertada en ese medio, que no desafinaba para nada.

¿La arquitectura brasilera tuvo impacto en su obra?

Naturalmente. Ya estaba construido, con el asesoramiento de Le Corbusier, el edificio para el Ministerio de Educación. Ese edificio lo vi. Había sido proyectado por un grupo de arquitectos que eran parte de la escuela racionalista, motivados por Le Corbusier. Lucio Costa era parte del grupo.

¿Qué opinión tiene usted de la arquitectura actual?

Hay cosas buenas y cosas malas, como siempre. Y hay muchas cosas buenas. Lo que ocurre es que la arquitectura se ha comercializado mucho y se concentra en pocas empresas, o en pocos promotores de vivienda. Entonces, la base es comercial. Pero hay cosas buenas. El trabajo de Estudio 5, por ejemplo, es excelente. O el trabajo de [Miguel] Amato... Hay varios arquitectos buenos. No muchos, pero hay. Varios, que yo conozco y admiro profundamente. Por ejemplo, Rodolfo López Rey, un muchacho que ya se ha retirado de la actividad profesional. Fue el gran creador del grupo Gómez Platero. Gómez Platero no fue un gran arquitecto pero fue un gran empresario del sector; un promotor.

El proyectista era López Rey.

Sí. Muy inteligente y astuto. Ha sabido llevar muy bien las cosas. Y ha conseguido muy buenos trabajos, aunque el hotel Conrad, por ejemplo, me parece deplorable. Pero López Rey diseñó varias casas, excelentes, en Punta del Este.

¿Qué otros referentes en el plano internacional puede mencionar, además de Niemeyer?

Fundamentalmente, aprendimos de memoria todo el libro de Le Corbusier. La Bauhaus fue una escuela tremenda. Inclusive, muchos arquitectos europeos que trabajaron en Estados Unidos, como [Richard] Neutra, [Marcel] Breuer y [Ludwig] Mies van der Rohe, han sido figuras consulares de la arquitectura.

¿Y Paul Rudolph?

Paul Rudolph, sí, fue un excelente arquitecto. Lo conocí personalmente, porque vino a Montevideo. Visité su escuela en Yale. Estaba dando una clase y no pude hablar con él. Pero lo había conocido acá, en Montevideo, cuando vino a la casa de Luis García Pardo.

¿Cuál es, para usted, el mejor arquitecto del siglo XX?

No, esa pregunta no la puedo responder.

¿Es una pregunta que no tiene respuesta?

El mejor arquitecto soy yo.

¡Esa es una buena respuesta! ¿Y del mundo, otros referentes?

El gran talento es Niemeyer. Es un tipo excepcionalmente competente y con tremenda calidad plástica.

¿Más que Mies van der Rohe, por ejemplo?

Más que Mies van der Rohe, aunque es otro tipo de cosa. Por ejemplo, el Pabellón de Barcelona de 1929, de Mies van der Rohe, dentro del planteo racional, es una maravilla. Todavía es una maravilla y ya pasaron más de 70 años; casi 80.

Usted me comentaba sobre las revistas que leían,
¿cuáles eran?

En el estudio de donde salió la propuesta ganadora para el concurso del Sindicato Médico, que fue uno de los primeros trabajos realizados junto a [Alfredo] Altamirano y [José María] Mieres, estábamos suscriptos a varias revistas. Por lo menos, a la *L'Architecture d'Aujourd'hui*. También éramos suscriptores de algunas otras publicaciones de procedencia italiana y americana. Estábamos bastante informados de lo que estaba pasando con la arquitectura en el mundo.

¿Y las tendencias?

La arquitectura que nos interesaba a nosotros, en ese entonces, era la que se denominaba «moderna». Era la que se consideraba arquitectura moderna en 1950.

¿Esa era la norteamericana?

La europea, diría yo. Pero [Frank Lloyd] Wright, por ejemplo, fue un tipo que tuvo muchísimo peso. Guillermo Jones —mi exsocio— estuvo con Wright en Taliesin, y contaba que había estado muy influido por él. Pero también contaba que era una escuela muy especial. Parece que Wright era un dictador. Se hacía lo que él decía y había que obedecer. Era Wright.

En Uruguay, en los años cincuenta y sesenta, hubo una polémica entre los arquitectos del vidrio—
Sichero, García Pardo— y los ladrilleros... Usted decía que era ladrillero...

Y Vilamajó. Vilamajó era un gran arquitecto en 1950. Había hecho obras muy buenas.

Y usted, ¿cómo entraba en esa polémica?

Lo que pasa es que el trabajo de Vilamajó evolucionó, se fue poniendo al día. Por eso su arquitectura siempre fue actual. Actual cuando empezó, actual cuando siguió, actual cuando desarrolló la Facultad de Ingeniería.

¿Pero usted participó de esa polémica entre el vidrio y el ladrillo?

Muchas veces discutimos con otros colegas sobre el tema plástico y el tema de las tendencias de la arquitectura. Yo tengo en mi casa una biblioteca bastante importante, con dos estanterías: una de arquitectura y otra de urbanismo. No te voy a decir que he leído todo, no te puedo mentir, pero sí tengo conocimiento de todo lo que hay en mi biblioteca. Por ejemplo, me regalaron hace poco un librito precioso titulado *Architects by Architects —Arquitectos por Arquitectos—*, donde grandes arquitectos hablan de otros arquitectos. Es un libro que recomiendo. En él se puede ver, entre otras, la obra de Rudolph.

Y de los arquitectos uruguayos, ¿quiénes le parecen buenos?

Los que fueron mis profesores: Vilamajó, Cravotto y Gómez Gavazzo. Y [Román] Fresnedo también. Si bien no trabajé con él, conocía mucho su obra. El edificio de Facultad es un referente excelente, aunque más plástico que constructivo; más «plastiquero». En él domina el concepto plástico sobre el concepto constructivo. Además, le tocó construir en un terreno pésimo. Yo conocí ese terreno antes de que se hiciera la Facultad. Se veían las capas de piedra. Era una especie de cosa estratificada, muy ondulada, ¡terrible! Cuando se hicieron las cimentaciones, algunos pozos llegaron a ser muy profundos y otros no. Pero Fresnedo fue un arquitecto excelente. Tiene casas muy buenas. Y la de él, que construyó en Punta Ballena, era perfectamente racionalista. Después, cuando recién me recibí, trabajé con [Antonio] Bonet. Antes le había hecho unos trabajos como dibujante. Y su obra es excelentísima; más plástica que racional. Sin embargo, se

había formado con Le Corbusier y con el movimiento racionalista. En España tiene una obra espléndida. Hay una que es como una especie de tronco cónico, con unas cositas como escamas, que es el Ayuntamiento de Madrid. No es racionalista pero es lindísima, espléndida.

Hablemos de sus obras más importantes.

De las obras que a mí me gustan más, empiezo por el Sindicato Médico, elaborado en colaboración con Altamirano y Mieres. Lo ganamos en un concurso muy lindo, con Alberto Muñoz del Campo, hijo de aquel excelente arquitecto de otra época. Una estupenda persona y gran arquitecto, asesor del concurso. Asesoró muy bien al Sindicato, redactó las bases, intervino en la resolución. Había invitado a cinco arquitectos del momento y a nosotros nos invitó en calidad de jóvenes. Ganamos, se construyó bien y ahora está destruido. No totalmente destruido, pero está en muy mal estado.

¿Puede hacer una descripción del edificio, de sus elementos más importantes?

Por ejemplo, en el proyecto del concurso teníamos el *block* operatorio en el tercer piso; después, durante el desarrollo del proyecto, lo llevamos al último y creo que fue un buen cambio, porque ese cuerpo más compacto, que contiene *block* operatorio más servicios, hizo de buen remate para el edificio. Son dos bloques que se cruzan, más lo que hay en planta baja. Esos dos bloques fueron planteados con un criterio totalmente racionalista, pero de forma razonable.

Racionalista, por ejemplo, hablando de un edificio moderno: el Instituto del Mundo Árabe, en París.

De Jean Nouvel.

Sí, Nouvel. Es estupendo. En París existen varios edificios importantes.

¿Usted dice que ese edificio es racionalista?

Ese edificio es más que racionalista; el racionalismo está superado. Es un edificio *high tech*, de alta tecnología, como el Pompidou. Por ejemplo: el Pompidou es un edificio interesantísimo y también es *high tech*. Es decir, hay un problema que nosotros no podemos alcanzar, porque detrás de eso hay inversiones importantes e industrias que son capaces de llevar adelante proyectos ambiciosos. Aquí sería difícil hacer un edificio *high tech*; no es que no se pueda hacer, pero sería poco racional porque nuestra industria no está capacitada para desarrollar ese tipo de arquitectura. Una cosa es la producción de elementos para esos edificios y otra cosa son los edificios que usan esos elementos.

Es un poco lo que decía Dieste acerca de ser racional en la arquitectura; la economía de los recursos...

[Eladio] Dieste es uno de mis ídolos. Lo conocí y recuerdo que discutimos. Después nos amigamos de vuelta. Lo conocí en 1947, en Punta Ballena. Fue ahí que hizo la primera bóveda, en la casa Berlingieri. Esas bóvedas de ladrillo las calculó y diseñó Dieste. La casa fue diseñada por Bonet, pero la construcción de las bóvedas, el detalle constructivo de esas bóvedas, estuvo a cargo de Dieste. Dieste es un estupendo ingeniero y plástico, tan arquitecto como ingeniero. Como ingeniero es brillantísimo, porque el uso que le dio al ladrillo como elemento de tracción es original, absolutamente original y de su autoría. No hay otros...

Y también como elemento plástico.

La iglesia de Atlántida es una maravilla plástica. Como la de San Pedro, en la ciudad de Durazno. En Brasil realizó mucha obra, pero usando su bóveda de manera mucho más comercial. En Maldonado se puede ver la torre de televisión, que es un encaje maravilloso. La gente no la ve, no la mira, y está ahí hace 40 años.

¿Y otro edificio suyo que le guste?

De los que yo hice, el edificio que me gusta más es el Atalaya, en la Plaza Gomentoso. Ese edificio fue realizado cuando yo trabajaba en una empresa promotora de propiedad horizontal. Yo era empleado, pero estaba a cargo de la parte de diseño. Y discutí mucho con los directores que, con un terreno en esa zona y de esas proporciones, querían sacar dos apartamentos por piso. Yo peleé para hacer un apartamento por piso y gané. Se hizo y quedó muy bien. Y se vendió como pan caliente. En su momento, subió los precios de Pocitos. Ese edificio es muy lindo desde el punto de vista plástico. Me interesó mucho la parte de orientación y vistas. Tiene un frente al noreste, que es el que mira hacia la playa, todo acristalado y con carpintería metálica de hierro, que era el material con el que se contaba por aquel entonces. Si lo hiciera hoy sería de aluminio, por supuesto. La otra fachada, la noroeste, corresponde a los dormitorios y a un escritorio, y tiene unas ventanas relativamente pequeñas porque el sol de la tarde es muy importante en verano.

Edificios irracionales, como, por ejemplo, los del complejo Euskalerría que, por exigencia del Banco Hipotecario y la torpeza de sus dirigentes —no quiero decir nombres—, tenían como condición unas dos horas de sol por apartamento y terminaban pautando dos frentes: uno al este y otro al oeste. Con los apartamentos que dan hacia el este, todo macanudo; pero los del oeste, en verano, se cocinan. Yo discutí mucho esta cuestión. Hicieron un llamado a licitación, al que nosotros nos presentamos con una empresa de prefabricados que fui a visitar a Puerto Rico. Esa empresa desarrollaba un sistema de prefabricación liviana y usaba, como paredes, unos planos conformados por medio de moldes en los que se realizaba el vertido. Se hacían en el piso y después se levantaban... Pero esas paredes eran dobles y se relacionaban unas con otras a través de una malla de acero inoxidable. Era un buen sistema y funcionó; yo vi muchas obras, grandes y chicas, hechas con ese sistema. Vi, por ejemplo, cómo una casa se ampliaba con un módulo construido así. El sistema era de unos arquitectos cubanos que residían en Puerto Rico.

Trabajamos mucho con sistemas prefabricados. Después hicimos otro planteo, en la época de DINAVI, cuando el arquitecto [Ildefonso] Aroztegui era subdirector. Él era amigo de Altamirano y nos facilitó la entrada para construir, ganándole terreno al mar, donde hoy está parte de la playa de contenedores. Hicimos un proyecto de tres mil viviendas, más o menos. Era en un terreno ganado al mar, con un sistema de prefabricación de una empresa de Hamburgo que vino a colaborar con nosotros en el edificio. Finalmente fracasó por problemas políticos. No se hizo.

Considera que la prefabricación era algo aplicable acá en esos años?

Perfectamente practicable.

¿Para vivienda masiva?

Para grandes obras. Grandes obras de vivienda, sobre todo.

¿Otro edificio suyo que le guste?

Otro edificio que me gusta, mío, es una casita que hice en Punta del Este, con bóvedas.

¿Todavía existe?

Existe, pero está ampliada y reformada. También hice una casa muy grande en Punta del Este, espléndida. Era para un señor que la pidió de no más de doscientos metros cuadrados y terminó siendo de quinientos. Era una casa muy interesante, de la cual conservo algunas fotografías. Fue demolida para hacer la playa de estacionamiento del supermercado Devoto. La casa de Guillermo Jones, una casa espléndida, también fue demolida para hacer una cancha de tenis.

¡Eso sí es irracional!

Está bien, porque esas cosas suceden. El señor, que tenía una gran casa al lado, era un «platudo» y quería hacerse una cancha de tenis. Entonces compró la casa de Jones, la demolió e hizo la cancha. Son cosas que ocurren.

¿Qué nos puede decir del edificio Mónaco?

El edificio Mónaco es un caso distinto porque su diseño original, la idea plástica, es de Jones. Él estaba en contacto con nosotros. Les cuento: lo conocí caminando del brazo de su esposa y estaba totalmente ciego; entonces no podía dibujar. Dibujaba con carbonilla o con marcador. Fue un excelente arquitecto, con una gran carrera malograda por la pérdida de visión. Fue uno de los tipos más inteligentes que conocí. Brillantemente inteligente y ¡con una labia! Se expresaba de una manera espléndida, algo que yo no he podido hacer nunca; soy bastante torpe. Trabajó para Naciones Unidas e hizo un proyecto para la ciudad de Kandahar —fundada por Alejandro Magno—, en Afganistán. Después trabajé con él en Chile, en el marco de un programa —también organizado por Naciones Unidas— de apoyo al Ministerio de Obras Públicas chileno, en la reconstrucción de unas ciudades afectadas por un terremoto en el valle del Aconcagua; trabajé casi un año en ese proyecto e hice un anteproyecto del Plan Director de la Ciudad de los Andes, que es la primera ciudad que uno se encuentra al cruzar la cordillera por Mendoza. Disfruté mucho de esos paisajes. Fue una experiencia muy buena.

Esa casita que hice para mi familia en Punta del Este me gustaba muchísimo. Era una casita modesta, de muy pocos metros cuadrados. Existe, pero en partes. Fue ampliada.

¿Se puede reconocer tal como era?

En algo se puede reconocer. Tengo alguna fotografía. Pero es una de las obras que más me gusta de todas las que he hecho a lo largo de mis años de trabajo como arquitecto. Y otra cosa importante: yo trabajé mucho pero no tengo un maldito peso, nada. Soy, a los efectos bancarios, insolvente. Vivo de mis jubilaciones. Tengo dos jubilaciones, una profesional y otra del BPS, porque aparte de los 21 años de docencia en la Facultad de Arquitectura, trabajé, cuando era estudiante, ocho años en la Caja de Jubilaciones. Y también, casi a lo último, me tocó iniciar el Ministerio de Vivienda. En especial, la Dirección de Ordenamiento Territorial, en 1991. Fui el primer director y empecé a armar la oficina que después, más o menos, siguió. La oficina todavía funciona. Luego me fui a Maldonado como director de Urbanismo y ahí trabajé mucho con el arquitecto José Luis Real, que era el secretario general. Era un tipo brillante, que me ayudó mucho. El paso a nivel de Camino Lussich y la ruta Interbalnearia fue una idea en la que trabajamos juntos. Es decir, la idea fue de José Luis Real; yo hice los

primeros croquis. Después se desarrolló en el Ministerio de Obras Públicas y se hizo. En ese cruce moría mucha gente y era importante resolver el tema, ¡era terrible! Yo no les puedo decir la cantidad de accidentes automovilísticos ocurridos allí; graves, con muertos y heridos. El segundo puente de la Barra también fue ideado por Real y por mí, contra la opinión de todo el Ministerio de Obras Públicas. En el ministerio querían hacer un puente semejante a los diseñados por Calatrava y era una solución que no pegaba con nada. Había que hacer un segundo puente al lado del primero y no podía ser distinto, tenía que ser igual. El nuevo se adaptó perfectamente, aunque no fue construido con la técnica del ingeniero [Leonel] Viera, como el primero. Viera fue a Estados Unidos a pelear con la fábrica de cables y los consiguió. Recuerdo al gordo Viera en la construcción del primer puente, con su cabezota negra —era muy morrocho, probablemente con alguna raíz africana—, probando la tensión de los cables.

Volvamos a Punta del Este y al Plan Regulador.

Un Plan Director General de Punta del Este —Maldonado— fue hecho por Guillermo Jones y por mí en los años cincuenta, aproximadamente. Ese plan fue presentado en la Junta Departamental, donde Jones lo explicó con aquella brillantez que le caracterizaba. Todos aplaudieron, se aprobó y no se hizo nada...

¿Cómo era el Plan?

No me acuerdo cómo era ese primer plan. En cambio, el segundo plan en el que intervine sí se hizo. Fue la remodelación de la avenida Gorlero. Y el Plan de Carreteras, que se hizo después de los accesos a Punta del Este —buena parte de ese plan fue hecha por un ingeniero muy competente que había en la Oficina de Planeamiento—. Pero durante mi primer período en Punta del Este, en el año 55, y frente a una demanda que ya era muy fuerte, se autorizaron los edificios en altura sobre la avenida Gorlero, siempre y cuando no fuesen más de dos por cuadra y se ubicaran de manera perpendicular con respecto a la avenida. Ese plan sí fue aprobado y se puso en práctica. Hay dos edificios que son consecuencia de esa normativa: el edificio Península, que hicimos con Guillermo Jones, y el edificio Santos Dumont, realizado por Pintos Risso. Punta del Este siempre

ha sido un centro de presiones económicas. Ha sido vapuleada para arriba y para abajo. Sigue siendo así.

Cuéntenos sobre el edificio Península.

El edificio Península fue una idea del doctor Julio César Cerdeiras Alonso, quien había comprado el terreno. Primero les voy a contar cómo fue que hice contacto con Julio Cerdeiras. [Jorge y Armando] Sagasti y él tenían el Hotel Casino de Punta del Este. El hotel estaba en ruinas; abandonado. En esa época no había impulso turístico ni nada de eso. Creo que fue por el año 1950. Yo era el director de Arquitectura de la Intendencia de Maldonado. Me fue a ver el doctor Cerdeiras, planteándome dudas acerca de qué hacer con el edificio del hotel; si se podía pasar o no a régimen de propiedad horizontal. Entonces me interioricé en el tema, recorrí el edificio de punta a punta y le respondí: «Entre un hotel vacío y un edificio que no es acorde a la normativa de propiedad horizontal, vamos a transformarlo y autoricemos». Entonces, como director de Arquitectura, autoricé y llamé a una reunión en la Junta Departamental. Luego se aprobó y se hizo. Cerdeiras quedó muy conforme con mi actuación. Unos años después me llamó para hacer el edificio Península. Él había comprado el terreno y ya estaba aprobada la normativa sobre edificios en altura perpendiculares a la avenida Gorlero. Esa normativa después cambió.

¿Quién realizó la estructura de ese edificio?

La estructura estuvo a cargo del ingeniero [Jorge] Bermúdez.

¿Y cuál fue la empresa constructora?

La empresa constructora fue la de Esteban Haas, un señor húngaro. Y tuvimos un problema grave: el doctor Cerdeiras murió cuando la construcción iba por la mitad. Como él era el principal impulsor y financista del proyecto, el edificio demoró mucho tiempo en terminarse.

¿El que está construido es el proyecto de ustedes, así, tal cual?

Sí, porque se hizo primero para apartamentos y después se adaptó para ser residencia adicional del Hotel Victoria Plaza. Es decir, el Hotel Victoria Plaza mandaba allí a sus clientes cuando estos iban a Punta del Este.

¿Y ese remate con bóvedas? ¿Son bóvedas de hormigón?

Son bóvedas de hormigón, originales del proyecto. Había que rematar el bloque de algún modo, con algo que fuera un poco más liviano. Es mucho mejor rematar un edificio con una cubierta en curva; se ve y se siente mejor. Lo he comentado con Sichero y él está de acuerdo.

¿Y el Arcobaleno?

Arcobaleno fue producto del contacto entre el arquitecto [Guillermo] Jones Odriozola y un señor, de apellido Ferreti, que había adquirido un gran terreno en Punta del Este. Pertenecía a una familia italiana, de fortuna, propietaria de una fábrica de tejidos. Ferreti vino a Uruguay —no sé cómo se vinculó Guillermo con él— y llamó a un concurso privado en el que invitó a participar a los tres o cuatro estudios de arquitectura que hicimos el proyecto.

El programa pedía ochocientas viviendas mínimas. Pensamos, entonces, que no se podían disponer en forma de recta y que había que probar una disposición en curva. Fuimos cerrando la curva hasta que quedó y eso estuvo muy bien hecho. Sigue siendo bueno y presta servicios en buenas condiciones. Ese fue el comienzo de Arcobaleno. En el camino Ferreti se fundió y abandonó el emprendimiento. La empresa quedó en otras manos e hizo cualquier cosa. Hicimos dos edificios altos para esa empresa, sobre la calle Chiossi, del otro lado de Arcobaleno. No valen mucho; son edificios convencionales.

¿Los dos cilindros fueron hechos por ustedes?
Porque son muy distintos, ¿no?

Sí, los dos. Son distintos por una razón muy sencilla: un error mío. El primer anillo lo construyó la empresa Palenga de acuerdo con el proyecto original. Hizo la piscina y las obras del núcleo central —así lo llamábamos—. Y después Ferreti se fundió. Ya habían empezado las obras del segundo anillo. Entonces, un día Palenga viene y me dice: «Mire arquitecto, vamos a tener que hacer más viviendas para poner manos en el negocio». «¿Y de cuánto dinero se dispone?», pregunté. Entonces me habló de una cifra que sólo alcanzaba para un anillo en planta baja y nada más. Mi error fue no decirle que hiciera un cuarto y siguiera con el proyecto original. Me equivoqué. Tal era la escasez de dinero en esa obra que, ya vendidos, los apartamentos del segundo anillo se habitaron sin que se hubiese hecho la azotea impermeable por falta de plata; yo decía que aquello se iba a llenar de agua. Y aprendí una cosa muy interesante: el hormigón, por naturaleza, se fisura; pero uno puede volcar cemento en polvo donde está la grieta, de tal manera que el agua que corre y se filtra por ella acomoda el cemento hasta producir su sellado. Es un tema constructivo. Creo que arreglé el problema con un capataz. Yo he aprendido mucho de mis obreros y capataces.

¿La primera etapa comprendió el cilindro grande y toda la parte del salón de fiestas?

Exactamente. Y la piscina. El trampolín de la piscina es un arco parabólico calculado por los mismos ingenieros.

¿Quiénes fueron los ingenieros?

[Jorge] Bermúdez y [Mario] Simeto.

obra:
Sindicato Médico del Uruguay
Montevideo

38

fotografía:
Tano Marcovecchio

**«Si hay algo que me
interesó de la carrera,
fue la construcción.
Yo soy ladrillero, me
gustan los ladrillos. Me
gustan las obras, su olor.
Me gusta recorrerlas.
Me gusta hablar con
el personal, porque es
gente que sabe mucho
más que uno»**





¿Cuáles fueron las referencias de ese proyecto?
¿Ustedes inventaron que fueran esos cinco cilindros?

Fue un invento de Jones y mío. Se nos ocurrió ir poniendo curvas. Finalmente, cerramos la curva y quedaron bien.

El salón de fiestas, que es tan curvo, parece tener mucho de Niemeyer.

Tiene algo, sí. Igual que los puentes de comunicación. Pero no sé si exactamente de Niemeyer. La piscina es de 50 por 50 metros; es enorme. Y la sala de máquinas es tremenda. En un momento llegó a llenarse con agua del mar. Se hizo una cañería y se puso una bomba en la playa. Después tuvimos que abandonar esa idea. Pero la piscina está dividida por el arco parabólico, de unos 15 metros de altura —o más—. Es un arco parabólico que va de mayor a menor. Todo ese diseño de la piscina lo tuve que hacer yo y quedó bien. Por suerte no se ahogó nadie.

¿Qué piensa de Punta del Este, de cómo está la ciudad?

Está destruida por la codicia. Yo conocí Punta del Este de muchacho, cuando fui por el año 47, o 50, a trabajar —me había recibido en el 47—. Trabajé un par de años con Altamirano y Gómez Gavazzo, y después me fui a trabajar con Jones a Punta del Este. Era otra cosa. Claro, la codicia siempre rompe el saco. Entonces, aquella belleza de una Punta del Este relativamente baja o aun con los edificios altos perpendiculares a la avenida Gorlero se destruyó. Se destruyó por la codicia.

¿Y qué opina de lo que pasó con Solana del Mar, de la intervención, de la destrucción?

La intervención en Solana del Mar es una canallada. Solana del Mar debía haber sido monumento histórico. Ahora sí lo es, pero el daño ya está hecho. El diseño de Bonet

era exquisito; pero no era comercial, porque el servicio de hotel no funcionaba como tal. Era un sitio que más bien servía como restaurante y bar para el conjunto de la urbanización. Y ese conjunto sí es original de Bonet, y sigue siendo excelente, con una connotación especial: Bonet, siendo un racionalista como era, quiso separar la circulación peatonal de la vehicular. Entonces todo el conjunto estaba atravesado por sendas de tres metros para que la gente pudiese ir caminando a la playa. Idearon los puentecitos que cruzaban las calles, pero estos se pudrieron y esas sendas no se usaron nunca. Todos van a la playa en auto, salvo las personas que viven en casas ubicadas frente a la playa. Pero sirvió para una cosa: llevar todas las canalizaciones por esas sendas. La primera etapa de Punta Ballena tiene una red de saneamiento que no se usó; fue construida y no fue terminada, porque por el año 50 y algo el gobierno de Perón cambió la realidad de Argentina y, en consecuencia, Punta Ballena murió.

¿Y qué habría que hacer ahora con Solana del Mar?

Reconstruirla con base en el proyecto original, que era antieconómico pero porque era para servir a la urbanización. No era para que funcionara como hotel; ahora tiene ese destino. Atrás hay un hotelito mediano.

Muchas cosas de la urbanización de Bonet fueron cambiadas. Por ejemplo, la Intendencia permitió subdividir los terrenos, que eran del orden de los 2000 a 2500 metros cuadrados. Al subdividir los terrenos bajó la calidad. Era una urbanización pensada para casas de gran calidad, como las que hizo Bonet —además de la Solana tiene dos casas allí, e hizo una tercera en la Interbalnearia, muy pensada—.

Después ahí hicimos una casa muy linda, con Jones: la casa de Margarita Xirgú, muy linda. Ahora no se ve porque está tapada por los árboles, en uno de los lotes que dan a la Interbalnearia.

Y de la ciudad de Montevideo, ¿qué piensa?

La ciudad de Montevideo es una ciudad grande. Como todas las ciudades sudamericanas, tiene una periferia bastante destruida. También la codicia hizo que se ampliara mucho el loteo; en vez de compactarse, la ciudad se extendió. Yo he estado en ciudades como Valencia, por ejemplo, que es muy compacta: tiene una densidad

media, en el centro, de cuatrocientos habitantes por hectárea, y funciona perfectamente bien con edificaciones de cuatro pisos.

Le iba a preguntar por el tema de la altura en la ciudad.

La parte más compacta de Pocitos sobrepasa los mil habitantes por hectárea y es un disparate. También es un tema de codicia; un tema que ya fue visto hace muchos años en la rambla de Río de Janeiro. Y acá, con solares chicos o medianos, se hicieron edificios altos. Una de las pocas cosas buenas que hizo [Mariano] Arana cuando fue intendente, fue prohibir las construcciones en altura al norte de avenida Italia. Duró quince días, porque se lo querían comer crudo; tuvo que aflojar. Sin embargo, se podría haber hecho fuerte; no tuvo fuerza.

¿Piensa que Montevideo no debería crecer con torres?

Cada vez que se autoriza la construcción de un piso más por manzana se suman cien habitantes por hectárea. Con diez pisos, entonces, se llega a mil habitantes; es un cálculo muy elemental. Yo tomo como ejemplo la ciudad de Valencia. La conocí por casualidad, porque fui a un congreso de urbanismo y de paso la visité toda. Es muy linda.

Es muy curiosa Valencia, porque el río Turia, que atravesaba la ciudad provocando muchos problemas relacionados con sus crecidas, fue desviado hasta las afueras, rodeándola. El viejo cauce fue desecado y se convirtió en un parque lineal fantástico. No estaba previsto urbanísticamente; sin embargo, fue el resultado de una decisión política —probablemente—, o de las uniparidades de la ciudad de Valencia. Ahora la ciudad tiene un parque de 200 o 250 metros de ancho, atravesándola de lado a lado. Es un caso curioso.

Con respecto a la arquitectura producida en los años cincuenta y sesenta, ¿cómo podría conservarse?

Por ejemplo.

Sencillo: en 60 años no se hizo ningún trabajo de conservación, y así las cosas se destruyen. Los que tienen aluminio se mantienen; pero los bujes, los ejes, que eran de hierro fundido, se fueron destruyendo a lo largo del tiempo. Bastaba con poner un poquito de grasa una vez al año, nada más.

Pero quizá haya también un problema relacionado con el público en general, que no aprecia demasiado estos edificios modernos.

El público en general no los aprecia porque no los entiende.

Entonces, ¿cuál sería el lugar de los arquitectos en la educación?

Ahí hay una función del arquitecto como docente. Por ejemplo: el proyecto del BPS, de [Mario] Payssé, es excelente. No lo terminaron nunca.

Está muy descuidado también.

Abandonado. Hay muchos casos así.

No hay una conciencia, en la gente, del valor.

No hay conciencia del Estado, fundamentalmente; por temas económicos o políticos o lo que sea.

Además, hay un gusto popular que se dirige más hacia otro tipo de arquitectura; es un tema cultural. ¿Cómo se cambia eso? ¿Qué hacemos?

Y ¡nada!, excepto hacer las cosas bien. Hay un tema que me importa mucho y es la superpoblación estudiantil a nivel terciario. En particular, en la carrera de arquitectura. Yo soy francamente partidario de que se cree un curso, o un examen, o una prueba de ingreso. He tenido estudiantes de primer año absolutamente incapaces. Es decir, creo que el concepto de la universidad está mal encarado. No la gratuidad, sino la calidad. No puede ser que haya cien medios cuando puede haber diez excelentes y uno excelentísimo; esa debe ser la relación. De cada cien estudiantes —en diseño, sobre todo— se pueden sacar diez buenos y uno muy bueno. Los otros noventa no deberían haber entrado a Facultad; están ocupando un lugar y molestando a los diez que tenían capacidad para poder ser arquitectos excelentes. Apuesto a la excelencia en la universidad y no a la multitud. Aunque hay muchos casos —y los conozco bien— donde el diseño no es la única cosa que puede hacer un arquitecto; tiene muchas alternativas, muchas opciones que puede desarrollar bien gracias a la cultura que le otorga la Facultad. Tiene capacidad para actuar en la administración pública, en empresas, en lo que fuera.

Finalmente le pedimos un mensaje, un comentario, dirigido a los estudiantes.

Todo esto que puede tomarse como una posición dura, mía, se condensa en un concepto: la apuesta por la excelencia. Los estudiantes tienen que trabajar mucho. Tienen que cultivarse y no solo en lo que se refiere directamente a arquitectura: tienen que tener cultura general. Saber historia, saber geografía; tienen que saber de política; tienen que ser ciudadanos completos además de arquitectos. Todo eso se hace con un montón de trabajo. Y una cosa, que ha sido un poco el motivo de mi éxito como profesional —no el éxito económico, que es nulo—: la tenacidad. Algo acerca de la tenacidad: mi carrera la hice en cinco años exactos; de marzo a mayo. Nunca fui de noche a trabajar en mis proyectos, cuando era estudiante. Siempre estaban hechos antes de la entrega.



obra:
Arcobaleno
Maldonado
—
fotografia
Tano
Marcovecchio





**MONTEVIDEO
JUNIO
2010**

—
entrevistadores

—
**WILLIAM REY ASHFIELD
MARY MÉNDEZ**

obra:
Casa Grandal-Scheps
Punta del Este
Maldonado

—
fotografía:
Nacho Correa



Nelly Grandal nació en Rocha en 1918; José Scheps, en Montevideo en 1920. Ambos ingresaron a la Facultad de Arquitectura en 1939 y obtuvieron sus respectivos títulos en 1945. Unidos desde que se conocieron, fueron discípulos de Carlos Gómez Gavazzo y Julio Vilamajó. Apenas recibidos, se integraron al departamento técnico del Ministerio de Obras Públicas, donde trabajaron hasta 1975. En esta oficina Grandal tuvo a su cargo el diseño de pabellones para exposiciones y paradores turísticos en la costa de Maldonado. El parador I' Marangatú, en Punta del Este, es una de sus obras más singulares.

Desde el Ministerio, Scheps intervino distintas sedes de la Universidad de la República y proyectó varios edificios para enseñanza

secundaria. En Montevideo se destacan por sus calidades espaciales el Liceo Dámaso Antonio Larrañaga y la Universidad del Trabajo (UTU) de Arroyo Seco. En Salto, con el arquitecto Felipe Zamora, proyectó el Instituto Osimani y Llerena, y en Mercedes, el Liceo José María Campos, junto al arquitecto Daniel Bonti. Fue además docente de práctica de obra en la Facultad de Arquitectura (1955-1975).

A nivel privado, y en calidad de arquitectos asociados, Grandal y Scheps realizaron varios edificios de vivienda colectiva, casas unifamiliares en Montevideo y Punta del Este y el pabellón Enrique VIII, contiguo al Hotel San Rafael, un original espacio cubierto mediante una estructura plegada.



« [Vilamajó] sacaba de cada uno, de los detalles del proyecto que estábamos viendo, información muy valiosa para todos. Éramos bastante desordenados en cuanto a horarios; esas correcciones empezaban, por ejemplo, a las diez de la noche, y terminaban a las dos, tres de la mañana, en el Liropeya...»

¿Cuándo entraron a la Facultad y cuándo egresaron?

JS > Entramos en 1939 y salimos en 1945. Los dos en la misma fecha.

NG > Yo salí dos meses antes.

¿Quiénes fueron sus profesores?

JS > Ahí fue distinto...

NG > Los míos fueron [Julio] Vilamajó, [Mauricio] Cravotto, [Rodolfo Lucio] Vigouroux, [Leopoldo Carlos] Artucio, [Juan Antonio] Scasso, [Octavio] de los Campos, [Américo Mario] Ricaldoni y [José Pedro] Sierra Morató.

JS > Profesores de distintas materias que, recordamos y entendemos, tuvieron una gran influencia en nosotros. Hay otros, muchos más. Pero los fundamentales fueron Vilamajó, De los Campos, [Carlos] Gómez Gavazzo, Sierra Morató, Scasso, Cravotto, Ricaldoni y Artucio.

¿Y los profesores de Proyecto?

NG > Profesores de Anteproyecto fueron Vigouroux, Vilamajó y De los Campos. Vigouroux, en los primeros años; después, Vilamajó. De los Campos en Composición Decorativa.

Ustedes dicen siempre que Vilamajó fue muy influyente en la enseñanza, ¿no?

JS > Fue el arquitecto que más influyó en nosotros.

NG > Yo podría haber dicho: «Mi profesor fue Vilamajó».

JS > Vilamajó fue el profesor que le dio sentido a mis estudios. Hasta cuarto año de Facultad yo tenía una enorme desorientación; no tenía idea de qué estaba haciendo exactamente. Pero con Vilamajó me afirmé, tomé pasión por los estudios. A partir de ahí sentí que estaba haciendo algo dentro del campo de la arquitectura, que podía hacer algo.

Vilamajó fue su profesor de Proyecto. ¿Cómo era la enseñanza de Proyecto en esa época?

NG > En los comienzos hacías un croquis y te parecía que había quedado sensacional. Entonces venía Vilamajó y te explicaba que no era tan así y te dejaba una propuesta casi definida. Quizá no lo estaba para un estudiante que no sabía nada, pero era una cosa bastante completa. Después, sobre esa base —que realmente era una base correcta— empezaban las correcciones, y eso era muy bueno: de repente Vilamajó estaba corrigiendo a uno y éramos diez los que estábamos a su alrededor... Él sacaba de cada uno, de los detalles del proyecto que estábamos viendo, información muy valiosa para todos. Éramos bastante desordenados en cuanto a horarios; esas correcciones empezaban, por ejemplo, a las diez de la noche, y terminaban a las dos, tres de la mañana, en el Liropeya —un famoso boliche del Mercado del Puerto— y él continuaba corrigiendo grupos. A veces usando el mantel de papel que había en las mesas...

¿Cuántos estudiantes había entonces en el taller?

JS > En el taller Vilamajó, aproximadamente veinte estudiantes repartidos entre cuarto y quinto año.

NG > Y mujeres éramos dos...

¿Quién era la otra?

NG > Elsa Maggi, que en este momento se rompió la cadera cumpliendo con la edad, como corresponde (*Risas*).

JS > Voy a ordenar la memoria: mi primer profesor fue [Juan Antonio] Rius. Era una gran persona y un arquitecto de mucha calidad, con un nivel muy alto, pero era un profesor aburrido, muy aburrido... No sentíamos que nos diera algo, no transmitía nada. Después del primer proyecto me fui de su taller al de Vilamajó. Y, como decíamos, él te proponía encarar cada proyecto sobre bases definidas, que funcionaban y eran siempre muy diferentes para cada proyecto.

NG > Porque en el fondo, él partía de cada una de las cosas que le íbamos llevando.

JS > Sí, es cierto. Y era interesante lo que decíamos: cuando corregía un proyecto se formaba una serie de espectadores, que venían de todos los talleres y del mismo año para tomar ideas de lo que Vilamajó planteaba en ese momento. Después tuve a [Octavio] de los Campos, que era un profesor muy bueno, un excelente arquitecto y muy reconocido como profesor. Pero no sé qué me pasaba; estaba muy desorientado y no lograba sacar provecho de esas clases como otros. Hasta que entré a cuarto año con Vilamajó nuevamente...

El edificio de la Facultad «vieja» estaba en Cuestas y Cerrito. Nosotros estábamos arriba, en el segundo y el tercer piso... El taller era una cosa enorme, gigantesca y muy alta; desde ahí veíamos el Cerro. Era maravilloso estar ahí... Vivíamos en el taller. Ahí empecé a sentir el placer de estar con otros estudiantes de arquitectura y el placer de proyectar, lo que hasta ese momento no me había sucedido. Y Vilamajó seguía siempre con su misma técnica. Las revistas de L'École des Beaux Arts eran lo que nosotros teníamos a la vista para la presentación.

Según leí en algunas cartas dirigidas al arquitecto Jones [Odrizola], todo esto que hacía Vilamajó se fundamentaba en que, según él, se había llegado a una excesiva simplificación en materia de imaginación arquitectónica. Me acuerdo de una frase muy simple que decía en clase: «La arquitectura moderna no es pasarle una garlopa a las fachadas». Él no estaba de acuerdo con ese tipo de simplificación. Según él, su forma de enseñar, que ofrecía obstáculos y una serie de puntos de vista, despertaba más la imaginación. Recién después estabas en condiciones de plantear una arquitectura actual como la que él había hecho en la Facultad de Ingeniería y en otros tantos de sus edificios, donde no había una línea «lecorbusiana» ni mucho menos.

La simplificación a que te referís, ¿es con respecto al partido o a lo ornamental?

JS > A la toma de partido y a la solución. Por ejemplo: Vilamajó nos decía siempre que el edificio, al llegar a su nivel superior, no podía parecer continuo, sin término. Hay que marcar el fin. Eso lo tuvimos en cuenta en varios edificios y fuimos hallando distintos sistemas para conseguirlo. Que el edificio tuviera una definición y una proporción y que además respondiera directamente al programa y a nuestras intenciones. Vilamajó tenía no solo el concepto de la masa sino, además, el concepto del detalle: cómo había que ir afinando todo a medida que lo

ibas estudiando. Por ejemplo, la casa Dodera, en Bulevar Artigas, no es que tenga detalles de ornamentación sino que no tiene ni un rincón sin resolver.

¿Pueden explicar el «sistema Beaux Arts»?

NG > Eso, al final, nos oprimía. Por ejemplo, íbamos a las charlas de Gómez Gavazzo, que ni siquiera tenían que ver con el tema que estábamos tratando y que muchas veces no entendíamos por completo, pero necesitábamos una cosa diferente, también...

JS > Sí, era como un baño de agua fresca. Porque Gómez Gavazzo, un año antes de recibirnos, pasó a tener talleres de arquitectura de los últimos años. Ahí lo íbamos a escuchar.

NG > Antes de estar en el taller de Vilamajó íbamos a escuchar a Gómez Gavazzo, que nos quedaba «grande» muchas veces, porque necesitábamos ver qué más había. Por ese motivo buscábamos otra cosa.

JS > La enseñanza académica obedecía a muchos principios, muy rígidos. Por ejemplo, la simetría...

NG > Sí, bueno, eso era teórico, ¿no?

JS > Sí. Eso era la enseñanza académica, pero no se aplicaba estrictamente. Se usaban algunos principios y otros no. Por ejemplo, no se le daba importancia al espacio exterior, al entorno; el edificio sobresalía sin tener en cuenta lo que sucedía a su alrededor. Si ustedes observan el edificio que fue del Jockey Club van a ver que sigue teniendo porque sí las mismas columnas exteriores. Y adentro, una majestuosidad que no condice con la escala humana. Un ejemplo clarísimo de la arquitectura académica aplicada al siglo XX fue la del Palacio de la Sociedad de las Naciones, en Ginebra. Tenía una majestuosidad que no se correspondía con lo que se desarrollaba ahí adentro...

Con respecto a la enseñanza de la Historia de la Arquitectura...

JS > Cero. A nosotros, cero total.

NG > Falló totalmente. Tanto que nos volvimos indiferentes. No nos interesaba nada.

¿Pero tenían cursos de Historia?

JS > Teníamos unos cursos con unos exámenes feroces y todo eso.

NG > Teníamos al arquitecto Román Berro como profesor. Ponía diferentes diapositivas y decía: «Lindo ¿no?, está muy bien».

○ sea que la formación en Historia para ustedes no fue nada relevante.

NG > No, no aportó. Para nada.

JS > No, no tuvo ninguna importancia en nuestra formación

JS > En una oportunidad le llevé un proyecto a Gómez Gavazzo, que era profesor de Composición...

NG > Mi profesor de Composición fue De los Campos.

JS > Y se lo presenté, como siempre. Bueno, Gómez no se sentaba nunca. Siempre estaba parado frente a la mesa, de saco y corbata, y tenía un lapicito acá (*señala bolsillo superior del saco*), un lápiz pequeñito. Entonces miró y miró el proyecto sin decir una sola palabra. ¡Te imaginás! Uno se sentía cada vez más hormiga. De repente agarró el lápiz, golpeó con él en mi proyecto y me dijo: «Componer no es yuxtaponer». ¡Tomá!, ¡fenomenal! Jamás en la vida me olvidé de eso... No yuxtapuse nunca más.

¿Cuál sería la diferencia entre componer y yuxtaponer?

JS > Yuxtaponer es adjuntar, pegar. No significa que no sirva para determinados temas. Siempre y cuando esa operación esté en concordancia con otros elementos del proyecto, es posible. Pero no es utilizar todos los elementos del programa y ponerlos como los vagones de un ferrocarril, uno atrás de otro.

La enseñanza de Proyecto, ¿cómo se realizaba?
¿Había primero un programa, una serie de reglas?

JS > Primero había un programa único y general para todos los talleres, desde primero a quinto.

NG > Había además un proyecto esquicio. Era un sistema de proyecto que duraba dos meses, aunque a veces se hacía de veinticuatro horas.

JS > Esquicio de ocho horas, de veinticuatro horas. Pero siempre era lo mismo: existía un programa sobre el que tenías que hacer una primera aproximación, se la presentabas al profesor y él te la corregía. Y así, mediante correcciones, ibas desarrollando el proyecto. No es muy diferente a lo que se hace ahora. Luego teníamos la entrega final.

¿Miraban revistas?

JS > Sí. Pero te quiero decir algo: nosotros no conocimos a Le Corbusier hasta la mitad de la carrera. No sabíamos que existía.

NG > Lo conocimos después, en las charlas de Gómez Gavazzo. Eran tan atrayentes que íbamos siempre a escucharlo, estuviera en el tema que estuviera y entenderíamos todo o no.

JS > Al final del primer año tuve una revelación sobre el motivo por el cual estaba en la Facultad. Hasta ese momento no lo sabía muy bien, estaba muy desorientado. Resulta que entramos en el 39 y en el verano del 40 se hizo el primer Congreso Panamericano de Arquitectura en Montevideo. Los que éramos estudiantes fuimos a ayudar a armar la exposición, que incluía proyectos del exterior y del Uruguay. Y ahí tuve una revelación: vi la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright en una foto gigantesca y pensé: «¡Ah, bueno! es para esto que estoy acá, entonces». Luego me di vuelta y vi una enorme fachada de la Facultad de Ingeniería, que estaba siendo construida por Vilamajó, y tuve otro deslumbramiento. Recién ahí empecé a tomar conciencia de qué significaba estudiar arquitectura y ser arquitecto.

¿Entonces conocieron a Wright en esa exposición?

JS > Sí, ahí lo conocimos.

¿Wright estaba más presente que Le Corbusier en la Facultad?

JS > No, en la Facultad no. En la exposición.

¿Y qué tipo de arquitectura se conocía en la Facultad, entonces?

JS > Nuestra visión era sobre los arquitectos nacionales. Nos encantaba el proyecto de la Tribuna Popular, era un modelo. O el edificio El País en la Plaza Libertad, o la casa de De los Campos en Ellauri y Martí, o, aún sin entenderlo completamente, el edificio en 25 de Mayo e Ituzaingó, de De los Campos también.

NG > Tampoco entendimos la vuelta de De los Campos cuando...

JS > Cuando pasó al Tudor, ahí tampoco lo entendimos, pero —voy a saltar un poco en la conversación— tuvo su influencia en el primer edificio que hicimos. Se trataba de un edificio de apartamentos donde Nelly resolvió muy bien la planta y luego, entre ambos, armamos la fachada. Tan bien quedaron los apartamentos que se alquilaron de inmediato.

NG > Pero no precisan poner que yo hago apartamentos que se alquilan... (*Risas*).

¿Cuál es ese edificio?

JS > Es el primero. Está en Gaboto 1380, entre Guayabo y Lavalleja. En esa época De los Campos había empezado a suavizar su trazo y esto me influyó a la hora de realizar esa fachada: las entradas, con su arco correspondiente rodeado por una moldura, con una puerta muy detallada y balcones con barrotes de hierro fundido con sus diseños, etcétera. La verdad es que yo estaba enloquecido con los barrotes de hierro, mientras Nelly me miraba con asco pero evitando contradecirme. Y ahí salió esa fachada. Nació de una mixtura entre dos razas distintas; quedó con un *bow window* curvo porque yo decía que había que suavizar. Yo veía que De los Campos suavizaba todo...

NG > Menos mal que paró antes de llegar a la suavidad total... (*Risas*).

JS > Es verdad, pero creo que ponía ternura en las cosas que hacía.

Los arquitectos como Wright o Le Corbusier, ¿fueron referentes en algún momento?

JS > Fueron referentes, sí.

NG > Le Corbusier, Niemeyer, Mies van der Rohe.

JS > Te diría que Le Corbusier nunca fue un referente nuestro. Lo admirábamos. En los viajes que hicimos íbamos a ver las obras de él, siempre. Además nos encantó Ronchamp.

NG > La parte suave lo conmueve más (*Risas*).

JS > Pero jamás hemos hecho una obra que tenga influencia de Le Corbusier. Sí de Van der Rohe, en algunos aspectos. Y sobre todo en una casa que hicimos para nosotros y que todavía tenemos, en Punta del Este. No sé, no pensamos en Van der Rohe, pero después de que estaba hecha dijimos: «Esto tiene una enorme influencia».

Ustedes nombran a Mies van der Rohe, pero ya en la vida profesional, no tanto como estudiantes.

JS > No, porque antes no sabíamos que existía. No teníamos ni idea.

Cuando ustedes eran estudiantes, las referencias eran los arquitectos nacionales, los profesores...

JS > En realidad, algo mencionaba Artucio, que era profesor de Teoría de la Arquitectura. Y Ricaldoni.

NG > Ricaldoni también, pero era más profesor de Teoría, no de Proyecto.

De los arquitectos uruguayos, ¿cuáles les parecían más interesantes?

NG > Por ejemplo, [Raúl] Sichero, [Luis] García Pardo, [Guillermo] Jones Odriozola, [Hugo] Rodríguez Juanotena y [Felipe] Zamora.

JS > Rodríguez Juanotena y Zamora hicieron el edificio de Rivera y Guayabo, que fue la primera propiedad horizontal.

El edificio Jaguar.

NG > Y el de 21 de Setiembre y Bulevar Artigas también. Fueron los dos primeros edificios en propiedad horizontal.

JS > Pero Zamora no pudo culminar acá, se tuvo que ir a Brasil. Nosotros hemos visto obras de él en Brasil que son interesantísimas.

Siguiendo con los arquitectos uruguayos: Hugo Rodríguez Juanotena es un arquitecto que, no sé por qué, está en la sombra. Hugo es un técnico, un arquitecto de una capacidad gigantesca. ¿Conocen sus edificios liceales? Hay uno que está en Punta del Este, en Avenida Artigas y Parada 5, donde estaba la vía.

NG > Muy mal cuidado, muy abandonado.

JS > Hay otro en Malvín. Y otro en Salto. Edificios con una distribución de pilares modular, vigas que pueden ser prefabricadas y techos muy especiales, de manera que todo el conjunto es como un puzle. Se puede desarmar y volver a hacer otro estudio.

NG > Hizo un estudio para escuelas, también.

JS > Y la famosa escuela de Capurro, la conocen ¿no? No te la pierdas, tenés que ir. Hay una escuela en Capurro y otra en la calle San Nicolás. El Instituto [de Historia de la Arquitectura] tiene que tener esas escuelas, son fenomenales.

Cuando ustedes se volcaron a la actividad profesional, ¿sintieron que lo que habían aprendido en la Facultad les había dado herramientas para insertarse laboralmente?

JS > Parece que sí. No teníamos trabajo, nos presentábamos a concursos y nos iba bastante bien. Fuimos premiados en todos, así que...

NG > No siempre con primeros premios. Sólo algunos.

JS > Muchas menciones, algún primer premio, algún segundo premio, algún tercer premio. En el edificio de apartamentos del que ya hablamos, comenzado a fines del 45 y terminado a principios del 47, tuvimos errores, por supuesto. Con la empresa

obra:
Instituto Osimani y Llerena
Salto

62

fotografía:
Nacho Correa

**« [Gómez Gavazzo]
Entonces miró y miró
el proyecto sin decir
una sola palabra. ¡Te
imaginás! Uno se sentía
cada vez más hormiga.
De repente agarró el
lápiz, golpeó con él
en mi proyecto y me
dijo: «Componer no es
yuxtaponer». ¡Tomá!,
¡fenomenal! Jamás en la
vida me olvidé de eso...
No yuxtapuse nunca más»**





—JOSÉ SCHEPS

nos pasaron muchas cosas porque no teníamos ninguna experiencia. Después nos dimos cuenta. Pero la obra la dirigimos bien, el proyecto estaba bien. No tuvimos mayores problemas.

Quiero agregar que la Carpeta de Construcción también nos sirvió. No tanto el curso teórico como la carpeta. También el curso de Hormigón fue muy útil. Lo daba el arquitecto [Carlos E.] Schinca. Lo que aplicamos en la vida práctica lo aprendimos en esas instancias.

Los temas constructivos los manejaban bastante...

NG > Estaban muy afirmados.

Con respecto a la idea de modernidad. ¿Ustedes consideran que fueron arquitectos «modernos»?

NG > Personalmente me sentía muy incómoda cuando estaba aferrada a la parte que la Facultad nos estaba dando; teníamos necesidad de escapar de eso. El modo de escapar me llevó a convertirme en un arquitecto más actualizado.

JS > Yo me considero moderno porque siempre traté de mantenerme dentro de la tendencia moderna, tratando de hacer coincidir mis ideas en la materia. Es decir, eso es lo que estaba dentro de lo que queríamos hacer.

NG > Además teníamos siempre la precaución —casi ansiedad— de conocer las nuevas técnicas, los nuevos materiales, de aplicarlos en cualquier oportunidad en que hubiese posibilidad de hacerlo. Esa fue una de las cosas que nos mantuvo.

¿Por qué eran modernos, entonces? ¿En qué se diferenciaba su obra, por ejemplo, de los edificios de Carré?

NG > Teníamos la necesidad de adaptar la construcción al terreno y al entorno. En nuestra casa, por ejemplo, lo pudimos hacer en general. Creo que eso nos separó

bastante de lo que la Facultad nos había dado hasta ese momento. Además existían pocas variantes de materiales y técnicas; en ese tiempo no llegaban al Uruguay. Todo lo que era posible, lo usábamos. Una cosa que siempre nos preocupó mucho fue ajustar el programa a un modo de vivir, que no es siempre el que la gente acostumbra. Tratábamos en lo posible de llevar a la gente a un modo de vivir más racional, más práctico; que iba a darle más satisfacción, además. Asimismo, ajustarlo al aspecto económico, porque ese era un detalle que, en general, hacía trastabillar las obras: la gente se hace una ilusión respecto a su construcción que después no puede financiar, y nosotros tuvimos siempre la precaución de que no pasara.

Con respecto a la estructura o al sistema constructivo, ¿cómo incidía en el proyecto la solución estructural?

JS > La estructura ya estaba pensada desde el anteproyecto. Habíamos estudiado Estructura en Facultad, y teníamos un conocimiento bastante profundo del tema. El anteproyecto contemplaba también las instalaciones. ¿Por qué hacíamos arquitectura moderna? Porque no hacíamos arquitectura académica. Es decir, ni se nos ocurría pensar en las columnas, en los pilares, en el eje, sino en una solución que se adaptara a las necesidades del usuario. Algo que nos importaba mucho, y en lo que Vilamajó insistía siempre, era el problema espacial y la relación entre los espacios interiores y exteriores. Eso siempre lo respetamos y lo tratamos de solucionar: cómo acondicionar el propio espacio observando la relación interior-exterior. En fin, esa era una de las cosas que más contemplábamos, junto con el uso, por supuesto. Así que el usuario no era quien se tenía que adaptar al eje, a la simetría, a las pilastras y al patio. Tratábamos de hacer una casa que se usara. Pero nos pasaba una cosa muy pintoresca: no teníamos propietarios de gran nivel económico. En general, eran de clase media. Cuando nosotros empezamos estaba terminando la guerra europea y Uruguay se había levantado económicamente...
NG > Uruguay había vendido muy bien la lana...

JS > Y se había formado una clase media con cierto nivel económico, que quería construir propiedades de renta porque eran una buena inversión.

NG > Pensaban que era un seguro.

JS > Además, en ese momento el Banco Hipotecario estaba dando unos préstamos que eran muy favorables; entonces la ciudad se llenó de edificios de apartamentos.

NG > Eran edificios de apartamentos muy «clase media».

JS > Eran edificios de planta baja con dos o tres plantas altas, con escalera, sin ascensor, etcétera. Pero había que darles distinción... Entonces, ¿cómo se les daba distinción? Bueno, fue la época de la epidemia del «balaustraje». Todo Montevideo era de balcones con balaustres y azoteas terminadas igual. De eso jamás hicimos ni se nos pasó por la cabeza. Nunca fuimos más allá del hierro fundido con la formita y nunca más volvimos a eso; al balaustre, mucho menos. Curiosamente, acá en la rambla, frente al [restaurante] El Viejo y el Mar, hay un edificio que no tiene nada que ver con nada, pero se ve que es muy distinguido porque está todo lleno de balaustres, de arriba a abajo. Bueno, en ese momento nosotros odiábamos eso así como odiábamos la pintura de La Platense... No sé si tú conociste u oíste hablar de La Platense... La Platense era una casa de venta de artículos...

Ahí compré la regla T.

JS > ¡La regla T! Sí, vendía artículos de dibujo y vendía cuadros. Los cuadros son los mismos cuadros que hoy ves, en los que están pintados el paisaje y los caballitos y todo eso. Y nosotros a eso le llamábamos «la pintura de La Platense», casi como un estilo... Mientras que había artistas, en ese momento, de un nivel tremendo.

¿Por ejemplo?

JS > Por ejemplo, Laborde, Barradas, Vicente Martín; yo que sé... Había pintores excelentes.

NG > Fue una muy buena época.

JS > Fue una generación de pintores tremendos. Y a propósito, en el Museo de Artes Visuales hay ahora una exposición de Laborde. Te digo, vale la pena verla. Bueno, de la misma manera nos pasaba con la arquitectura. Era igual. Todas esas cosas eran como los cuadros de La Platense, y las odiábamos. Así que tratábamos de irnos al polo opuesto, pero nunca fuimos excesivamente modernos. En definitiva, no sé qué quiere decir «ser arquitecto moderno».

¿Consideraban la necesidad de exhibir el sistema portante?

NG > No.

JS > Para nosotros lo fundamental eran los espacios y cómo relacionarlos. Y la estructura se iba pensando de forma simultánea. Íbamos resolviendo las dos cosas en paralelo. Pero no nos interesaba mostrarla como, por ejemplo, el Team X, con aquello de «mostrar la estructura por sobre todas las cosas». Es como [Santiago] Calatrava: te deslumbra y te deslumbra y llega un momento en que te harta. A mí, por lo menos. Tanta exhibición te harta. Al revés de [Frank] Gehry, que te harta porque no muestra nada.

¿Cuáles son sus obras más importantes y por qué?

NG > ¿Tú me lo preguntas como arquitecto independiente? Yo como arquitecto independiente siempre tuve la sociedad con Scheps.

JS > Sí, siempre trabajamos juntos.

NG > Y en los últimos años trabajamos con Martha Barreira y Gustavo Scheps, en familia. De esa forma trabajamos. Y a pesar de ser de dos generaciones muy distintas, no nos separamos. En el modo de trabajar yo me sentí muy cómoda y creo que ellos también, porque nunca tuve ningún problema.

Pero ¿qué obras les parecen más relevantes o les gustan más?

JS > Ahí diferimos...

NG > A lo mejor te vas a reír un poco, pero a mí me gusta mucho la casa de Punta del Este. Hace cincuenta años que la disfruto. Es una casa de cien metros cuadrados, muy metidita en un terreno que ayudó porque tenía una topografía un poco especial. A veces se le saca el cuerpo a eso, pero nosotros le sacamos partido. Además, en tan poco espacio siempre encuentro lugares que me dan placer. Para mí, esa es una buena obra. Creo que un arquitecto no necesita hacer una obra monumental para encontrar la arquitectura que quiere.

JS > Está bien adaptada al predio, al terreno, a la forma...

NG > Al terreno, al entorno; además creo que ha funcionado para toda la familia... Pasó el tiempo y no ha envejecido. Han envejecido todas las de alrededor y ella no.

JS > Es de los años sesenta, y acaso no tiene tanto de Mies van der Rohe sino algo de las primeras obras de Philip Johnson, con grandes ambientes vidriados totalmente, mirando a...

NG > A ese espacio que va y viene.

JS > Está bien, sí. La obra que yo prefiero es el pabellón del Hotel San Rafael, porque fue un gran desafío y un gran acierto —otra vez— de Nelly. En realidad nos encomendaron un pequeño bar adentro del hotel, y cuando estábamos pensándolo me dice Nelly: «Esto así no va, tiene que ser un pabellón afuera».

NG > ¡Era un elefante enorme!

JS > «¿Cómo vamos a hacer en ese gigante, un barcito? Vamos a hacer un pabellón afuera».

NG > Y todo el proyecto surgió de agarrar un pañuelo y tirarlo...

JS > Y bueno, son planchas. El propietario se mostraba reticente, pero Nelly tuvo la brillante idea de tomar un azulejo y con un cartón, hacer una maqueta...

NG > Hacer, en cartón, el pañuelo. Al propietario le pareció fabuloso.

JS > El propietario era un hombre de 30 años; no es lo mismo que un veterano. Cuando lo vio, dijo: «¡Fantástico! vamos a hacer esto». Y bueno, ¡lo hicimos!

NG > Se hizo además con mucho detalle, mucho cariño. Como era muy transparente se buscó un modo de llevar todas las instalaciones a un núcleo donde estaban la música, la luz, todas las instalaciones necesarias. Y se complementó incluso con una escultura de Studer. Lo hicimos con mucho afecto y quedó bien.

JS > Bueno, esa es la obra que —a mí me parece— hemos concebido mejor en toda nuestra carrera.

NG > No sé...

Como arquitectos de la Dirección de Arquitectura,
¿qué obras destacarían?

NG > Pasé la vida haciendo obras para la Dirección de Arquitectura. Nunca las comparé porque fueron sumamente variadas. Por ejemplo, el pabellón de Uruguay para la exposición en el Parque Ibirapuera de San Pablo, hecho en

colaboración con el arquitecto Zamora y con la escultura de Yepes. Como integrante del equipo designado por el Ministerio de Obras Públicas intervine en las obras para la Exposición Nacional de la Producción, donde se realizó la planificación general, plantaciones y obras como el Cilindro Municipal.

¿En qué año fue eso?

NG > Debe haber sido en el año 57 o 58.

JS > Hicimos el proyecto con medios precarios: un cilindro de madera armado en el medio, daba un poco de pánico treparse. Se hizo el Cilindro, la cancha de pelota vasca, los locales para exposiciones cambiantes, para comidas. Incluso se hizo el local para la primera estación de televisión nacional... Y allí, acaso fue lo mejor de todo, tuvimos la oportunidad de colaborar con Leonel Viera. Después, haciendo uso de la gran cantidad de partidas autorizadas para la enseñanza, del Plan de Obras Públicas, se organizó la parte liceal. Luego pasé a las facultades. Por ejemplo, en la Facultad de Agronomía, en Paysandú, hice un sector climatizado de obras, sobre la Estación. En la Facultad de Ciencias Económicas, que estaba en la calle Uruguay, se duplicó la capacidad locativa. En la Facultad de Odontología, hice una sala independiente para el decanato con locales anexos; en la Facultad de Humanidades, instalaciones para el museo. Nombro facultades sólo para centrarme en un tema.

Las obras, en general, las gestioné como arquitecto proyectista y director de obra. Muchas de estas obras han sufrido un cambio de destino; a lo mejor, algunas ya se han destruido. Fue muy bueno el trabajo en Obras Públicas porque teníamos un director que respaldó mucho al grupo. Un ejemplo: cuando en Punta del Este se hicieron los paradores, me ofrecieron el proyecto. Hubo quienes vinieron a decir que habían puesto un arquitecto que nunca había vivido en Punta del Este, que esa obra no era representativa de Punta del Este. Entonces el director, que era el arquitecto [Raúl] Lerena [Acevedo], dijo: «Al arquitecto lo puse yo, y sé que este parador salió perfecto». De esa forma te respaldaba totalmente. Cuando estaba haciendo el Parador Playa, fuimos a Minas a buscar pedregullo del color que queríamos que quedara el hormigón visto. A los dos años, el representante por el «Sí» o por el «No» que se estaba votando lo pintó todo de celeste... Pero en ese proyecto trabajamos con mucho respaldo, con mucha comodidad, mucho gusto, y se daban los temas más variados... Era

como sentirse médico en un hospital. Era un grupo de unos diez arquitectos, todos de la misma generación, que hacíamos una red muy grande y solíamos conversar sobre los problemas: cómo solucionar algo, o si alguno tenía una idea mejor. Fue una época que favoreció a la Dirección de Arquitectura, y a nosotros también. Trabajé con mucho gusto, a pesar de que cuando entramos nos dijeron: «Entrar a Arquitectura de Obras Públicas es entrar a la cueva de Alí Babá». Porque algunos recibieron hasta cartas amenazadoras por parte de los contratistas que estaban trabajando para Obras Públicas, cuando vieron que se había cambiado la modalidad. Fue muy bueno. Además se te presentaba una variedad de temas que nunca ibas a ver en otro lado... Tengo un muy buen recuerdo del trabajo en Obras Públicas.

¿Qué obras destacaría en la actividad dependiente?

JS > Tengo dos para destacar. Uno es el Instituto Osimani y Llerena en Salto, que está frente a la Universidad del Norte. Lo hicimos en colaboración con el arquitecto Zamora a fines de los años sesenta. El otro edificio es el Liceo José María Campos, en Mercedes, en colaboración con el arquitecto Daniel Bonti. Hice otros, pero esos dos son los que entiendo como los mejores que he proyectado.

¿Por qué son los mejores?

JS > En el de Salto teníamos un predio muy complicado, muy difícil en relación con la calle. El predio estaba cuatro metros por debajo del nivel de la vereda y luego tenía una pendiente muy acentuada. Había que llegar desde Avenida Artigas al liceo, ¿dónde lo poníamos, entonces? La mejor orientación era la que correspondía a la Avenida Artigas, tanto para aulas como para patios de juego y el resto del programa. Entonces separamos el edificio de la avenida varios metros —bastante lejos— y armamos una especie de puente que llegaba hasta el edificio. Debajo del puente iba la cantina estudiantil, y se comunicaba con el patio que estaba ahí, a cuatro metros. El liceo tenía tres niveles y quedó muy bien resuelto, tanto los espacios interiores, con la ubicación de los distintos elementos dispuestos en ellos, como los espacios exteriores, muy agradables

y limitados por una zona arbolada —que ya existía en el predio y aprovechamos—. En definitiva, quedó un edificio de buena calidad, con una fachada que estaba muy bien.

NG > Y que no ha envejecido.

JS > No ha envejecido... Era solo una tira y tenía cuerpos que conjugaban con ese conjunto. Y quedó bien armado, bien compuesto. Y en este caso, con una estructura rigurosa. Cuando se inauguró la Universidad del Norte, hará diez años, más o menos, fuimos a verlo y el edificio está igual, muy bien mantenido. Hacía cuarenta y pico de años que no íbamos. Me encontré con esa realidad, y con un profesorado y una dirección que me abrazaron porque estaban felices de estar en ese edificio... Y bueno, si la gente está feliz con el edificio es porque el edificio sirvió.

¿Y el edificio de Mercedes?

JS > El de Mercedes fue un proyecto un tanto audaz. En general los edificios que hacíamos para los liceos eran de una sola crujía, es decir, aulas y pasaje para acceder a ellas. Pero en este caso el terreno no nos daba suficiente espacio y le propuse al arquitecto Bonti hacerlo en doble crujía, con espacios intermedios iluminados hacia los patios. Lo hicimos así: desde un pasaje que no era muy iluminado se derivaba a espacios interiores, cerrados, bien iluminados. Había pues un circuito de luz y sombra que quedaba muy agradable. Comunicamos ese cuerpo —que también estaba modulado— con una galería vidriada que era el acceso al liceo, comunicada con la biblioteca y otros usos relacionados con el liceo. Hubo un episodio pintoresco: frente a la galería vidriada había un terreno baldío donde se instaló un circo que sacó un elefante a pasear por Mercedes. El elefante se escapó, vio el circo a través de los vidrios y se metió en el liceo por la galería vidriada; la atravesó lateralmente. Bueno, esa historia pintoresca me la contó Cravotto. Lo cierto es que el edificio quedó muy bien, a la gente del liceo le gustó... Tenía un detalle bastante interesante: la galería vidriada estaba un poco separada, de manera que formaba con el otro cuerpo una especie de plazoleta de entrada en «U». Entonces, ahí plantamos árboles en forma regular, de manera que se entrara por debajo de ellos. Yo nunca lo vi terminado, pero Gustavo [Schepps] me contó que estuvo hace unos meses y que eso había quedado muy bien. Me dio una enorme alegría porque yo temía que quitaran los árboles, pero los mantuvieron.

NG > Ese conjunto de liceos realizado en ese momento es una demostración de cuánto vale pensar los planes de obra, porque se había formado una comisión que se tomó a pecho el estudio de los lugares donde se situaban los liceos. Entonces se armó un plan de obras liceales que fue fantástico, porque las obras se ubicaron en lugares adecuados y se terminaron, cosa que en general no pasa. Y han durado y se han mantenido jóvenes.

JS > Sí, hasta ahora ha sido así.

NG > En cambio, ese mismo plan de obras que proporcionó todo eso para el liceo, tenía una enorme cantidad de partidas y había que evaluar qué era lo que más se necesitaba, qué era lo que más se podía hacer dentro de cada cosa. Y un planteo inteligente rinde muchísimo, esa es una de las consecuencias que sacamos con ese plan, que —reitero— fue muy bueno. Además, fue el único plan que he visto organizar desde la raíz.

Cuénteme sobre el liceo Dámaso Antonio Larrañaga.

JS > Tengo sensaciones contradictorias con el edificio del Dámaso. Cuando lo hice era un pichón de arquitecto, hacía cinco años que me había recibido. Inicialmente pensé en un proyecto que se incorporara al entorno, que se relacionara espacialmente con los exteriores, con los patios del liceo. Y creo que pensé en el patio antes que en el propio funcionamiento del edificio. Yo recordaba siempre los lugares donde había estudiado, en Secundaria: casas que tenían dos piezas al frente, zaguán, patio con claraboya, comedor, un salón, un pasajecito, otro patio con claraboya, la cocina que era un no sé qué, un laboratorio, otra aula y un altillo donde había dos baños. Salíamos de clase y estábamos apiñados en esos patios con claraboya. «Eso no; hay que hacer lo contrario», me dije. Entonces, los espacios exteriores fueron lo primero que pensé: cómo hacer para que los estudiantes tuvieran patios de recreo y, aprovechando que el predio era muy grande, para que hubiera una zona enjardinada y arbolada que incluyera un campo de deportes con canchas. Por lo tanto me decidí por un edificio donde traté de invadir lo menos posible el predio, respetando las áreas libres. Y se transformó en un liceo perimetral al terreno, adaptado a su forma: el terreno tenía una forma tal que la esquina era un arco de círculo, y el edificio se adaptó, fue paralelo a dicho arco. Yuxtapuse un poco, debo admitir, así que cuando lo terminé pensé: «Me olvidé de Gómez Gavazzo».

Del liceo salían algunos apéndices, y uno de ellos era una galería que iba hasta un gimnasio. Y nada que ver con el liceo del primer edificio. El primer edificio termina en una cornisa muy importante; siempre me han preguntado si lo copié de la Facultad de Arquitectura. ¡Ojalá hubiera copiado la Facultad de Arquitectura! Si lo hice, no me di cuenta. Lo que hice fue remarcar la entrada del edificio con dos cuerpos salientes, por ahí se entraba. Acaso es un poco monumentalista, hablando del aspecto exterior. Aunque eso tenía una cierta justificación: el edificio terminaba ahí. Además, el color del ladrillo visto evitaba que fuera frío. Cuando salías o entrabas había una especie de *hall* de doble altura. Ese *hall* daba, a su vez, a la galería que comunicaba los distintos locales del liceo. Y había un balcón que correspondía a la galería en la planta alta; esa galería balconeaba al *hall* y el *hall* balconeaba a la calle. Hace poco fui al liceo a dar una charla y encontré que habían techado el *hall* y que el balcón había desaparecido... Lo taparon y se acabó; ahora no sé en qué estado está. Pero tenía los espacios exteriores, que habían quedado muy bien. Es decir, eso lo quise y se consiguió. Había un patio excelente para cualquier reunión, un porticado que separaba de una zona donde había fuentes con chorros de agua —parecido a la Alhambra, más o menos—, después, árboles y jardín. Y luego una pequeña plaza de deportes. Había vestuario. En fin, era interesante la cosa.

¿Ustedes hicieron edificios en altura?

JS > Hicimos, pero no muchos. Hay uno en la calle Colonia entre Tacuarembó y Vázquez, hacia el centro, a mano izquierda, al lado de una escuela religiosa que está en los fondos de la Iglesia del Cordón.

NG > Yo te hablé bien de los planes de obras. Y ese plan, por ejemplo, ponía como exigencia el empleo de las artes para complementar la obra de arquitectura.

JS > Es cierto.

¿En los liceos se exigía esa complementación?

JS > Y en las escuelas también.

NG > Por ejemplo, en el liceo Larrañaga había un mural muy bueno de Julio Alpuy, que no sé adónde fue a parar. En general, nos daban libertad para elegir con qué artistas trabajar.

¿Elegían al artista?

NG > Lo elegíamos nosotros.

JS > Eso fue algo que pasó desapercibido. Nosotros los aprovechamos. Veíamos que había una suma, unos recursos, e íbamos a buscar al artista y trabajábamos en conjunto.

NG > Y además fue de las pocas oportunidades en que pudimos usar el arte como decoración edilicia.

JS > Hubo alguien que insistió y consiguió que en las cámaras legislativas se introdujese ese artículo en los planes; fue una pintora pero no estoy muy seguro. Creo que fue Amalia Polleri, o Viana... Y eso fue muy lindo, lo de Alpuy...

NG > En la exposición que hizo acá, vi que en la tapa del catálogo —en las dos hojas— usó el mural del liceo Larrañaga.

JS > Yo elegí a Alpuy y lo llamé, vino y le ofrecí pintar... Y todo el mundo me decía que pintara el mural en ese *hall* de doble altura. Era lógico ponerlo ahí.

NG > Todavía me acuerdo cuando Gustavo [Scheps] estaba en preparatorios. Era la época de los milicos. Volvió y dijo: «Estuvieron allá los milicos, hubo algunos tiros...». ¿Tiros? «Sí», dijo Gustavo, «rompieron un poco el mural de Alpuy». ¡Habían roto el mural, qué lamentable!

JS > Lo hice poner a esta altura (*señala una altura corta*), casi hasta el piso, al lado de una biblioteca. En aquella época confiábamos en que los estudiantes estudiaban y eran responsables, en que no lo dañarían. Y durante años se mantuvo perfecto.

obra:
Pabellón Enrique VIII
Punta del Este
Maldonado

—
fotografía:
Verónica Solana



obra:
Liceo Dámaso
Antonio Larrañaga
Montevideo

fotografía:
Verónica Solana





**MONTEVIDEO
AGOSTO
2011**

—
entrevistador

—
MARY MÉNDEZ

obra:
Cooperativa 25 de Mayo
Isla Mala
Florida

—
fotografía:
Silvia Montero



Miguel Cecilio nació en Montevideo en 1940. En 1969 egresó de la Facultad de Arquitectura. A lo largo de su carrera se dedicó a la formulación, implementación, gestión y evaluación de proyectos en el campo de la vivienda para sectores sociales de ingresos bajos y medios. Su actividad en el Centro Cooperativista Uruguayo (CCU) se orientó a buscar soluciones a los problemas de la vivienda desde la herramienta del cooperativismo; en este marco propició el sistema por ayuda mutua y contribuyó así al desarrollo la experiencia popular de autoconstrucción. En 1968, junto a Mario Spallanzani, Saúl Irureta y Daisy Solari, elaboró desde el CCU el capítulo sobre cooperativismo de la Ley Nacional de Vivienda. Fue coordinador del Sector Vivienda y jefe de la Sección Evaluación del CCU, al tiempo que actuó como Director de Obras de las Cooperativas COVIMT 1 y del Conjunto inter-cooperativo José Artigas.

En 1980, junto a la arquitecta María Magariños, dio inicio al Instituto Técnico para la Promoción del Desarrollo Integral, que desde su creación ha emprendido actividades de promoción social mediante la formulación y ejecución de proyectos vinculados a la calidad de vida de la población de bajos ingresos. Juntos, realizaron los tres primeros estudios cuantitativos y cualitativos sobre asentamientos irregulares en Montevideo (1984, 1990 y 1994), los Programas de Regularización de Asentamientos para la Intendencia Municipal de Montevideo y el Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente y el Plan Preliminar de Reasentamiento de las familias ocupantes de predios municipales afectadas por las obras del Plan Saneamiento Urbano de Montevideo.



« (...) un periodista de Florida publicó las fotos de Isla Mala en el momento en que la gente estaba construyendo. Y fue de un impacto muy grande ver a las mujeres con carretillas, a los muchachos adolescentes ayudando, a los padres trabajando duro, porque, claro, no había antecedentes de una cosa de ese tipo»

Miguel, usted tuvo un rol importante en el origen de las primeras cooperativas de vivienda en nuestro país. Cuénteme cómo nacieron.

MC > El escenario en el que las cooperativas nacen es el de un Estado impotente en materia de vivienda de interés social. Un Estado quebrado absolutamente —hablamos de los años sesenta y pico—. El INVE, Instituto Nacional de Vivienda Económica, estaba encargado de la tarea y su personal concurría regularmente a trabajar pero, prácticamente, no podía hacer nada. No es que no tuviera programas, proyectos, ideas, sino que no podía porque no tenía fondos. Tanto que, teniendo la mitad del financiamiento para mil viviendas en un acuerdo con el BID, no podía hacer ninguna, porque la otra mitad, que era nacional, no aparecía. En ese contexto de paralización total de la industria de la construcción, surge la idea, en el Centro Cooperativista Uruguayo [CCU] —que era una ONG dedicada a la modalidad de cooperativas de crédito, agropecuarias, artesanales, etcétera—, de probar mecanismos cooperativos de vivienda. Contrataron a Saúl Irureta, que después fue ministro de Vivienda, quien conformó un equipo de cuatro personas: la asistente social Daisy Solari, el arquitecto Mario Spallanzani y yo. Ese equipo iba a estudiar si se podía inventar una cooperativa de vivienda. En el mundo existían cooperativas de vivienda de naturaleza muy parecida a lo que podrían ser grandes consorcios encargados de construir, donde la gente pagaba en cuotas a largo plazo. Eso era en Europa, en Estados Unidos y, sobre todo, en Alemania y en Francia. Pero nada relacionado con la población objetivo por la que estábamos preocupados. Entonces, tomamos algunas conceptualizaciones de otros lados como, por ejemplo, el CINVA, un instituto que se había fundado en la OEA y que funcionaba en Colombia. Este había organizado reuniones con grupos de vecinos para que cada uno hiciera su casa con cierta apoyatura de los otros, aunque con un sesgo individual que, de todas maneras, tenía el valor de poseer una cierta mecánica de ayudas recíprocas. La propuesta poseía un contexto de urbanización, una guía de cómo tenían que hacerse las obras, y eso nos sirvió. Haciendo pie en la solidaridad entre vecinos junto con la conceptualización general de cooperativismo que existía en el Centro, se estructuró una idea de cómo podía funcionar, con la que fuimos al INVE. La gente aportaba un 25 % en ayuda mutua y la asistencia técnica la ponía el CCU. La idea era hacer tres cooperativas y así se consolidó un programa de cien viviendas. Uno en Isla Mala, Florida, un pueblito rural interesante, donde se hizo un precioso proyecto

de Mario Spallanzani, que hasta ahora se ha mantenido de forma impecable. Los otros dos conjuntos fueron en Fray Bentos y en Salto. Esto fue como «la madre del borrego»: de ahí para adelante surgió todo lo demás.

La Ley de Vivienda de 1968, en este contexto, ¿cómo incidió? ¿Ustedes tuvieron participación directa en su redacción?

MC > La Cámara de la Construcción, la Liga de la Construcción, la SAU y la Asociación de Ingenieros habían formado una Mesa, tratando de impulsar una ley que dotara al sector vivienda de un marco que le permitiera tener una solidez financiera. Estaban en esa vuelta desde hacía mucho cuando, por esas casualidades, un periodista de Florida publicó las fotos de Isla Mala en el momento en que la gente estaba construyendo. Y fue de un impacto muy grande ver a las mujeres con carretillas, los muchachos adolescentes ayudando, los padres trabajando duro, porque, claro, no había antecedentes de una cosa de ese tipo. Y eso coincidió con el impulso de las gremiales. Nos invitaron a integrarnos y entonces participamos en la redacción de la Ley de Vivienda. Terminamos redactando el capítulo de cooperativas para Juan Pablo Terra, quien fuera un poco el impulsor del proceso legal dentro del parlamento, ya que él era diputado.

En el ámbito de la enseñanza, ¿cómo se estaba pensando el problema de la vivienda? Cuando ustedes eran estudiantes en Facultad, ¿había una elaboración teórica sobre el problema de la vivienda?

MC > Había una elaboración territorial importante; importante por la tenacidad con que la siguió, de hecho, Carlos Gómez Gavazzo. Luego estaban los programas de conjuntos de vivienda, pero no había nada en Facultad rumbeando hacia una ley. Es más, a Gómez, que era un hombre de personalidad muy fuerte, no le cayó simpático el proceso de la Ley de Vivienda. Pero más adelante la Facultad se sumó. De hecho, Terra era docente en Facultad.

¿Qué posición tenía usted y el equipo técnico del CCU respecto a la arquitectura moderna o más precisamente al Estilo Internacional?

MC > En realidad, tres integrantes estábamos vinculados a la arquitectura y luego, claro, se sumó una cantidad muy grande de colegas. En aquel tiempo, nosotros poseíamos una influencia importante de lo que se llamaba la «la Arquitectura Latinoamericana», e incidían también cosas que los compañeros hacían acá, no desde las cátedras, sino más bien del lado de los estudiantes. Por ejemplo, se sacaba una revista muy interesante y combativa de lo que se llamaba «la Arquitectura Nacional en América Latina», trayendo referencias conectadas con arquitectos argentinos que estaban en una onda similar. Allí, Rafael Lorente Mourelle fue una figura muy importante. De alguna manera, fue un referente generacional. Tenía una visión de esa naturaleza y una afinidad importante con la arquitectura de [Frank Lloyd] Wright, de [Julio] Vilamajó; por allí venía la cosa.

¿Con cuáles arquitectos argentinos establecieron vínculos?

MC > Con [Justo Jorge] Solsona, sobre todo.

Miguel, coméntenos cuál fue su tarea en el CCU.

MC > Antes que nada, diseñar el primer programa. Luego, empujar el tema de la Ley. Acto seguido, desarrollar nuevos grupos. Cuando la Ley se concretó los grupos florecieron inmediatamente. La gente llegaba al Centro Cooperativista a partir de las noticias sobre la cooperativa en Isla Mala y había que darle un cauce a aquello. Por ejemplo, el tema de la obtención de los terrenos, de la consolidación de los grupos y, sobre todo, de la consolidación del propio equipo técnico. Porque, claro, pasó de ser una cuestión «de probeta» a tener una chance concreta en la realización de programas ambiciosos. Además, trabajé en un proyecto que no se terminó de hacer, del que se hizo solo una parte. Era para la Comunidad del Sur, con gente de la imprenta, con una base de pensamiento anarquista y modalidades de agrupación social insólitamente

diferentes. Parecía un *kibutz*. Hicimos proyectos pero no se pudieron materializar, porque se aprobaban y a los quince días te los cambiaban. Y siguió cambiándose hasta que se disolvió la comunidad. Estuve en ese programa y dirigiendo la cooperativa donde hoy vivo, COVIMT I, la primera que se hizo; también participando en otros proyectos para el interior.

MM > Nuestra casa, nuestra cooperativa, obra que Miguel dirigió con la participación de las mujeres, fue algo realmente extraordinario. Sería bueno que de repente mencionaras la planta de prefabricado donde se hacían viguetas y losetas.

MC > La prefabricación fue una cuestión que se manejó de entrada. En todos los casos Mario Spallanzani incluía algún elemento, como, por ejemplo, la loseta, que se basó en una investigación de la Escuela de la Construcción, muy eficaz, sin duda. Era notable porque era muy sencilla de hacer y sustituía la mano de obra contratada. Por lo tanto, abría puertas al trabajo por ayuda mutua en toda la parte de hormigón de las losas. Siempre fue una preocupación de Mario. Cuando se pasó de una sola cooperativa, con sus socios, a complejos cooperativos de cuatro, cinco o seis cooperativas; de ser cuarenta, cincuenta viviendas, a ser quinientas, entonces, se incorpora un paso más en la prefabricación, bajo la dirección del ingeniero Edgardo Verzi —colaborador de Juan María Muracciole—, del que aprendimos mucho. Un hombre infinitamente talentoso, muy generoso, que nos trasladó la manera de hacer las losetas y nos quiso introducir en el tema de hacer paneles, también. Pero ahí ya no lo seguimos, porque no nos gustaba mucho el tema de los paneles. Preferíamos el ladrillo visto y elementos prefabricados.

Los cooperativistas, o sea, los usuarios, ¿tenían incidencia en el proceso de proyecto?

MC > En realidad, las asistentes sociales recogían las inquietudes de la gente y eso pasaba a ser un primer boceto, que se discutía con la Directiva. Después se avanzaba, se completaba un poco más y se iba a la Asamblea, donde se resolvía. En la primera, COVIMT I, que por ser la inicial siempre será muy interesante, luego de la exposición de Mario la gente se quedó en silencio. Y no sería por su elocuencia, porque Mario es un hombre al que hay que presionar mucho para que intervenga, para que hable, para que se exprese (*Risas*). Pero,

luego de sus expresiones y de los elementos gráficos que presentó la gente quedó en un silencio absoluto. Nosotros nos miramos y dijimos: «Esto no va a andar» y, de pronto, uno empezó a aplaudir y luego todos aplaudieron a rabiar. Hubo mucha empatía.

Entonces ¿se retomaban las ideas que traían los cooperativistas? ¿Tomaban las imágenes que traían sobre cómo debían ser las casas o el tipo de agrupaciones? ¿O lo proponían los técnicos?

MC > Era más bien lo que se proponía y luego la gente opinaba. Si la pregunta va por el lado de si nosotros teníamos un método de sacar la opinión del usuario para luego hacer el proyecto, no. No fue así.

Con respecto al uso de tecnologías, ¿cómo incidió la alta presencia de mano de obra femenina?

MC > Los aportes reales de ayuda mutua en esa primera época fueron notables. Especialmente en las tres primeras cooperativas, donde a nosotros nos sorprendió la cantidad de horas de trabajo, el rendimiento y la eficacia. Porque, claro, el sistema habilitaba a que las mujeres pudieran hacer cosas sin que fuera absurdo desde el punto de vista del esfuerzo físico. Por ejemplo: la fabricación de losetas. No es que fuera un chiste porque a la larga cansaba, pero no era una cuestión de arrastrar con mucho peso o cosas por el estilo. O el tratamiento del ladrillo visto, las juntas, en fin. Había una cantidad muy grande de tareas que las mujeres hacían muy bien y con mucha precisión.

Miguel, ¿hasta qué año trabajó en el CCU?

MC > Aproximadamente hasta el año 1979. Lo que pasó, de forma radical, fue que el Consejo de Estado derogó la Ley de Vivienda. Y si bien no se disolvieron las

cooperativas que estaban formadas porque tenían contratos con los institutos y eso el Consejo de Estado lo respetó en la derogación, no se pudieron formar más. Entonces declinó la cantidad de trabajo y se fue achicando el equipo. Quedó un núcleo mucho más pequeño. Los que teníamos chance de tener algo de trabajo afuera, nos fuimos encaminando.

A partir de ese año, ¿cómo se desarrolló su actividad profesional?

MC > En primer lugar, trabajé en algunos estudios, con Miguel Amato y con Alberto Muñoz del Campo. Alguna vez trabajé para Muracciole. Luego empezamos a hacer programas de promoción privada. Es decir, con gente que quería hacer un edificio. Nosotros solventábamos el proyecto, las administraciones, la dirección de obra, etcétera.

¿Y ahí se creó el INTEC?

MC > A fines del año 79, con María Magariños, quien también estaba con tiempo libre porque el gobierno de aquel tiempo retiraba personas que no les simpatizaban, trabajamos tratando de ver para dónde íbamos. Yo traía todo un bagaje del Centro Cooperativista y había trabajado muchísimo con comunidades rurales. Y bueno, finalmente decidimos conformar el Instituto Técnico para la Promoción del Desarrollo Integral, que tenía como objetivo principal la inclusión social. Fue su hoja de ruta más precisa, más señalada y más persistente. Nosotros empezamos con un trabajo en el que participó una cantidad importantísima de compañeros estudiantes de aquel tiempo —como William Rey, entre muchos—. Y nos atrevimos a hacer un primer relevamiento de asentamientos en Montevideo. Se hizo muy seriamente, sobre la base de fotos aéreas que ubicaban los lugares donde había mayor concentración de familias que habían constituido sus casitas como habían podido, en terrenos que ocuparon. Lo hicimos durante tres años. Fue una cuestión que a nosotros nos impactó, porque la curva creció mucho en ese lapso de tiempo; después, obviamente, siguió creciendo; y sigue, hasta hoy. Cuando se pusieron los datos sobre la mesa, en primer lugar se cuestionó que las manchas

crecían; que algunos asentamientos que no estaban, después, en la foto aérea, estaban. Dicho fenómeno nos llevó a hacer propuestas en esa dirección. Y entre otras cosas, elaboramos algunos cursos. En la Universidad Católica nos dieron un espacio para idear un curso sobre la situación de la vivienda de familias carentes. Entonces, esa manera de trabajo derivó en la realización de propuestas concretas acerca de cómo encarar el tema. Gracias a la Iglesia Santa Gema, en Nuevo París, dimos un primer paso, con el traslado de un asentamiento «infame» que había en el puente del arroyo Pantanoso, bajo Carlos María Ramírez. Ahí abordamos la cuestión directa de qué era lo que se podía hacer, qué era lo razonable y cuál era la demanda central. En este caso, sí: no hubo otra forma que la de la consulta a la gente; lo que quería. De entrada nos pareció que era muy interesante y de ejecución simple hacer algo totalmente liviano, con chapas y por dentro, madera. Cuando llevamos la maqueta, muy preparados para obtener la opinión y esperanzados en que la propuesta les iba a servir, la reunión se retrajo a la nada; aquello quedó gélido, no hubo ninguna respuesta. Estimulados a contestar, dijeron: «Sabe arquitecto: estamos hartos de latas, hartos, ¡no queremos más!». Entonces, terminaron siendo viviendas de bloque. La tipología les sirvió, les parecía bien. Pero no querían chapas. Desde aquel entonces han pasado muchas décadas y ahí están. Cambió mucho la gente y hoy, algunos, que eran muchachos con su hogar en formación, están jubilados. Después nos juntamos, en varios trabajos, con Carlos Filgueira y Mario Lombardi, que estaban en CIESU [Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay]. Hicimos varias cosas de las cuales, pienso, María puede hablar con más precisión.

MM > Sí, pero a mí me parece que antes estaría bien que planteásemos un poquito el tema de la vivienda evolutiva, ya que fue un aporte que hizo INTEC al trabajo con este tipo de población. Miguel lo pergeñó en una estadía que hizo en Holanda, donde me parece que vio otra perspectiva de la situación. Luego se plasmó acá, en algunos conjuntos como el de El Dorado. Después, hicimos una cantidad bastante importante de realojos de familias de asentamientos para la Intendencia de Montevideo, siempre sobre la base de una tipología «crecedora» hacia arriba que, partiendo de un dormitorio, terminaba en cuatro.

MC > Eso fue interesante. Tuve la oportunidad de ir al Bauzentrum, por invitación del arquitecto Edgardo Martínez, para trasladar lo que habíamos hecho con el Centro Cooperativista y, a la vez, realizar el curso de seis meses que allí se impartía. Ahí me crucé con gente de todas las culturas, con muy diferentes experiencias. Desde japoneses sofisticadísimos, recién egresados, con una formación extraordinaria, notablemente superior a lo que nosotros veíamos en la vuelta. Pero también con africanos,

obra:
COVIMT I
Montevideo

90

fotografía:
Danaé Latchinian

**« (...) creo que todos
estaríamos de
acuerdo en que la
primera prioridad
tiene que ser la de los
niños y adolescentes.
Ahora, quizás,
agregaríamos
también el tema de
las mujeres jefas de
hogar, solas, porque
hay muchísimas
niñas, adolescentes,
con hijos»**

—MARÍA MAGARIÑOS





con árabes. El Bauzentrum era eso en ese momento. Después pasó a llamarse IHS, Institute for House Studies, y captaba población del tercer mundo con recursos del gobierno holandés. Esta experiencia nos ayudó mucho en la elaboración de un planteo diferente del que nosotros habíamos realizado para las cooperativas, que producía una vivienda toda entera, formadita, con cierta posibilidad de crecimiento, pero de un costo importante. La idea de una vivienda de bajo costo desde el comienzo es absolutamente decisiva para enfocar el tema de los sectores de menores ingresos. Cuando yo entregué mi trabajo de tesis, apunté justamente a la vivienda a la que se refería María. Es decir, un núcleo eficiente, con todas las instalaciones; y con una capacidad de crecimiento fácil. Nosotros hacíamos una cumbre relativamente alta que se podía subir y daba lugar a un piso entero más. La idea de «etapabilidad», en la Facultad, era de conversación muy corriente, pero nunca se aplicaba realmente, porque la demanda era de un edificio fijo y la «etapabilidad» no se producía mucho. La cuestión de la vivienda por etapas, para nosotros, fue una gran enseñanza extraída del contacto con todos aquellos compañeros «multicolores».

MM > Eso se aplicó en El Dorado. A INTEC, la Unidad Ejecutora de Saneamiento Urbano le adjudicó una licitación para el realojo de las familias que tenían que ser desplazadas por las obras de saneamiento de Montevideo. Procuramos que esos realojos se hicieran en unidades pequeñas, de alguna manera integradas a otros espacios, con sus servicios completos y con una tipología «crecedora». Así fue la tipología de El Dorado. El Dorado estuvo bajo la denominación de «sociedad civil», porque en ese momento estaban prohibidas las cooperativas. Pero era una sociedad civil de ayuda mutua. Creo que fue la única que existió en aquel entonces. El conjunto de familias que la integraba pertenecía a un contexto económico y social un poquito más alto que el de los asentamientos. Entonces esas unidades fueron revestidas de ladrillo y crecieron, algunos a dos, tres, y hasta cuatro dormitorios. Terminó siendo un conjunto parecido al de una cooperativa, pero partiendo de un núcleo económicamente mejor, porque costaba, en aquel momento, exactamente la mitad que una vivienda de cooperativa.

María, ¿podría explicar los ejes de trabajo del INTEC?

MM > El INTEC, incluso hasta el día de hoy, abarca todo el trabajo de cooperativa de viviendas. Pero siempre siguió el camino y la preocupación por la situación de las familias de las áreas más problemáticas o conflictivas de la ciudad. En el año 2000, nosotros hicimos una primera valoración de cuál era

la situación con relación al tema de los asentamientos desde el punto de vista territorial. Veíamos que se venían identificando los asentamientos como unidades aisladas en sí mismas; pero no teníamos, ni nosotros, ni las instituciones públicas, una clara visualización de lo que ocurría en el territorio. Entonces hicimos una primera aproximación a ese tema, en la cual se identificaron zonas territoriales del suburbio pauperizado, donde la problemática de los asentamientos así como la de las poblaciones del entorno era muy compleja. Algunos indicadores iniciales surgieron del Censo del 96 como, por ejemplo, los problemas del hacinamiento, los jóvenes que no trabajan ni estudian, los jóvenes de 18 a 25 años que no tienen sexto año terminado, los problemas de la atención de salud, de la violencia doméstica, las situaciones relacionadas con el trabajo, con la inclusión de las familias, etcétera. Los gráficos arrojaron una mancha roja, fuerte, correspondiente a poblaciones con graves problemas, y empezamos a plantear a todas las instituciones que pudimos, que no estábamos frente a un problema de vivienda en sí, ni a un problema de infraestructura.

En una serie de variables e indicadores, se acusaba una fuerte territorialización de la pobreza que ameritaba una acción del sector público, coordinada, diferente a la que se aplicaba. A pesar de una inversión pública muy fuerte, incluso en rubros importantes como salud, educación y vivienda, los resultados eran pésimos. Nosotros hicimos una evaluación de esos resultados en áreas tan conflictivas y complicadas como el barrio Lavalleja, la Unidad Casavalle, barrio Borro y el Cuarenta semanas. Había una conjunción de inversión pública, tanto en el área en sí como en las áreas linderas, de más de 60 millones de dólares, que concentraba población pauperizada con los niveles más bajos de educación y salud, y los niveles más altos de agresión o problemas vinculados con la seguridad. Entonces planteamos, desde nuestro punto de vista, la realización urgente de un estudio afincado en el territorio, con relación a la problemática que esas poblaciones tenían a escala de lo cotidiano, que permitiera el conocimiento real de cuál era la situación de las familias. Esas áreas, a las que llamamos «áreas programa», debían ser motivo de una programación específica. No simplemente de una descentralización de servicios, sino de una conceptualización de cuál era el espacio del territorio de la ciudad en el que esas familias se sentían afines, y que, para nosotros, era el espacio vinculado con la escuela pública. Porque las escuelas públicas, en esos barrios, tienen un área de acción, un área de influencia familiar muy fuerte que, a veces, permanece durante muchos años, ya que son familias con varios niños. El vínculo entre la escuela y una familia de un asentamiento de un barrio carenciado

se mantiene, de repente, durante seis, siete, ocho años. Entonces, había que centrar e integrar los programas en ese referente institucional, porque tenía un contacto directo con las familias; las conocía. En paralelo, se debía acompañar con acciones de microurbánismo, de tal manera que la ciudad, las intendencias —no hablamos exclusivamente de Montevideo—, estuvieran en condiciones de dar su opinión. Por poner un ejemplo, así, general: esta es un «área programa», bien, entonces, ¿cómo se identifica?, ¿cómo resolvemos sus fricciones de infraestructura?, ¿cuáles son los elementos que hay que considerar y cuáles son los equipamientos comunitarios básicos, a instalar, para atender a los sectores que considerábamos prioritarios de su población? Inicialmente hicimos un trabajo, llamado «De infancia y adolescencia», donde los valores de exclusión de los niños y adolescentes de los asentamientos eran muy fuertes. Eso fue por el año 2000 y algo; pero no ha variado en absoluto. Es decir, creo que todos estaríamos de acuerdo en que la primera prioridad tiene que ser la de los niños y adolescentes. Ahora, quizás, agregaríamos también el tema de las mujeres jefas de hogar, solas, porque hay muchísimas niñas, adolescentes, con hijos.

¿Los programas variaban?

MM > Variaban cuando se necesitaba desarrollar un programa independiente.

¿Es por eso que las propuestas arquitectónicas son diversas?

MM > Podrían llegar a ser muy diversas. Nosotros hemos participado en un programa para el PIAI, en la construcción de un equipamiento comunitario que contaba con un centro de atención para la primera infancia, una biblioteca y un centro de atención de jóvenes que no trabajan ni estudian. Eso es un programa, por ejemplo.

De alguna manera, ¿se pretendía que diera identidad a la comunidad?

MM > El programa para un «área programa» tiene que partir de la base de un diagnóstico con la comunidad, firme, con relación a cuáles son sus problemáticas más fuertes. Para ilustrar de algún modo, te hago referencia a un caso específico, en un asentamiento donde nosotros tratábamos de introducir un programa de construcción de baños, porque la situación era terrible. Sin embargo, no obteníamos una respuesta al respecto; era una población que había vivido muchos años en ese contexto y no era una demanda sentida. Sin embargo, gracias a la escuela, a la policlínica y las médicas pediatras, constatamos que las madres estaban sumamente preocupadas por el problema de la parasitosis infantil. Había toneladas de parásitos. Los niños y las madres juntaban frascos de parásitos. Entonces, nosotros pudimos armar un programa que permitiera comprender a las familias que los parásitos no eran hereditarios —esa era la idea que tenían— sino que era un problema vinculado con la higiene. Tuvimos una respuesta excelente y se hicieron todos los baños. Incluso las mujeres trabajaron en la ejecución de los baños y para nosotros fue muy significativo.

¿Cómo está conformado el INTEC?
¿Quiénes integran el equipo?

MM > El equipo está conformado por nosotros, que integramos la Dirección. Pero hay asistentes sociales, economistas y contadores. Hay un agrimensor y otros arquitectos. También hay un máster en Gestión Urbana. Es un equipo interdisciplinario.

MC > Me parece que para entender cómo logramos insertarnos y cómo obtuvieron eco propuestas sobre este tema hay que ubicar un trabajo previo, muy importante. Fue fundamental, tanto para ella como para mí, la concurrencia a Rotterdam; y el trabajo que ella hizo en la CONAC.

MM > Claro, hay un referente previo. En aquellos años se formó un equipo llamado de Economía Humana, dirigido por Juan Pablo Terra y el sociólogo Dionisio Garmendia. Ellos hicieron un trabajo extraordinario desde el punto de vista conceptual. Se llamó «El Uruguay rural» y es lamentable que esté hundido en el

fondo del olvido. En él se identificaron, para el interior de la República, una serie de variables metodológicas que permitían definir áreas, a las que denominaron «áreas locales». Resultó ser un antecedente para nuestro proyecto. Luego, con esos elementos, y bajo la dirección de Garmendia, se creó la Comisión Nacional de Acción Comunitaria [CONAC], donde existía una oficina técnica en la que yo trabajaba; también trabajaba el doctor Horacio Martorelli, que fue profesor de Facultad, y el arquitecto Cheung Koon Yim. Esta comisión, sobre la base metodológica producida por el equipo de Economía Humana, y en la órbita del Ministerio de Ganadería, procuró la implementación de programas y proyectos en pequeñas localidades del interior de la República. Intentaba, junto a los pobladores, definir los proyectos más importantes, los programas a desarrollar y las combinaciones interinstitucionales más fundamentales. Fue un trabajo muy enriquecedor. Después, todo se terminó, porque en la dictadura la oficina no tenía casi recursos y nos fuimos yendo todos. Por desgracia, el proceso de trabajo realizado se perdió. Nosotros vemos que esos aspectos metodológicos, realmente muy importantes, no se consideran en la actualidad.

Si traemos este tema a la contemporaneidad, lo que ocurre con respecto a las áreas de pobreza en Montevideo y las respuestas que se otorgan desde las órbitas estatales, gubernamentales...

MM > Bueno, desde nuestro punto de vista, y para ser francos, el Estado está dando la misma respuesta que dio hace cuarenta años. Es decir, tanto desde el punto de vista de la vivienda en sí como de la organización de barrios nuevos, para realojo o localización de familias carenciadas, dispone, en el entorno de los asentamientos, considerables conjuntos de familias con graves problemas de inclusión social. Entonces, es probable que obtengan viviendas que sólo el Estado considera mejores. Las familias, acaso, no las valoren de esa manera. Así no se van a resolver ninguno de los problemas que nosotros sentimos que existen.

MC > El asunto de «amuchar» la pobreza, de colocar mucha pobreza toda junta, es una cuestión incomprensible. No se puede disminuir un problema si se mantienen grandes escalas de él. Nos parece una cuestión elemental y, sin embargo, se están construyendo, hoy, complejos para cuatrocientas familias carenciadas. Es raro.

Con respecto a esta problemática, ¿cuál es el rol del arquitecto?, ¿qué puede hacer un profesional sin contar con el lugar de la esfera pública?

MC > A mí me parece que es muy importante dar la discusión con el mayor nivel académico. Es decir, debemos explicar o, mejor dicho, diagnosticar, distintos tipos de solución, para potenciar una apertura de caminos más razonable. Creo que hay una falta muy grande de conceptualización. Sobre todo, de discusión, y de síntesis que le aporte al Estado rumbos políticos en torno al tema. Cuando uno ve que el ministerio tal se encarga de esto y que el ministerio cual se encarga de aquello otro... Luego se realiza una especie de coordinación que sólo explica cómo se ejecutan todos los presupuestos, en vez de lograr una coordinación efectiva que vaya desde la conceptualización general hasta el aporte más fino.

Con relación a sus experiencias realizadas tanto con el cooperativismo como en el Instituto, ¿piensan que tienen algo que transmitir a las próximas generaciones de arquitectos?

MC > Las cooperativas de vivienda ya se han arraigado en el país; es un fenómeno que se extiende solo. En cambio, el tema de los sectores más carenciados y su falta de energía social para cambiar por sí mismos, obliga a las estructuras del Estado dedicadas al asunto, así como al aporte intelectual que, creo, podrían hacer la Universidad o los institutos privados, por ejemplo, al dotarse de un mayor empuje. A sacar adelante ideas precisas, darles aplicación, evaluar, corregir. No se está haciendo una cuestión «científica» con el tema. Es extraño que sea así, cuando es un problema tan grande.

¿Cómo podrían estas temáticas repercutir en la enseñanza de la arquitectura?

MM > Creo que hay un desconocimiento grande. En COVIMT 1, cooperativa en la que vivimos, somos visitados con mucha frecuencia por muchachos que

vienen de la Facultad, con un gran desconocimiento acerca de los antecedentes, por ejemplo, sobre estas cuestiones que estamos conversando. Un enorme desconocimiento basado, para mí, en la tendencia a creer que el tema se soluciona con una casita mejor. Y no. Ni con una casita mejor, ni siquiera con una infraestructura mejor; es una cuestión mucho más compleja, que requiere una acción coordinada e intensa de otros actores. Me parece que la Facultad está totalmente alejada de esa problemática. No tiene idea de lo que está pasando en el territorio de la ciudad, ni tampoco tiene idea de lo que puede hacerse para incidir en lo que está ocurriendo. A veces les hemos planteado: «Ustedes piensen que no se puede realojar cuatrocientas cincuenta familias, todas carenciadas, todas con los mismos problemas de pasta base, de muchachos que no trabajan ni estudian, en un mismo barrio». No se visualiza eso. Lo que se visualiza es que la casa que van a tener va a ser un poco mejor y eso no tiene sentido, porque a los cuatro años obtendremos un resultado idéntico al de Casavalle. La Facultad tiene un rol importante, porque no se trata solamente del problema de la vivienda. También nos parece que la coordinación que hace el sector público, que es una coordinación a nivel de los organismos centrales, tiene carencias. Las acciones de la ANEP, Salud Pública, el MIDES, no llegan coordinadas e integrales a los ámbitos del territorio que tienen que llegar. Es decir, no se sabe si una familia que tiene problemas de hacinamiento, de violación de menores, por ejemplo, al mismo tiempo, no comparte también otras problemáticas: niños que no asisten a la escuela, dificultades laborales, violencia doméstica. El Estado pone recursos, pero ignora lo que le pasa a esa familia. Entonces, en su conjunto, en su globalidad, hasta que esta problemática no descienda al territorio, a los ámbitos barriales, no vamos a tener éxito. Acabamos de mudar al 25 de Agosto, que era un asentamiento con trescientos y pico de familias sobre el [arroyo] Miguelete, cuatro cuadras más allá y, sin embargo, seguimos con la misma problemática. Los que pasamos por el Miguelete ahora, no lo vemos. Ya no está ahí. Vemos un parque; pero esas familias están cuatro cuadras más allá, con los mismos problemas. Y los equipamientos que se habían construido, están desechos y rotos; ocupados por consumidores de pasta base. Entonces, a mí me parece que la Facultad debería estar mucho más cerca de esta problemática porque la ciudad se está destruyendo. En nuestra gráfica, es una mancha roja con un enorme y sostenido crecimiento.

Cuando se presentó el Plan 52 una de las intenciones que se tenía era generar técnicos que pudieran, desde las oficinas públicas, definir los lineamientos de las estrategias públicas. Era lo que pensaba Carlos Gómez Gavazzo, por ejemplo. Quizás ahora, que se está pensando en un nuevo plan de estudios.¹

1. El nuevo plan de estudios fue aprobado en 2015.

MC > Yo creo que la Universidad de la República tiene una chance importante de incidir y puede hacerlo. Respondiendo a este asunto, que necesita de forma inevitable la interacción de varias disciplinas, creo que la Universidad de la República debería generar una especie de gabinete, integrado por la Facultad de Ciencias Sociales, la Facultad de Arquitectura, la Facultad de Medicina, etcétera, para trazar una propuesta, en la cual estos temas puedan trasladarse a las políticas públicas con una solvencia mayor. A mí me parece que la Universidad puede hacerlo y tiene que hacerlo. Las estructuras están maduras para que eso suceda.

MM > Es lamentable. No hablamos solamente de asentamientos irregulares sino de áreas pauperizadas, y de toda la problemática de sus poblaciones respectivas. Es cierto que estas áreas tienen el índice mayor de asentamientos, porque en ellas hay un 38 %, 35 % de asentamientos. Pero no son sólo asentamientos: es población pobre. Debe haber acuerdos más generales. Nosotros, por ejemplo, habíamos creído que el tema de trasladar poblaciones pobres en masa había terminado; y no terminó.

MC > Toda la academia está de acuerdo con que esto fue un disparate. Que se construyó, en treinta años, un poderosísimo cantegril que va desde la Unidad Casavalle hasta el barrio Borro.

MM > Lo que hay que hacer es dejar de hacerlo, sencillamente. Dejar de hacerlo y buscar otro camino.

MC > Hay algo de conceptualización que hay que cerrar, y yo creo que la Universidad tiene un rol muy importante para hacer eso.

Para cerrar esta entrevista, les pido algunos comentarios sobre Mario Spallanzani.

MM > Es imposible dar una opinión sobre Mario.

MC > Me encanta dar una opinión sobre Mario. Mario es un personaje exótico

en la sociedad uruguaya.

MM > Es un Leonardo da Vinci.

MC > Primero por eso: es un individuo con una inteligencia «multipolar». Es un sujeto con una facilidad para las matemáticas, fenomenal. Y además, es un artista. La inteligencia que pone en todo lo que lee, cómo lo aprovecha. Y las cosas que muy parcamente dice; yo no sé cómo fue la entrevista que le hicieron a él, pero deben haber tenido varios tirabuzones para lograr que se expresara. Es un hombre muy parco. Es muy criollo, a pesar del apellido Spallanzani. Le encanta el paisaje uruguayo, lo rural. Y tiene mucha facilidad para el diseño. Es decir, en un rato puede sacar una exploración arquitectónica notable en tres croquis. Aparte de eso, es una persona excepcional. Es un individuo que, así como es, con cierta timidez, es muy cálido, comprensivo. Yo lo quiero mucho. Fue mi jefe y mi compañero. Lo quiero mucho.

obra:
Viviendas en
Calle Clemenciau
Montevideo

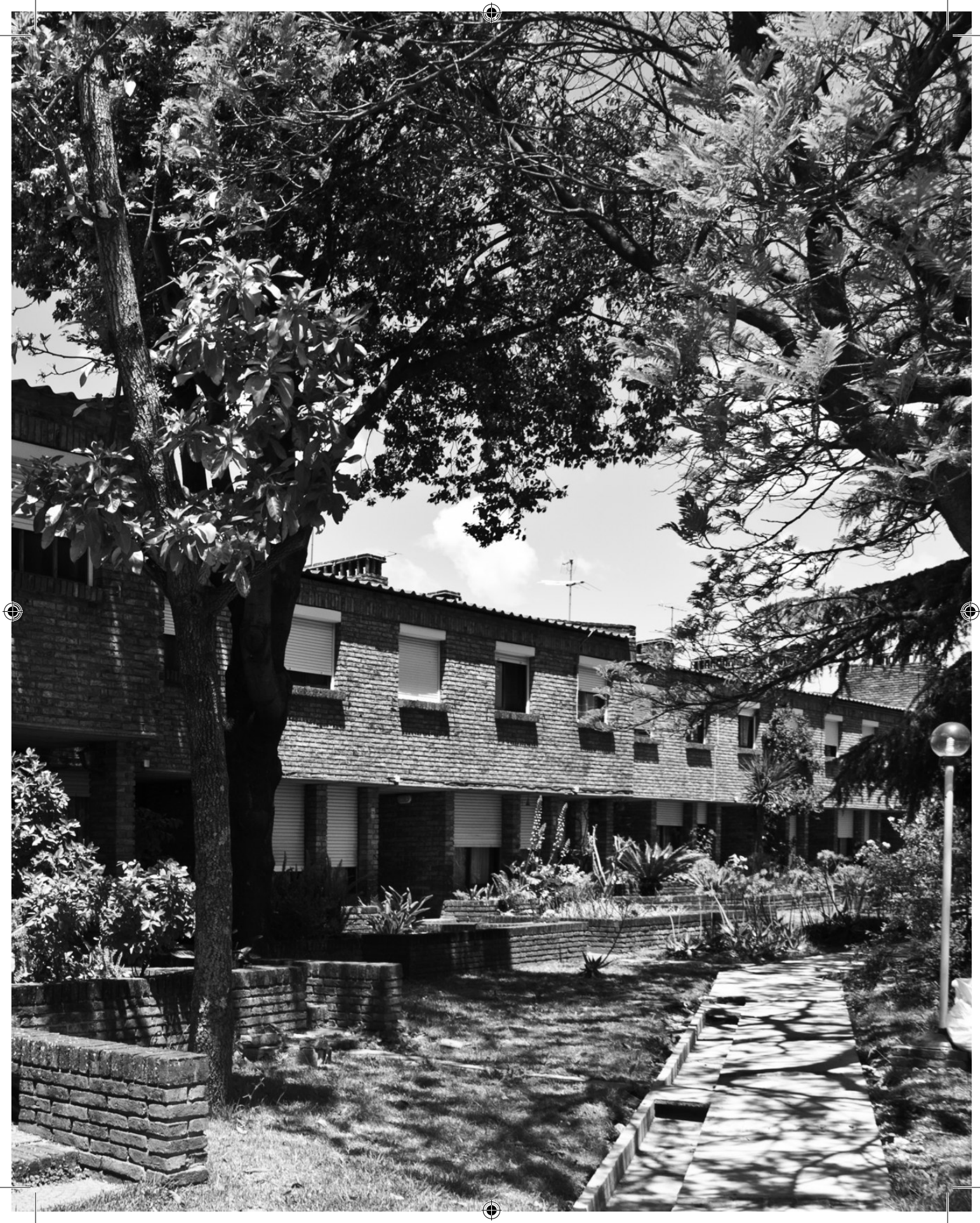
fotografía:
Silvia Montero



obra:
COVIMT I
Montevideo

fotografía:
Danaé Latchinian





**MONTEVIDEO
AGOSTO
2011**

—
entrevistadores

—
**WILLIAM REY ASHFIELD
MARY MÉNDEZ**

obra:
Conjunto Barrio Norte
Maldonado

fotografía:
Silvia Montero



Mario Spallanzani nació en 1935. Egresó de la Facultad de Arquitectura en 1963. Entre 1966 y 1991 integró el equipo técnico del Sector Vivienda del Centro Cooperativista Uruguayo (CCU). Fue jefe del Departamento de Obras (1970-1974) y responsable de la supervisión de unas 2500 viviendas en treinta conjuntos. Fue también jefe de la Sección Investigación (1975-1976), donde impulsó el desarrollo de una tipología de baja y media densidad sobre la base de viviendas dúplex. Entre 1977 y 1978 fue jefe de la Sección Proyecto y, entre 1979 y 1990, asesor en todos los proyectos del CCU. En 1963 obtuvo el primer premio en el concurso público para el Monumento a José Batlle y Ordoñez junto a E. Bañales y A. Rudich. En 1970 obtuvo, con

los arquitectos Mariano Arana, Ramiro Bascans, Miguel Cecilio, Daniel Heide, Rafael Lorente Mourelle y Thomas Sprechmann, una mención en el concurso público del Conjunto Habitacional Piloto 70, que marcó un punto de inflexión en los paradigmas urbanos del ámbito local. Desde muy joven tuvo una destacada actividad en el campo del dibujo y la fotografía, y participó en numerosas muestras colectivas distinguidas con premios y menciones. Fue profesor de proyectos en el Taller Vanini de la Facultad de Arquitectura (1985-1999) y profesor agregado en el Taller Pintos (1999-2000). De pocas palabras e introvertido carácter, Spallanzani es un docente de referencia para varias generaciones de arquitectos.



«Nosotros no creíamos demasiado en el proyecto participativo, que era una de las “ondas” por aquel momento. Por supuesto que los proyectos eran mostrados a la gente en detalle, con maquetas grandes y demás. Y la gente los tenía que aprobar. O planteaba sus discrepancias y nosotros ajustábamos»

¿En qué año ingresó a la Facultad de Arquitectura?

Entré a Facultad en el año 1954, con el Plan de Estudios del 52 apenas estrenadito. Recién estaba formalizándose en todas sus etapas. Y egresé medio de a poco, porque terminé los cursos teóricos y de proyecto por el 59, 60, y me quedé un par de años entre unas tareas de estudiante auxiliar y de Practicantado, más la Carpeta. Pero prácticamente mi presencia en los cursos terminó por el 59 o 60.

¿Cuáles fueron sus profesores destacados de esos años?

El profesor que nos impactó en primer año fue [Leopoldo Carlos] Artucio, por supuesto. Daba los cursos introductorios para los recién ingresados; descubríamos un mundo expuesto brillantemente por Artucio, que creo que daba los cursos de Teoría y de Historia. El de Historia era una especie de panorama de la arquitectura contemporánea, que para nosotros era bastante novedoso, porque en los cursos previos de Historia del Arte nunca habíamos llegado a la contemporaneidad. Artucio era un brillante expositor y tenía toda una manera de dar clase que mantenía la atención de todo el grupo y que, además, era uno de los pocos cursos a los que iba toda la gente. Porque una de las cosas que a lo mejor conviene aclarar es que, en aquel momento, los cursos teóricos eran de asistencia libre, salvo Proyecto, Dibujo y Geometría Descriptiva. Y yo, por ejemplo, a muchos cursos no fui.

De muchos profesores no puedo decir nada porque nunca les seguí los cursos. Profesores destacados, yo citaría, porque era como una cosa bastante inusual en aquel tiempo, también en primer año, al ingeniero De Medina. Daba un curso de Estabilidad con ideas bastante intuitivas para arquitectos, pensado para arquitectos. Lo daba muy bien y con ganas, cosa que era bastante desconcertante. Había otros cursos que los profesores los daban con tan pocas ganas y se las sacaban a todo el mundo. Me parece que vale la pena reconocérselo. Después, en Proyecto, yo estaba en el taller de Carlos Gómez Gavazzo, que era casi un personaje mítico para nosotros, porque entre otras cosas, no lo veíamos casi nunca. Es que Gómez atendía más bien los cursos de Urbanismo y debe haber venido una o dos veces por alguna entrega, algún trabajo parcial o algún esquicio. Era todo un operativo: lo iban a buscar y él venía del Instituto. Daba una clase medio colectiva, en la cual no lo podíamos seguir mucho. Nuestro curso inicial era un curso prearquitectónico, un poco inspirado en lo que se hacía en la Bauhaus. Era un

curso como de iniciación a los temas de composición. Y Gómez Gavazzo lo encaraba de una manera bastante académica y daba los principios básicos de la composición académica. Pero de cualquier manera era una presencia que, por las referencias que teníamos, de lo que había sido en la concreción del nuevo plan de estudios y demás, era toda una personalidad. De los años siguientes, creo que no había ningún arquitecto entre la gente que puedo citar. Recuerdo a [José Claudio] Williman en Economía. También al doctor Aguirre González en el curso de Legal, al cual en aquel momento no le dábamos mucha importancia; recién mucho después empezamos a entender que la tenía. Casi nadie más; no tengo otras referencias.

Vamos a concentrarnos en su actividad como
arquitecto del Centro Cooperativista Uruguayo
¿Cómo ingresó al CCU?

Ingresé por 1966, creo, porque me llamaron los arquitectos Saúl Irureta y Miguel Cecilio. Saúl y Daisy Solari habían hecho un sacrificado trabajo previo en el armado de algunas cooperativas en un medio que, en aquel momento, era bastante poco receptivo al tema, porque habían habido algunas cosas medio raras, con ciertas entidades fantasmas que habían hecho algunas defraudaciones, creo que por la década del cuarenta; todavía la gente lo tenía bastante presente y el cooperativismo de vivienda no tenía buena prensa. A pesar de eso, y por sus relaciones con el Movimiento Sindical Cristiano, habían conseguido armar los tres primeros grupos. Cuando parecía que se podían concretar algunas cosas, Saúl llamó a Miguel y Miguel sugirió que me llamaran a mí.

¿Cómo se formaron los primeros conjuntos de
cooperativas de vivienda?

Los primeros conjuntos cooperativos se formaron previamente a que yo entrara al CCU. Los formaron Saúl y Daisy en función de algunas relaciones personales con gente sindicalizada de la Democracia Cristiana como, por ejemplo, los textiles. En el caso de Isla Mala, no tengo mucha idea. Supongo que como el Centro Cooperativista trabajaba también en el sector agropecuario y tenía bastantes vínculos con algunas

cooperativas lecheras de la cuenca, a través del contacto con la gente del sector agropecuario, Saúl habló directamente con el personal obrero para formar esa cooperativa.

¿Podría describir los tres primeros grupos de cooperativas, Isla Mala, Fray Bentos y Salto?

Isla Mala tenía como destinatarios a peones rurales; casi todos peones tamberos. Nosotros partimos de la idea de un tipo de vivienda medio parecida a lo que puede ser una vivienda rural. Es decir, binuclear, que tenga por un lado la cocina comedor y un pequeño estar y, por otro, los dormitorios. El predio creo que lo había adquirido el CCU con la idea de que la cooperativa fuese más grande. Se podían dar predios grandes si una parte de los cooperativistas tenía interés. Se hizo una urbanización concéntrica que permitía, con poco desarrollo de infraestructura, servir a una cantidad de predios con poco frente que se ensanchaban hacia los fondos. Y un sector lateral sobre la calle de Isla Mala, más formalizada; había dos o tres casas del otro lado, creo que son las mismas que siguen habiendo ahora, con predios chicos. Ese es el esquema urbanístico. Y la tipología es más o menos la que describí.

Para los sistemas constructivos, en general, como criterio para toda la ayuda mutua, tratábamos de tener elementos de una prefabricación liviana, que estuvieran fuera del circuito estricto de montaje en la obra, porque los horarios de los cooperativistas eran irregulares. Podían trabajar más los fines de semana. Había mucho trabajo de mujeres y de niños, fuera de los horarios de clase de los niños, o de las tareas domésticas de las mujeres. Era algo básico. Eso lo mantuvimos en todos los tipos de cooperativa que fuimos haciendo por ayuda mutua: el tener la prefabricación de una serie de elementos fuera del circuito de obra y que, incluso, se podían ir acumulando previo a que empezaran las obras, en el período que se gestionaba el préstamo del Banco Hipotecario; además, se iban acumulando horas de trabajo.

Fray Bentos tiene la misma tipología de vivienda que Isla Mala, de un nivel, en tira, «crecedora». Es decir, que el mismo núcleo básico puede crecer en hasta cuatro dormitorios. Las de Isla Mala también eran así. En Fray Bentos, ya que la intendencia tenía hornos de ladrillo, se trabajó con muros de ese material, visto exteriormente. Y en Isla Mala se trabajó con bloque revocado con un balay grueso, igual que en Salto. Algunos cooperativistas participaban en eso porque eran mano de obra muy especializada.

Dentro del CCU, ¿cuál era específicamente su actividad como técnico?

Me llamaron para que me responsabilizara un poco de toda la parte de obra y proyecto, porque Saúl y Miguel estaban más bien en la parte de promoción, de viabilización financiera y política del sistema. Daisy, la señora de Saúl, se ocupaba de la parte de asistencia social. Había servicios de apoyo jurídico o financiero, con un contador y un abogado en la parte jurídica. En los primeros conjuntos yo hacía el proyecto, definía los sistemas constructivos, hacía los detalles constructivos. Incluso, hacía los cálculos de estructura. Teníamos algún apoyo para la parte de sanitaria y eléctrica. Y cuando se concretaron los préstamos hipotecarios y se iniciaron las obras, se contrató a otra gente para la dirección, aunque yo mantenía un poco la supervisión general.

La ayuda mutua, ¿incidía de alguna manera en el proceso del proyecto o en los aspectos constructivos?

Obviamente, la necesaria realización de elementos prefabricados definía el sistema constructivo, por lo menos, en parte. En esas primeras cooperativas nosotros incorporamos como tecnología unas experiencias que había estado haciendo el ingeniero Ponce con sus alumnos de la Escuela Industrial de la Construcción, de losetas de cerámica armada. Nos pareció un sistema muy viable porque maneja elementos muy livianos que podían hacer las mujeres. Y lo complementamos con algún sistema de viguetas prefabricadas que más bien manejaban los hombres. Aunque todo el trabajo de preparación de armaduras y demás también lo hacían las mujeres.

¿Cómo incidían en el proceso de proyecto las opiniones de los cooperativistas?

Nosotros no creíamos demasiado en el proyecto participativo, que era una de las «ondas» por aquel momento. Por supuesto que los proyectos eran mostrados

a la gente en detalle, con maquetas grandes y demás. Y la gente los tenía que aprobar. O planteaba sus discrepancias y nosotros, ajustábamos. La idea básica que mantuvimos, en todas las tipologías, era que el área de relación cocina-estar comedor fuera de doble crujía. Se la entregábamos sin compartimentar y la flexibilidad se la otorgaban ellos con el uso. La Ley de Vivienda y las ordenanzas municipales obligaban a que los dormitorios se entregaran formalizados y eso era rígido. Porque también podría haberse planteado algún tipo de división más ajustada a cada familia pero, no estaba permitido.

En los grupos de cooperativistas, ¿existían imágenes de viviendas o incluso de agrupaciones urbanas que fueran consideradas por ustedes, de alguna manera, en los proyectos?

Más que una idea de casa o de ciudad de los cooperativistas, nosotros tratábamos de adecuarlos a las ideas consensuadas por todo el contexto social. En principio pensábamos que los cooperativistas no eran muy distintos al resto de la gente. Y la idea con que se habían generado todos los suburbios de todas las ciudades y de todo Montevideo era la de la casita con un terreno al frente y otro al fondo. Ese es el esquema que nosotros entendíamos como válido, en contraposición a lo que había empezado a generar INVE [Instituto Nacional de Viviendas Económicas], que era una idea bastante abandonada en los países centrales ya en ese momento: la unidad vecinal con los bloques en el verde, de uso público; es una idea que INVE empezó a manejar por el 50. Revisando, hay conjuntos previos de INVE, de la Intendencia, en los que se mantiene bastante el buen nivel y que no tenían ese esquema. Las viviendas que quedan por la Gruta de Lourdes, es un proyecto de INVE y de la IMM [Intendencia Municipal de Montevideo], por ejemplo. Y hay unos proyectos de INVE con viviendas dúplex, cerca del Cementerio Inglés, en una o dos manzanas. Las experiencias de vivienda económica, más que los referentes del CIAM [Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna], tenían algo de lo que habían hecho los holandeses por el 30, o ese tipo de cosas, que fueron abandonadas por INVE en el 50, manejando la idea de bloque en el verde que, en esos momentos en Europa, ya estaba siendo súper criticada por todas las tendencias, por el Team X.

En ese sentido, ¿podría explicar las variantes tipológicas que definió desde los primeros hasta los últimos proyectos cooperativos? ¿Cómo fueron variando las unidades y sus formas de agrupación?

Las primeras tipologías, que eran para estos trabajos en el interior, las planteamos como soluciones bajas, en un nivel, aisladas —como en Isla Mala— o en tiras. Cuando pasamos a armar conjuntos en Montevideo, como las cooperativas COVIMT, por ejemplo, consideramos que había que ir a soluciones más densas y planteamos las tipologías dúplex, también con el mismo esquema: el estar comedor de un ambiente único y los dormitorios compartimentados. Tipologías de un nivel, después, usamos muy pocas veces. Luego de las dúplex utilizadas en COVIMT y en las MESAS, abandonamos la idea de que todas las unidades crecieran. Sobre todo viendo la experiencia y analizando con más cuidado cómo se comportaban los cooperativistas en las cooperativas. Como eran cooperativas de usuarios, el cambio de vivienda era una operación muy sencilla que se realizaba frente a la directiva de la cooperativa, cuando había una vacante de una vivienda más grande y considerando una lista de interesados a acceder a ella. Así que buena parte del ajuste de viviendas a las variaciones de los núcleos familiares se hacía por cambio de vivienda dentro del conjunto y entonces no era muy necesario que todas pudieran crecer. En ese sentido, tanto en las de un nivel como en las dúplex, empezamos a trabajar con un módulo de dos viviendas que resolvía el tipo de dos y tres dormitorios, que era casi el noventa por ciento de los casos. Y sacábamos para las puntas de la tira las viviendas de uno o de cuatro dormitorios. Las de uno podían crecer a dos o a tres.

Otros cambios se fueron dando a lo largo del proceso debido al descaecimiento del poder adquisitivo de los cooperativistas en función de la crisis, que obligó a hacer viviendas más chicas y lo más sencillas posibles. Las siguientes tipologías dúplex, por exigencia del Banco Hipotecario, se ajustaban a un área con un diez por ciento por debajo de los topes de vivienda y un coste también por debajo de los topes iniciales. Por eso cambiamos las tipologías, pero sin cambiar mucho el criterio. La disposición, como la tipología, era prácticamente igual. Podía cambiar la ubicación del baño, buscando simplificar alguna cosa como las instalaciones o cosas así. Y después, prácticamente en todos los últimos conjuntos que yo estuve haciendo para CCU, incorporamos la posibilidad de solucionar la esquina de manera que en algunas ubicaciones urbanas, no la rematáramos con una punta de tira, sino que pudiéramos materializar otro tipo de articulación. Para la vivienda dúplex no recuerdo que se haya planteado resolver una esquina sino para resolver internamente un conjunto que es el de COVIAFE 3, que yo

había terminado de proyectar cuando me fui del CCU, pero que se hizo así, tal cual. Y los bloques de tres y cuatro niveles, que eran la otra tipología, fueron a partir de que empezamos a trabajar con el Fondo Social de CUTCSA. Había una necesidad de densificar más si queríamos llegar a terrenos más o menos ubicados en el casco urbano.

En la tipología de bloques de tres y cuatro niveles exploramos algunas variantes un poco complejas, pero que tenían sus ventajas. La tipología que estudió un poco Rafael Lorente, y que yo después terminé de ajustar, era la dúplex con vivienda de un nivel arriba. La usamos en COVIMT 9 y Lorente la usó en una cooperativa de ahorro previo, en Malvín Norte, más tirando hacia Punta Gorda. También en la tipología en bloque de cuatro niveles, que se debe haber usado por primera vez en CUTCSA 4. En conjuntos subsiguientes, dada la implantación urbana que tenían, le incorporamos la solución en esquina. El caso más paradigmático es CUTCSA 7, que era una manzana y la reconstruimos. Y una solución distinta, introvertida, en un predio entre medianeras, fue armar un patio central, que es lo que yo hice en CUTCSA 9, en Lezica.

¿Qué relación tenían estas variantes, tanto en lo tipológico como en las visiones urbanas, con las discusiones internacionales?

¡Cuando empezamos a trabajar ya estaba en discusión el esquema CIAM y había algunas experiencias de la posguerra. Sobre todo las que eran más accesibles, porque se podían ver a través de la *Architectural Review* o de alguna de esas revistas. Era lo que se estaba haciendo en las ciudades satélites del Greenbelt, como Harbor; o algunas otras en las que se trabajaba con dúplex o con tríplex, combinadas con alguna edificación en altura. Que además partía de la base de una asignación del espacio con una parte privada al fondo y un espacio de transición al frente, amén de un armado de calles que unían todo el conjunto. Ese esquema, que andaba por muchos lados, era un poco el que a nosotros nos parecía razonable usar. Incluso, en ese esquema, ya había soluciones para esquina, que nosotros de entrada no adoptamos porque significaban una complejidad tipológica que nos parecía un poquito excesiva para la ayuda mutua. Pero en los conjuntos como el fondo de CUTCSA, que se hacían con empresa constructora, se podía complicar un poco más la tipología. Y siguiendo los paradigmas que venían del primer mundo, empezamos a trabajar con la manzana cerrada aunque bastante poco, en realidad. Debemos haber hecho uno o dos conjuntos que tiene ese referente más claro.

«Un esquemita que anda por todos lados es el de las sendas peatonales de Toulouse le Mirail, como una solución muy ramificada y que tuvo bastante que ver con la propuesta que hicimos para el concurso del Plan Piloto 70. Fue una propuesta que, por supuesto, el jurado ni miró, porque lo que ganó fue el más puro CIAM»



Respecto del uso del ladrillo, ¿hay relaciones de tipo formal con la arquitectura inglesa?

El uso del ladrillo venía más por las ideas de [Eladio] Dieste y por aquello de las tecnologías apropiadas, que por tener un referente inglés. Es decir, si los ingleses hubieran trabajado el ladrillo y acá el ladrillo no hubiese sido un material que ya se estaba usando mucho, no lo hubiéramos hecho. Incluso algunas cooperativas no están hechas con ladrillo, como te comentaba en las primeras. Isla Mala, por ejemplo, está hecha con bloque y un revoque grueso, imitación, que también puede tener un referente europeo; por aquellos tiempos se estaba usando. Samuel Flores era un fanático de ese tipo de cosas. En mi casa de la calle Nicaragua, que es previa a estos conjuntos, también había trabajado con balay grueso, pintado.

La organización de las cooperativas de vivienda por ayuda mutua, ¿tenía algún referente europeo o anglosajón?

Sobre los referentes de la organización cooperativa, yo no los manejo demasiado. Ahí Saúl sería fundamental. Creo que no hay muchos referentes en que hubiera ayuda mutua directa. Más bien lo que había era una participación o directa de los usuarios o de las agremiaciones de segundo grado. Un ejemplo es lo realizado por la década del treinta en las ampliaciones de Ámsterdam, en que había participación de los usuarios, pero más bien a través de sus gremios de segundo grado. Ayuda mutua no creo que hubiese. La ayuda mutua venía por otros lados; por algunas experiencias latinoamericanas que había hecho el CINVA [Centro Interamericano de Vivienda], por ejemplo, pero sin estructura cooperativa. La idea que manejaron Saúl y Daisy estaba ligada a la organización cooperativa, que es una organización muy estructurada, muy transparente y controlada, en conjunto a la organización de grupos autogestionados por ayuda mutua.

Usted mencionaba la revista *Architectural Review*, que publicaba propuestas vinculadas al Urban Design y quizá, imágenes domésticas algo pintorescas.

Sí, más o menos. En realidad, había de todo. Lo más pintoresco puede ser la revalorización de la arquitectura del 30 en Ámsterdam, pero no era lo que, por ejemplo, se estaba haciendo en los Greenbelt, que era una arquitectura muy sobria, con referencias a la vivienda tradicional inglesa, pero con un lenguaje contemporáneo. Eso fue lo que a nosotros más nos pudo haber influido. Los detalles pintorescos o de una arquitectura muy sofisticada, que podían tener, por ejemplo, el Karl Marx-Hof o Ámsterdam, ni los mirábamos porque no era lo que nos interesaba ni lo que se podía hacer acá.

¿Qué arquitectos fueron importantes para usted, aquellos que entiende tuvieron alguna incidencia en su actividad profesional?

Los grandes arquitectos, al igual que los grandes artistas de cualquier tipo, son referentes. No para copiarlos porque quedás «repegado». Pero, para ver lo que se puede hacer en arquitectura, como lo que se puede hacer en pintura, hay que mirar lo que han hecho los que sabían hacer. Desde ese punto de vista, referentes eran los clásicos en Facultad: Le Corbusier, [Frank Lloyd] Wright —aunque Wright, no tanto—, Walter Gropius —más por su metodología de estudio que como arquitecto—, [Ludwig] Mies van der Rohe, Alvar Aalto. Ya más avanzados en la carrera, empezamos a mirar otras cosas más vinculadas a la gente del Team X. En algunos casos por sus realizaciones, como las de James Stirling, que resultaban muy llamativas, en otros, por sus teorías. Por sus teorías o por sus dibujitos, que eran muy sugerentes. Como algunas cosas del equipo de Georges Candilis. Un esquemita que anda por todos lados es el de las sendas peatonales de Toulouse le Mirail, como una solución muy ramificada y que tuvo bastante que ver con la propuesta que hicimos para el concurso del Plan Piloto 70. Fue una propuesta que, por supuesto, el jurado ni miró, porque lo que ganó fue el más puro CIAM.

En su actividad privada, fuera del CCU, ¿trabajó asociado a otros arquitectos?

Sí, en el estudio particular, salvo las dos o tres primeras cosas que hice —como mi casa—, trabajé con Mariano Arana hasta que entró en la política. De las primeras

cosas que hicimos juntos está una viviendita de temporada, en Portezuelo, dos en la calle Martí y después, algunas cosas más. En materia de vivienda, también, hicimos la casa de Blutt, donde ya no vive, un par de casas para el doctor Tabaré González en Malvín y algunas más. También hicimos las sucesivas remodelaciones del teatro El Galpón. La última la hice yo, prácticamente solo. Pero la de la Sala Atahualpa y la del *hall*, las hicimos juntos.

También con Mariano y un equipo más grande, en el que estaban [Jack] Couriel y [Ana] Gravina, hicimos el conjunto Barrio Norte de Maldonado. Resume bastante lo relacionado con las cooperativas con soluciones como, por ejemplo, la calle principal con un conjunto comercial con dúplex arriba, sobre galerías. Me parece que quedó una solución bastante más afinada que otras parecidas, como las MESAS, por ejemplo, o COVIMT 9. Ese conjunto, en realidad, desde el punto de vista tipológico, recoge un poco lo que dejó la experiencia: es un conjunto que tiene dúplex y bloques de tres y cuatro niveles, al interior y hacia la calle, en el tramo más al centro, comercios con dúplex arriba. Y la tecnología es la clásica de hormigón y rejillón visto por fuera.

Mi casa, que la nombro más por una cuestión afectiva que por otra cosa, fue mi primera obra, del año 1962. Tiene tres etapas. La primera, es una semidúplex, con una dúplex arriba, dejando un acceso lateral en un predio que era donde mi padre había tenido la carpintería, y había quedado un espacio al frente. Más tarde, hará veinte y tantos años, demolí la carpintería y un apartamentito donde vivía con mi madre y lo reciclé para estudio (en realidad, ahora lo uso como vivienda). Hace unos siete u ocho años hice, al fondo, un «chiche» con un parrillero y otras cositas.

Otra casa, que hicimos en San Isidro, que es la más grande que hicimos, quedó bastante interesante. Pero otra línea de trabajo, que empezamos a trabajar con Mariano y después seguí yo solo, fueron los reciclajes de viviendas, de casas importantes, en Ciudad Vieja. La que me parece más interesante es el Patio de San Telmo, en Bartolomé Mitre. Interesante por lo que era la casa, con unos patios de claraboya que iban casi desde el frente hasta el fondo y que, me parece, se le sacó bastante partido, con el reciclaje, a lo que era la casa.

¿Y el conjunto CIVIS de la calle Pastoriza?

La de Pastoriza es CCU. Es un conjunto de viviendas que, creo, quedó bastante bien. Pero es un edificio de viviendas de dos ascensores y dos unidades que, por el ancho

de frente, daba para poner una unidad de simple crujía y otra de doble. Además, la de simple crujía estaba en área de vivienda media y la otra, de vivienda social.

¿la actividad en el CCU siguió a la práctica privada?

Prácticamente en Barrio Norte, en otras casas fue un poco al revés, porque mi casa, o las casas en la calle Martí, son previas a que hiciéramos cosas en CCU. Lo del CCU debe haber servido, además, para darnos cierta solvencia en el manejo de la parte edilicia. Con tantos años construyendo bastante, al final algo aprendés.

Además de las cosas que hice en el CCU, lo otro que me pareció bastante interesante, es el conjunto de COFI, que es otra línea de trabajo. Porque hablamos más bien de ayuda mutua y de los fondos sociales, pero también hicimos una serie de cooperativas de ahorro previo que por su ubicación, eran edificios en altura. El que me parece más interesante, por cómo está armado, es COFI.

Hablemos ahora sobre la ciudad de Montevideo.

De la ciudad de Montevideo te puedo hablar. No es original lo que te voy a decir, pero el problema fundamental en Montevideo ahora, es la segmentación y la segregación residencial. En un trabajito que hicimos hace como quince años ya denunciábamos la incidencia que tuvieron las políticas de vivienda en consolidar esa segregación. Alguna gente ahora lo hace notar también, pero en aquel momento era un tema que se soslayaba. Situaciones como las de Casavalle, son creadas por el Estado de punta a punta, directamente por lo que hacía. Incluso, toda la degradación de Casavalle empezó con la famosa operación del conjunto Casavalle, que supuestamente iba a ser una operación modelo y que los agentes políticos tomaron como modalidad de clientelismo, permitiendo y fomentando la ocupación de cuanto terreno municipal había por todos lados. Con cosas tan absurdas como en el Cuarenta Semanas, donde habían conseguido tener expropiada casi toda la faja costanera del [arroyo] Miguelete y se entregó. Actualmente se llegó a la conclusión de que era una buena idea reconstruir un parque lineal del Miguelete, y hubo que hacerle casa nueva a la gente que le habían dejado ocupar los predios. Eso ha pasado con todo. Es decir, la Intendencia de Montevideo prácticamente no tiene tierras, porque todas las ha dejado ocupar.

¿Usted cree que la experiencia del cooperativismo tiene algo que enseñar a las próximas generaciones de arquitectos? ¿Es una manera adecuada de solucionar algunos problemas?

Yo diría que cualquier experiencia más o menos autogestionaria es bastante interesante para que la transite un poco cualquier arquitecto, porque es bueno que aterrice y tenga contacto con los usuarios reales. Muchas veces, para los arquitectos que están en la administración pública, los usuarios son un numerito en una planilla Excel y nada más. De cualquier manera, en otro sentido de la pregunta, yo creo que la experiencia que en el Uruguay se hizo de cooperativismo tendría bastante que enseñar, más que a los arquitectos, a los agentes políticos que están trabajando en vivienda. En su momento, el cooperativismo era una de las patas fundamentales del Plan de Vivienda, que más o menos se debía repartir en tres partes iguales: cooperativas, promotores privados y préstamos individuales. Esto se cortó abruptamente por la dictadura, con el pretexto que, una vez evaluado, se había constatado como ineficaz. Un pretexto totalmente falso que nunca se revisó. Por otra parte, el proceso de la dictadura generó —algo inevitable— la politización y radicalización de FUCVAM, que dejó de ser una entidad promotora para ser más bien una entidad corporativa de los que ya tenían vivienda. Se metió en esa pelea absurda del «no pago de la cuota» y toda una serie de disparates, que le quitaron imagen como interlocutor válido de cualquier gobierno que quiera hacer algo.

¿Mario, usted sabe que en la Facultad casi tenemos un nuevo plan de estudios?

¿Ahora están haciendo un plan? ¿Otra vez? Antes de irme de Facultad, en el 60, como secretario del Plan de Estudios, hice dos cosas y ambas fracasaron. A partir de ahí, siguieron fracasando toda la vida. El CEDA [Centro de Estudiantes de Arquitectura] consiguió, del Consejo, que se creara una comisión para estudiar un plan de coordinación de la actividad de los institutos. La integraba un delegado de cada instituto y un delegado del CEDA; entregamos un informe que fue totalmente «sucuchado» porque a pesar de que había institutos muy nuevitos, ya eran una chacra y era imposible que alguien les entrara. Nadie quería coordinar nada. Cada uno quería hacer lo que se le antojara. Al Plan de Estudios se le veían

algunos baches, como el contenido programático de algunas materias técnicas —por ejemplo, Matemáticas, que era un disparate y que debe ser la misma que se sigue dando ahora, me temo— y otros de ordenación de otros cursos. Tenía una cosa absurda: las materias pasaban a ser previas de Proyecto e impedían hacer Proyecto cuando ya no las precisabas para Proyecto. Toda la rama de construcción era previa a los cursos de urbanismo, por ejemplo. Esas mínimas cosas que intentamos arreglar con un plan a seis años, fueron criticadas por extender la carrera.

¿Sobre qué elementos fundamentales le parece que se debería basar la enseñanza de la arquitectura?

Algo que se perdió, que al principio estaba vigente, es la centralidad de los cursos de Proyecto. Como te comentaba antes, los cursos eran todos de asistencia libre y casi nadie iba a ellos. Tampoco se trabajaba mucho más en Proyecto, pero se hacía mucha vida de taller, es decir, había otro ambiente en Facultad. Como docente veía que la asignación de tiempo y la importancia que le asignaban al curso de Proyecto era la última; estaban más preocupados por salvar un parcial de la materia de construcción más absurda, que por entregar. Un esquizo podían entregarlo o no, pero un parcial de cualquier otra asignatura o de un procedimiento de construcción de no sé qué historia, se mataban por hacerlo, porque salvaban el curso. Eso me parece de una escolaridad un poco extraña. A mí me llama la atención, pero no es un problema sólo de acá, me parece, es un problema general. Es decir, se ha perdido la idea de lo que es una facultad a nivel universitario. Se maneja todo a un nivel de hacer las cosas por el reglamento, que me suena bastante raro. Yo diría que uno de los temas sería armar la Facultad de manera que Proyecto fuese la columna vertebral de la carrera, no casi el furgón de cola como es ahora.

Finalmente, nos gustaría que nos diera una opinión sobre la actividad de Miguel Cecilio en el CCU.

Me parece que lo más destacable de Cecilio es su actitud de «militante de servicio», es decir, entender todo lo que hizo en su militancia política, en su militancia

gremial y en su actividad en Facultad, como una actividad de servicio. Ocurre que generalmente estuvo en lugares o en momentos inadecuados. En el Partido Nacional, en su momento, militó en un grupo que acaudillaba el doctor Oliú, donde sus planteos eran recibidos; muy recibidos, incluso, a nivel de [Wilson] Ferreira Aldunate. En los 80, al retomar la democracia, el Partido Nacional creó la Secretaría de Asuntos Sociales, con Miguel a la cabeza. Pero, Ferreira Aldunate y Oliú fallecieron al poco tiempo. Al resto del Partido Nacional le daba como urticaria toda esa historia de una secretaría de asuntos sociales y la borraron. Les molestaba Miguel como personalidad política, por la forma de entender cómo se debía actuar en política. Siguió militando en el Partido Nacional y todavía está... Acaso él prefiere que estas cosas no se digan, porque sigue peleando por hacer cosas. Ahora que el Partido Nacional, años después, parece que llegó a la conclusión de que sí, de que es necesario algo en la parte social, de repente Miguel puede tener algún lugar en algún lugar, no sé. Por supuesto, su actividad más profesional siempre la encaró como actividad de servicio, a través de promocionar grupos. Hizo una actividad técnica muy importante, como el primer relevamiento que se realizó de los cantegriles. Lo hizo como para tener elementos en qué apoyar sus propuestas. Y con todos los grupos con los que trabajó, su preocupación fundamental fue, realmente, solucionar los problemas de la gente, no hacer un diseño vistoso. Me parece que lo rescatable de Miguel es su actitud humana frente a la profesión y en todas las tareas que hizo.

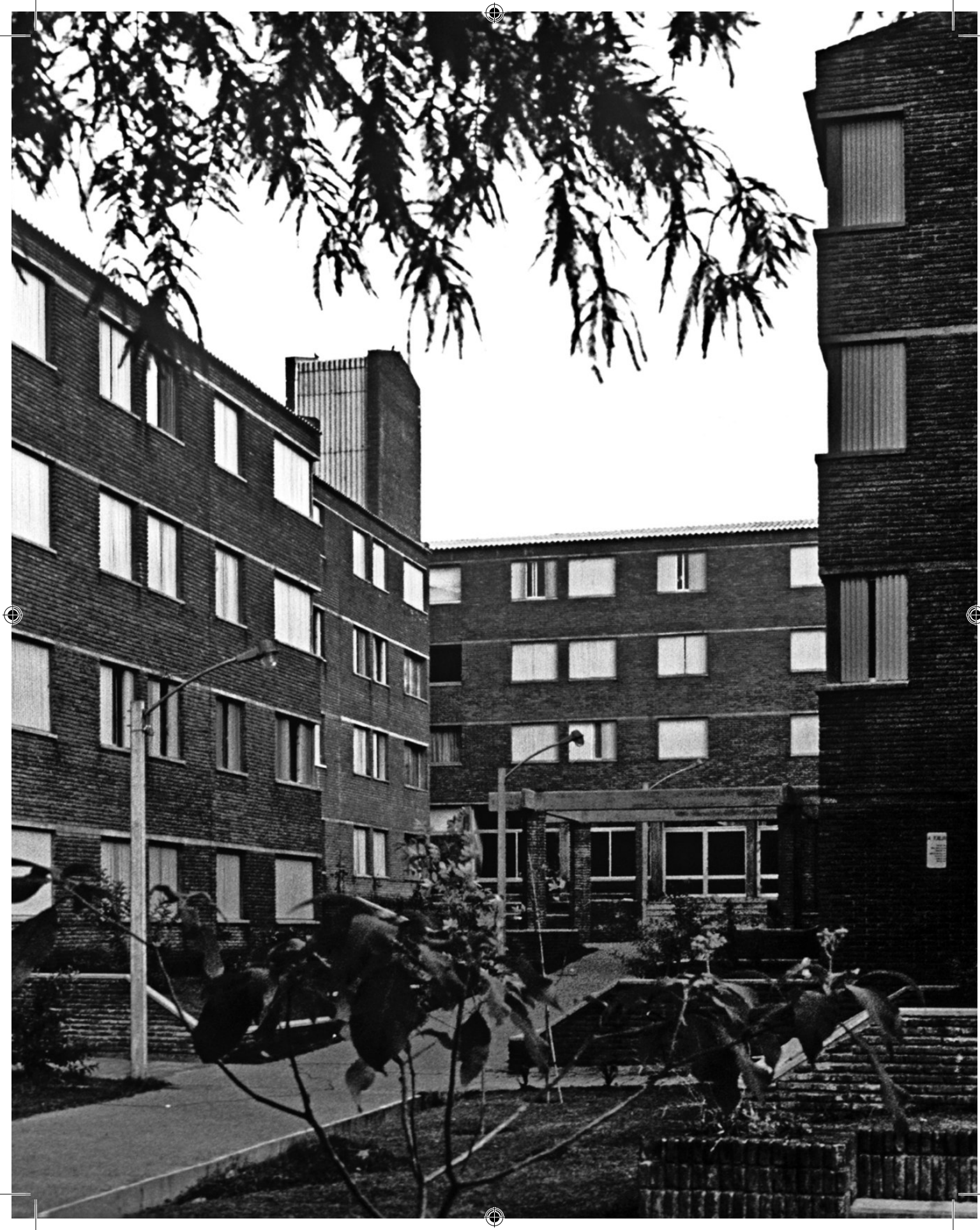
Agregaré una última pregunta, ¿usted recuerda puntualmente, lugares o ámbitos dentro de la Facultad que le hayan quedado marcados cuando era estudiante?

Nosotros hacíamos mucha vida de taller, pero eso no es nada especial. Lo más especial —creo que ahora ya no existen— eran «las logias». Cuando yo estaba por hacer la carpeta, en el 59 o 60, se asignaban lo que se llamaban «las logias», que eran los rinconcitos donde, creo, ahora está la parte de impresión. Yo hice la carpeta en la logia compartida con Eloy y creo que con De Matto. Como la carpeta la demoramos —estuvimos como dos o tres años—, la logia era la reunión para discusiones políticas del grupo y demás asuntos, pero ahora creo que esa logia ya está totalmente modificada.



obra:
CUTCSA 9
Montevideo
—
fotografía
Carlos Pazos

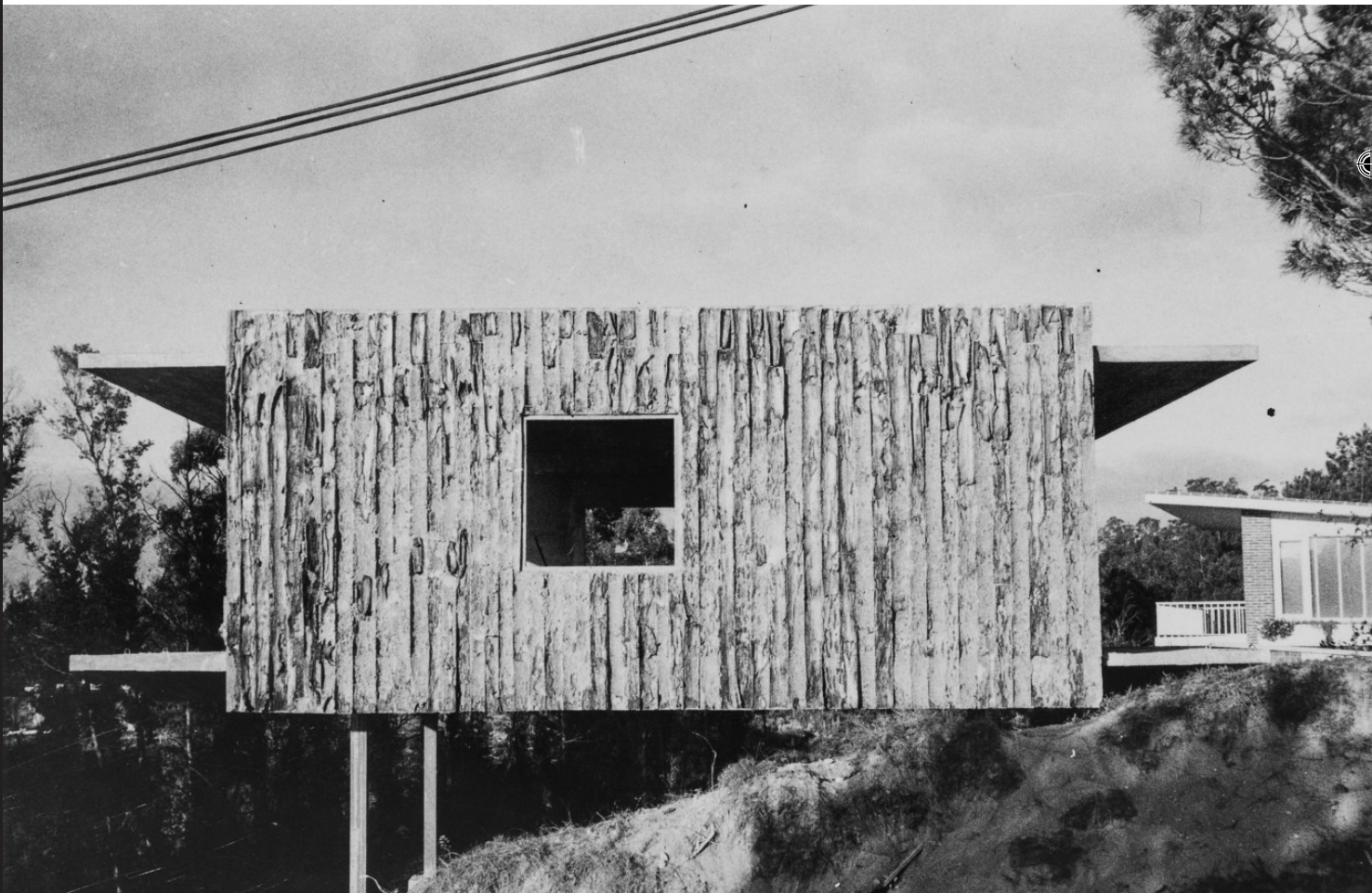




**MONTEVIDEO
JUNIO
2012**

—
entrevistador

—
MARY MÉNDEZ



Rodolfo López Rey nació en Montevideo en 1932. Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1952 y egresó en 1959. En el taller de Carlos Gómez Gavazzo conoció a Ramón González Almeida, con quien comenzó su actividad profesional y mantuvo una larga amistad. Su preocupación por el orden de la estructura se visualiza tanto en la casa Ahel, que proyectó para su familia en Rincón del Indio, como en el edificio Puerto y en la casa Son Pura, que realizó junto a Guillermo Gómez Platero en Punta del Este.

Entre 1963 y 1965 tuvo un breve pasaje por la enseñanza, se integró al Taller Isern, que dirigía el arquitecto Herrán. En 1964 realizó un viaje a Europa y cursó estudios en el Politécnico

de Milán hasta 1965. Virtuoso en el manejo del espacio, a partir de 1965 desarrolló una nueva expresión plástica basada en muros blancos y gruesos revoques, de reconocida raíz mediterránea, asociada a la arquitectura del sur de Italia y España. Una tercera etapa encadena las obras en hormigón visto desarrolladas para SAFEMA en los años setenta y ochenta, con la fascinación ejercida por Paul Rudolph y con la arquitectura brutalista internacional. Ya retirado de la actividad profesional, en los últimos años López Rey ha tenido una singular presencia en la esfera cultural local, donde ha incidido con sus opiniones y apadrinado varias investigaciones y publicaciones.



«Artucio nos llevó al cielo como futuros arquitectos, fue el gran productor de arquitectos, de los que querían ser buenos arquitectos. No sé si yo lo logré o no, pero Artucio fue la primera semilla con respecto a lo creativo»

Para comenzar, cuénteme acerca de su formación,
en qué año ingresó a la Facultad y en qué talleres de
Anteproyecto cursó la carrera.

Entré a la Facultad en el año 1952. Ingresé en el taller de Mario Payssé Reyes y ahí cursé el primer año. Una vez terminado, yo no estaba muy satisfecho con mi trabajo, no por la calidad del taller sino porque no me entendía muy bien con Payssé. Todos sabemos el egocentrismo que tenía. De todas maneras, era un gran profesor y un gran arquitecto. El segundo año, en el 53, me fui al taller de Carlos Gómez Gavazzo. Allí hice toda la carrera y, digamos, encontré una paz, una tranquilidad, un silencio y una calidad en Gómez, que me hizo decir: «Yo de este taller no me muevo». Me fue muy bien con él; me entendí muy bien. Gómez tenía dos ayudantes que resultaron luego ser dos grandes amigos míos: Ramón González Almeida y Luis Alberto Basil; el turco Basil, el querido turco Basil. Hice toda la carrera, o sea, segundo y tercer año, dirigido por los dos. De González Almeida seguí siendo muy amigo. Trabajé muchos años con él, como ayudante, hasta que se fue para Estados Unidos. Y por una circunstancia casual, cuando se fue, estábamos dirigiendo una obra —una casa privada en Carrasco, la casa Jonas en la calle Dayman, hoy Rivera— y él tuvo que decidir quién iba a seguir con la dirección. Yo todavía no había terminado la carrera y entonces resolvió hablar con Muñoz del Campo, con don Alberto, para ver si su estudio, en el que trabajaban Guillermo Gómez Platero y Enrique Muñoz, podía ayudarme con la dirección. Ahí se produjo mi contacto inicial con el estudio de Muñoz del Campo.

Además de Gómez Gavazzo,
¿quiénes fueron sus profesores más destacados?

Destacado, en un plano superior, fue Leopoldo Carlos Artucio, en el primer año de Facultad, en el curso de Teoría. Artucio nos llevó al cielo como futuros arquitectos, fue el gran productor de arquitectos, de los que querían ser buenos arquitectos. No sé si yo lo logré o no, pero Artucio fue la primera semilla respecto a lo creativo. Después de Artucio, señalo a Gómez Gavazzo. Él me enseñó mucho pero, sobre todo, me enseñó un tema básico desde el punto de vista humano: la coherencia. O sea, la coherencia que él tenía en todos los aspectos de su vida. La coherencia en el taller y en todas las circunstancias: en la corrección y en el respeto por el alumno, a pesar de que le temíamos. Digamos que la entrada de Gómez en

el taller producía un silencio total, monacal. Alcanzaba con verlo venir por el pasillo, a diez o quince metros del ingreso al taller, y el silencio ya era absoluto, ¿no? Tengo muchas anécdotas de Gómez.

Siempre comenta la importancia que tuvo para usted la visita del arquitecto Paul Rudolph a Montevideo. Hablemos de ese episodio.

Bueno, justamente: yo estaba en tercer año y aquella visita fue sorpresiva, porque en la Facultad no se tenían noticias de que fuera a venir Rudolph. Cuando supimos que él llegaba al taller, nos tembló el piso a todos. Yo ya estaba trabajando con González Almeida y leía en forma permanente *Arts & Architecture*, que publicaba siempre su obra.

La única cosa que lamenté de aquella visita fue no saber inglés, para poder conversar, hablar y hacerme entender. Pero él tenía una capacidad enorme para transmitir su lenguaje por medio de gestos y dio una clase sobre un proyecto que estaba arriba de una mesa sólo con las manos, y le entendíamos todo. Habló mucho de dos temas básicos: de la necesidad de la sorpresa que se requiere en una obra de arquitectura, y de la necesidad de respetar las líneas horizontales y de que esas líneas, no sé, digamos, no se confundieran.

¿Qué otros arquitectos le resultaban importantes en sus años de estudiante o en los primeros años de actividad profesional?

Empezaría por Le Corbusier, que siempre fue la línea primaria; el primero en el pensamiento arquitectónico de ese tiempo para nosotros. También Marcel Breuer, Walter Gropius, por supuesto, Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson, Charles Eames —que me encantaba— y Harry Sailer, un arquitecto al que González Almeida seguía mucho. Las casas de González Almeida revelan, en gran parte, la influencia de Harry Sailer.

Con respecto a la relación entre forma y estructura, más precisamente, el diseño de los componentes formales vinculados a la selección estructural.

¿De dónde viene esa experiencia que parece tan determinante de su obra?

Arranca, fundamentalmente, de Mies van der Rohe. O sea, para mí, toda la obra de Mies enseña el concepto estructural. De alguna manera partí de ahí, de ubicar los elementos principales de la construcción separados del suelo. Yo siempre quise separarme del suelo. Se puede ver en el edificio Puerto, donde los pilares son básicos y el volumen se separa. De ahí en más se entiende la casa de Pepe Suárez y la casa Son Pura.

¿Usted trabajó con Leonel Viera?

Yo conocí a Viera en el estudio de Muñoz del Campo. Fue asesor del estudio en el proyecto para el concurso del Banco Hipotecario. De alguna manera, en la obra del Banco Hipotecario expresamos la necesidad de separar el volumen principal del suelo. Nos costó carísimo porque quedamos eliminados del concurso, pero tuvimos la satisfacción de tener una muy buena crítica de uno de los miembros más importantes del jurado: Rino Levi. A él le encantó nuestro proyecto. Con el pasar de los años se puede apreciar lo bien que hubiera quedado no tener los negocios comerciales en planta baja, sobre 18 de Julio, como están ahora. Fue un concurso muy importante, toda la arquitectura nacional apuntaba a él.

A partir de esa instancia yo seguí muy relacionado con Viera. Cuando terminó ese concurso me llamó para hacer un anteproyecto en Montevideo, para un edificio sobre la avenida Centenario. Yo todavía era estudiante y formaba un equipo con otros tres compañeros con los que hicimos el anteproyecto que resultó satisfactorio. En ese lapso se recibió uno de mis compañeros, el arquitecto Alfredo Nebel Farini, con quien luego fuimos muy amigos. Entonces, lo lógico era que él siguiera con ese proyecto y lo desarrollara. Y que yo tratara de recibirme, que era lo que no había logrado aún.

¿Cuándo empezó la sociedad con Guillermo Gómez Platero?

Yo estuve prácticamente un año estudiando historia y haciendo la carpeta. Gómez Platero era ayudante en el taller de Gómez Gavazzo al que yo asistía. Guillermo había dejado el estudio de Muñoz del Campo y me invitó a trabajar con él. Entonces, todavía como estudiante y ya casi por recibirme, comenzamos a trabajar en un pequeño estudio, chiquito, en la calle Treinta y Tres, al lado de la Cooperativa Bancaria. Tenía dos habitaciones; un despacho y un lugar de trabajo.

En ese momento aparece el proyecto del Edificio Puerto, que se realiza de una manera muy particular. Un grupo de funcionarios importantes de un banco obtiene un crédito para financiarlo y nos encarga el proyecto. Le presentamos el proyecto definitivo y nos encarga la obra. Es una de las instancias en que yo trato de separar el volumen del suelo, con mucha influencia de Raúl Sicheo y del edificio Panamericano —que estaba en sus inicios—. Pero en nuestro edificio la «V» de los pilares fue desarrollada de otra manera. El modelaje, la escultura, que logramos con los pilares del Puerto nos dio una gran satisfacción.

En esos mismos años realizaron varias casas en Punta del Este. Me gustaría que comentara algunas de ellas.

Las viviendas se desarrollaron cuando yo volví de Italia. El edificio Puerto se realizó antes de mi partida, igual que otra cantidad de obras. Yo me voy para Italia en el año 63 y me quedo un año, y, de alguna manera, me olvido un poco del tema estructural. La arquitectura mediterránea ejerce una gran influencia en mí. La ciudad de Ostuni me impactó de tal forma que provocó mi acercamiento y regreso al suelo; a plantarme en él. Ostuni queda en Italia, sobre el Adriático, yendo hacia Grecia. Entonces, de ahí provienen todos los conceptos de volumen, suelo y naturaleza que nos llevaron a La Caldera, Las Tres Marías y la casa El Monarca.

La Caldera nos dio una gran satisfacción, el proceso de la obra fue insólito. Un gran amigo de Gómez Platero, representante de Mercedes Benz en la Argentina, fue quien nos encargó esa casa. Era el mes de marzo, él se estaba yendo para Europa y nos hace el encargo bajo la condición de que la casa estuviese pronta a su regreso, a fin de año. Entonces a La Caldera la tuvimos que construir, armar y equipar en ese lapso de tiempo. Fue la primera casa importante y tenía un predio lindero vacío. A nuestro

cliente le aterraba que ahí se hiciera una obra que no tuviera nada que ver con su casa. Entonces nos encomendó otra, para poner en venta luego, que tenía que concebirse con el mismo espíritu. Y así surgió la que hoy se llama El Monarca. Lamentablemente, las dos están muy deterioradas, ¿no? La Caldera fue una casa que le encantó a Julius Shulman cuando vino a fotografiar obras en Punta del Este. Yo lo llevé y él la publicó en una edición de *Los Angeles Times*.

En las casas realizadas antes de su viaje, me refiero a su casa en Rincón del Indio o la de Pepe Suárez, manejaron otras lógicas.

Ahel, mi casa, es una de esas obras anteriores al viaje a Italia. Después de terminado el edificio Puerto, me hice una casa como yo soñaba, en el único lugar donde yo podía comprar un predio, que era en Rincón del Indio. Ahí no había casi nada salvo animales silvestres; era un lugar increíble. Y en ese momento me encantó separarme del suelo. Se desarrolló en cinco metros cuadrados, con un subsuelo con dos pequeños dormitorios para los sobrinos que teníamos.

Pepe Suárez era un fotógrafo muy amigo de Gómez Platero y tenía un terreno en un lugar estupendo, la cañada de Punta del Este, en la parada 23. El predio tiene una enorme pendiente hacia la cañada y se me ocurrió la idea de dibujar la línea de momentos de una estructura: un dibujo de momentos de una losa horizontal, con una curva en el tramo central y dos en las ménsulas laterales. Pero para lograr esa forma requería que se cargaran los extremos de las ménsulas. Y así se hizo, con dos paños de hormigón. Fue la primera vez que trabajé mucho con el hormigón armado, encofrándolo con costaneros de pino. Luego lo seguimos trabajando así en varias casas posteriores.

Son Pura se realizó después de la casa de Pepe Suárez. Es como si Pepe Suárez nos hubiera abierto el camino para llegar a ella. La historia de Son Pura es muy linda. A través de un gran amigo de Gómez, Martínez Aranás, conocimos al señor Bossart, que se quería hacer una casa y era dueño de una fábrica de chocolate. Empezamos a desarrollar el proyecto, se lo presentamos y le encantó. Consistía en una gran planta principal, separada del suelo; levantada mucho para ganar el máximo de vista hacia el mar y hacia la Isla Gorriti. En un momento determinado este señor tuvo que hacer una inversión en su fábrica y se vio obligado a vender la casa, cuando ya estaba hecha la estructura de perfiles metálicos. Sorpresivamente la compra un matrimonio inglés, de personas mayores, al que le encantó la casa. El señor Leonard Martin la compra y

obra:
Edificio Arrecifes
Punta del Este
Maldonado

fotografía:
Silvia Montero

138

« (...) toda la obra de Mies enseña el concepto estructural. De alguna manera partí de ahí, de ubicar los elementos principales de la construcción separados del suelo. Yo siempre quise separarme del suelo. Se puede ver en el edificio Puerto, donde los pilares son básicos y el volumen se separa»





la mejora sensiblemente. Terminamos siendo muy amigos, tomando tragos durante mucho tiempo, y con él seguimos haciendo varias obras.

En la casa Poyo Rocyo no tuve mucha intervención, se le encargó al estudio cuando yo estaba por viajar a Italia. Cuando volví estaba prácticamente terminada. Allí se trabajó mucho con la estructura, con hiperboloides, intervinieron el arquitecto Alfredo Rudich y el escultor Raúl Portal en distintos sectores.

Pasemos ahora a 1972, cuando se creó la Sociedad Anónima para el Fomento Edificio de Maldonado (SAFEMA). ¿Cómo surgió?

Son dos historias, diría yo. Una historia es la que empieza con la casa que era de Luis Lecueder, en la calle José Ellaurí. Y la otra es la de tres inmobiliarias de Punta del Este. El desarrollo del edificio Berna da lugar a un procedimiento de contratación de obras que se me ocurrió hacer, o pelear, en la casa de Lecueder. Lo iba a construir una empresa que nos dio un presupuesto que yo consideré muy excesivo y entonces resolví pedir otro. Y así se hizo, pero cotizando en forma totalmente separada todos los rubros del edificio. Eso dio lugar a un precio sensiblemente inferior y logramos construirlo con la Empresa García Otero, Butler y Zaffaroni. La forma de construir el edificio Berna nos permitió pensar, a nosotros y a Lecueder, la posibilidad de desarrollar proyectos en Punta del Este por el mismo procedimiento. Así se constituyó un grupo de cinco socios, con tres inmobiliarias importantes de Punta del Este —Gattás, Sader y Paullier—, el estudio de Lecueder y el nuestro. Este grupo estableció la sociedad anónima SAFEMA, realizando dos primeros edificios, Remanso y Paz Marina.

Cuénteme como desarrollaron estos primeros edificios.

Tienen una historia interesante, especialmente Paz Marina, que es un proyecto inusual. El predio era un triángulo muy pequeño y presentamos en la Junta Departamental un proyecto de edificio de once pisos. Fue una lucha política y técnica pero, finalmente, los técnicos del Municipio, la Junta Departamental y todos los grupos, acordaron la aprobación de la obra. Creo que se aprobó especialmente porque en Maldonado se estaba pasando por un momento muy crítico desde el punto de vista del trabajo. Pero fue un

proyecto muy satisfactorio, para mí y para todos. Estábamos corriendo, un poco, una aventura; pero se comercializó de inmediato. Y hoy tenemos el privilegio, te diría, de que uno de sus usuarios es un gran arquitecto uruguayo e internacional: el arquitecto Carlos Ott. Tenemos la suerte de que esté disfrutando de ese edificio.

Después se empezó un edificio pequeño, el Virazón, que es el tercer edificio de SAFEMA. Y luego empezaron las obras que considerábamos seguras desde el punto de vista de la inversión y se fueron desarrollando los Malecones sobre el frente de la Playa Mansa.

El Malecón era un edificio muy importante para la capacidad financiera que tenía la empresa, pero tuvimos la suerte de que llegara al estudio de Lecueder el señor Goar Mestre. Goar Mestre vio lo que habíamos hecho, vio los edificios Paz Marina y Remanso y le encantó la idea de poder hacer algo con SAFEMA. Nos invitó a tener una participación importante y así desarrollamos el proyecto de Malecón 1. Goar Mestre era un gran empresario, fue dueño de un canal de televisión en Caracas y trabajó en Cuba. En La Habana era dueño de una empresa de radio muy importante. Pero, fundamentalmente, tenía toda una formación técnica, una formación de alta calidad. Su intervención nos otorgó un gran respaldo en lo que respecta a mejorar y mejorar. O sea, tratar de que todos los detalles del edificio fueran muy buenos. El resultado fue el Malecón 1. A partir de ahí se fueron desarrollando todos los edificios sobre la Mansa.

Hicimos tres o cuatro obras singulares, importantes, en la península, entre ellas el edificio Arrecife. Hubo un momento en el que yo consideraba que era fundamental seguir con el volumen, con la masa, y eso no era tan fácil de realizar en los edificios en altura como, por ejemplo, en la casa La Caldera. Arrecife me dio la oportunidad de encontrar un lenguaje que permitiera un tratamiento de la masa adecuado a la altura. Fue un edificio que me dio mucha satisfacción debido a los usuarios, se comercializó con una gran rapidez. Creo que, lamentablemente, su color se está deteriorando. Debería seguir siendo blanco, como era al principio.

En estos edificios de gran porte, ¿ensayaron algunas variantes tipológicas?

Sí, pero las variaciones no fueron significativas. Lo que siempre tratábamos era de enriquecer el volumen a través de su silueta, o sea, a través de las terrazas, separándolas de la estructura general. Y, fundamentalmente, trabajando con terrazas de mucha jerarquía, importantes. Colocábamos la parte de recepción hacia el lado del mar, como era lógico, y la parte de dormitorios, la parte íntima, hacia la Brava. Todos los edificios

fueron desarrollándose sobre la Mansa. El último fue en la parada 19, de un cliente que tenía un predio muy importante.

En estas obras, ¿quiénes fueron los ingenieros calculistas?

Los ingenieros con los que nosotros trabajábamos eran Jorge Bermúdez y Mario Simeto. Cuando teníamos el anteproyecto prácticamente listo, nos íbamos con Guillermo al estudio de los ingenieros y les decíamos cómo queríamos desarrollar la estructura, cuáles eran los criterios de pilares y de implantación estructural. No trabajamos con otros calculistas.

Incorporaron obras de importantes artistas plásticos en algunos casos...

Al principio no tuvimos la oportunidad, o no se nos ocurrió, hacer intervenir a artistas importantes. Sólo tuvo alguna intervención, yo diría que un poco menor, un viejo amigo que ahora está en Barcelona y es Raúl Portal, quien trabajó en la casa Poyo Roc, en los diseños de la puerta de acceso y frente de la gran estufa de la recepción y en distintos detalles de carpintería. Pero fue más bien algo dirigido a mejorar los detalles de la casa.

Artistas plásticos importantes...solamente recurrimos a Enrique Broglia en el edificio El Monarca. El Monarca es un edificio singular; creo que es de las mejores obras estructurales que hicimos en la península. No me olvido nunca más de El Monarca porque era un domingo y teníamos que tener el anteproyecto terminado para el lunes. Yo estaba en el estudio con Quique Cohey con Roberto Alberti, armamos una propuesta, se desarrolló y tuvo muy buena recepción. En ese momento Cohe tenía una relación muy linda con Enrique Broglia, y Guillermo Gómez Platero le encomendó el desarrollo de la terminación del *hall* de acceso del edificio. Broglia hizo algo muy especial, muy singular, muy bueno para Enrique y para Guillermo. A mí no me satisfizo. A mí me gustaba que la estructura de hormigón llegara al suelo con la misma intensidad y la misma fuerza. Broglia desarrolló todo un proyecto, interesante, de movilidad del suelo y de los accesos que fue muy satisfactorio. Creo que le gustó a todo el mundo. El único estructuralista que quería respetar demasiado la forma del hormigón y la potencia que tenía era yo.

La otra intervención de Broglia, que no fue tan importante, fue un sol de bronce, que creo debe estar todavía en el edificio La Caleta. La Caleta definió un conjunto muy bueno con nuestro primer edificio, el Remanso, porque estaban en la misma manzana.

En Montevideo también realizaron muchas obras,
¿hay alguna que quiera destacar?

Una obra que no puedo dejar de mencionar es la casa de Alberto Taranto porque, además, tiene una historia muy linda y creo que vale la pena contarla. Taranto era socio del grupo de Leonel Viera y estaba haciendo ingeniería, en la casa de Viera, con el hijo de este, y yo estaba, en ese momento, terminando la carpeta. Y me dijo: «Rodolfo: el día en que me haga una casa me la vas a hacer tú; el día que yo pueda hacerme una casa».

Transcurrieron muchos, muchos años, y un día yo estaba en el estudio, en la máquina total. Entra un señor y le pregunta a la recepcionista si López Rey podía atender al señor Taranto. Lo recordé, nos vimos, y me dijo: «López Rey, ¿se acuerda de aquel día, hace unos cuantos años, en el que yo le dije que cuando me pudiera hacer una casa me la iba a hacer usted? Bueno, este es el momento, ¿me va a hacer la casa?» (*Risas*).

Respecto de la experiencia que ustedes desarrollaron
en SAFEMA, como estudio encargado de proyecto
y construcción, sumado al trabajo con los inversores,
¿qué elementos principales señalaría?

Lo que fuimos construyendo fue un triángulo en el que uno de los vértices es el promotor. Es la función que siempre desempeñó Gómez Platero. Desde el principio la desarrolló él, trayendo a los clientes. Los otros dos vértices son el proyecto y la dirección de obra. Yo creo que un estudio de arquitectura, hoy, tiene que tener construido ese triángulo. Digamos, un productor, un buen proyectista y un buen director. Si tú lo ves a lo largo del tiempo te das cuenta de que en los grandes estudios siempre se realizó así. Tres socios, muy competentes en cada cosa y muy amigos, que se apoyaban mutuamente y no permitían que se desarmara el triángulo. Creo que un estudio de arquitectura se debe formular así. Salvo que haya alguien que sea muy, muy capaz y pueda desarrollar, de manera simultánea, todas las funciones, lo que es casi imposible.

Requeriría estar en muchos lados al mismo tiempo y no es posible.

Hablando con Martín Gómez el otro día, lo felicitaba por la manera en que estaba desarrollando el estudio Gómez Platero y me asusté cuando me dijo la cantidad de gente que tenía. Es un estudio en el que hay más de cincuenta, sesenta personas.

Yo recuerdo un día en el que estaba hablando con César Barañano, de Estudio 5, y le decía: «César, ¿no es demasiada cantidad de gente la que tenés hoy en el estudio?, ¿no deberías dimensionarlo? Todo lo que hacen lo están haciendo muy bien, pero me parece que es mucha gente». Bueno, aparentemente, Martín está trabajando de forma exitosa con un estudio muy grande.

En este momento me acuerdo de lo que me decía Ernesto Rogers, a quien conocí en Milán, sobre su estudio. Cuando llegué a Milán fui a verlo, a ver si había un lugar para trabajar. Y vi su estudio: era interminable la cantidad de mesas. Me atendió estupendamente bien y me dijo: «Arquitecto: ¿se da una vuelta dentro de un mes? Porque no tengo lugar para poner otra mesa». Rogers hizo grandes obras, así que no sé cuál es el mejor camino, ¿no? Yo creo que el mejor camino es lograr una muy buena calidad de obra. Será con tres, con cuatro, o con cincuenta personas. El único tema es cuál es el resultado que logra cada uno.

Para cerrar la entrevista, ¿podría brindar su opinión respecto a la actividad de Guillermo en el estudio?

Tuvimos un estudio que funcionó estupendamente bien, muy bien, durante muchos años. Como socios funcionamos magníficamente desde el año 59, 60 hasta el año 80, en el que yo tuve un problema de salud. Guillermo es un arquitecto con una enorme capacidad, con una enorme voluntad. Con ambición en el mejor sentido.

Además me dejó un excelente ahijado, Martín, que es un arquitecto con mucho talento, con mucha capacidad. Es una gran versión de Guillermo. Y Guillermo siempre fue un profesional muy emprendedor, con mucho talento para llevar adelante todas las obras y luego lograrlas en los momentos más oportunos. Mantuvo siempre la visión necesaria y el empuje imprescindible para desarrollar las obras, y fue un gran productor. Lamento no haber tenido la fuerza y la voluntad para seguir adelante con las obras que siguieron adelante. Fundamentalmente, el *shopping* y el Hotel Plaza.

Oíme, debo haber estado lamentable. A mí me hubiese gustado comentar las obras que no se pudieron hacer, pero no lo pude desarrollar... No sé si te sirve esto que hablamos, creo que no te sirve para nada (*Risas*).

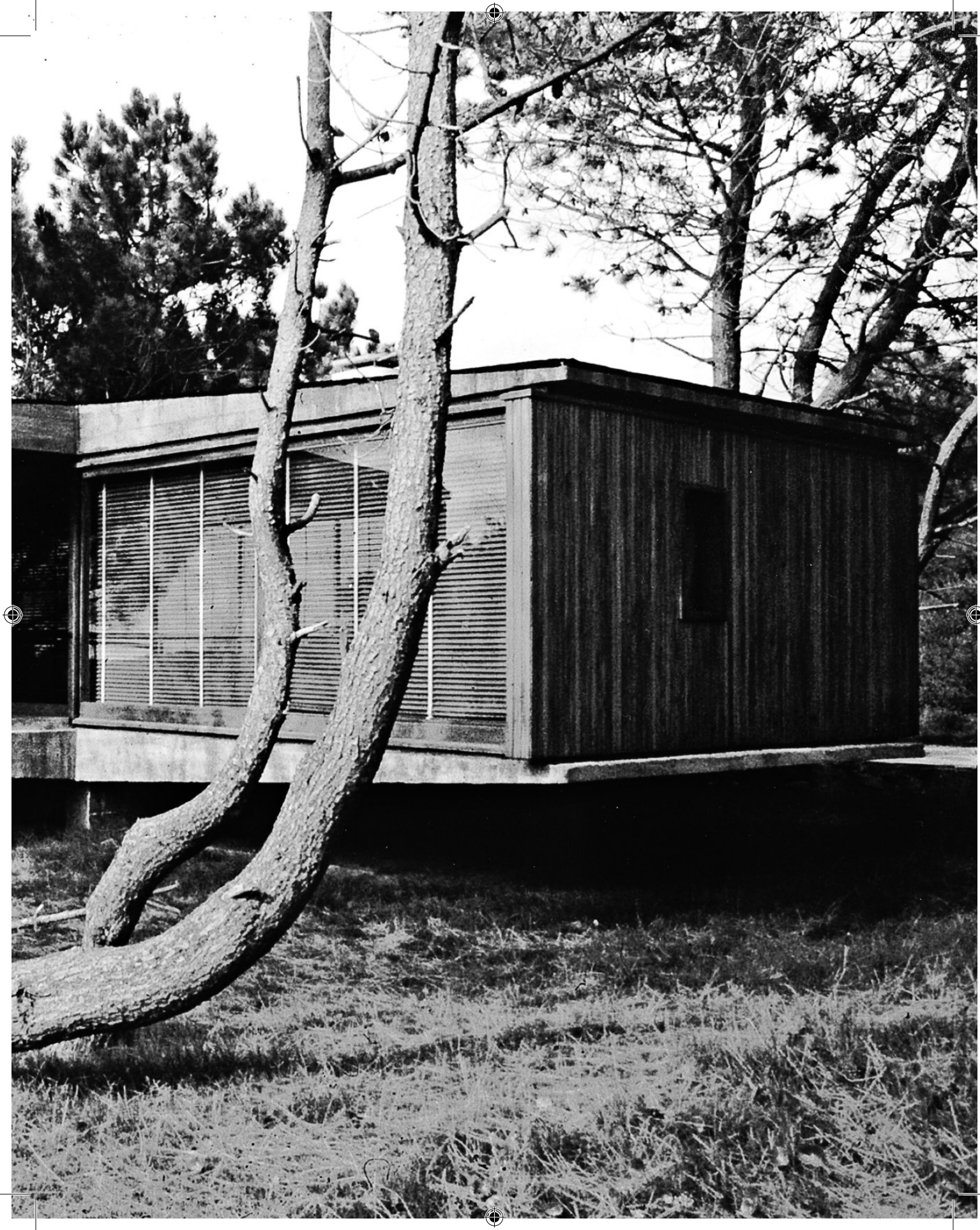
obra:
Casa Taranto
Montevideo

—
fotografía:
Andrea Sellanes



obra:
Casa Ahel
Punta del Este
Maldonado





**MONTEVIDEO
OCTUBRE
2012**

—
entrevistador

—
WILLIAM REY ASHFIELD

obra:
Edificio El Monarca
Punta del Este
Maldonado

—
fotografía:
Julio Pereyra



Guillermo Gómez Platero nació en 1922. En 1947 egresó de la Facultad de Arquitectura. Realizó los cursos de proyecto en el Taller Gómez Gavazzo, donde fue profesor al mediar los años cincuenta. Comenzó su actividad profesional en el estudio de Alberto Muñoz del Campo y en 1957 organizó el suyo propio. En sociedad con Rodolfo López Rey proyectó varias casas en la península y un bloque de viviendas de fuerte impacto urbano, el edificio Puerto sobre la bahía. Juntos crearon el grupo SAFEMA junto a Luis Lecueder y las inmobiliarias Gattás, Sader y Paullier, y hacia fines de los setenta incorporaron en sus obras un cambio de escala de gran impacto. El estudio se transformó así en uno de los principales promotores de conjuntos residenciales edificados en altura en Punta del Este.

Gómez Platero trabajó siempre en equipo, asociado con otros arquitectos, convirtiendo su nombre en una marca corporativa. En su trayectoria pueden registrarse tres etapas con acentos definidos: a la tendencia racionalista de los años cincuenta y sesenta siguió una etapa tendiente a incorporar claves formales brutalistas; una tercera etapa se caracterizó por un diseño de fuerte impacto iconográfico, con obras tan relevantes como los centros comerciales Montevideo Shopping Center (1985), el Portones Shopping y la Terminal y Shopping Tres Cruces (ambos inaugurados en 1994). Murió en Montevideo en 2014. Desde entonces, el estudio continúa activo bajo la dirección de Martín Gómez, con un amplio *staff* de colaboradores.



«[Papá] Tocaba muy bien el piano sin ser profesional. Pero me acuerdo de cuando iba a un concierto o a una ópera y de noche, cuando llegaba a casa, tocaba de memoria la música que había oído y había visto. Y a la mañana siguiente se iba a una de las casas de música a comprar la partitura».

Cuénteme por qué estudió arquitectura. ¿Cómo y dónde nació su interés por ella?

Mirá, mi padre era un hombre muy inteligente y cuando yo era bachiller me preguntó: «¿Por qué estudiás arquitectura? Nosotros vivimos en un país agropecuario, ¿por qué no estudiás agronomía?». Y esa fue una de las pocas observaciones de papá a las que no le hice caso. Ahí comprobé que era una vocación muy fuerte la que yo tenía por la arquitectura, porque él era muy discreto pero cuando conversaba con sus hijos se sentía una presencia de autoridad muy importante.

¿Qué cosas le gustaban para inclinarse por la arquitectura? El dibujo, el arte...

El arte me gustaba, me gustó siempre; pero, aplicado a la arquitectura... no había hecho todavía esa fusión. Me fui a la Facultad de Arquitectura, y ahí me integré a la profesión.

¿Quiénes eran sus profesores?, ¿se acuerda de algún nombre?

Sí, de Artucio, que en Teoría de la Arquitectura era un gran profesor. Artucio fue de los que me marcó. ¿Tú conociste a Artucio?

No.

Era profesor de Teoría de la Arquitectura. Leopoldo Carlos Artucio era un tipo muy agradable en su exposición, en su conversación y ejerció una influencia. Después, una cosa que no le perdoné... Porque yo había hecho un viaje a Europa, bastante solo y con una buena cámara fotográfica, y tenía todo un registro fotográfico de valor que Artucio conoció no sé si porque en la Facultad lo invitaron a dar una charla con mis fotos. Y él se quedó encantado con las fotos y un buen día me las pidió. Si yo se las prestaba era porque quería hacer diapositivas, y nunca me las devolvió. Sé que las seguía usando, no te

digo a diario, pero con mucha frecuencia. Entonces pensé: «Qué positivo que yo haya podido equipar a Leopoldo Carlos Artucio con material gráfico para sus clases» (*Risas*).

¿Y en Proyecto?, ¿se acuerda de algún profesor?

La cabeza ya no funciona como antes. No es fácil el recuerdo.

No se preocupe. ¿Recuerda compañeros de estudio o de generación?

De generación, los García Suárez. Vivían en una casona frente a la Facultad y eran una gente buenísima. Tenían tres hijos varones; dos estudiaban ingeniería y el otro, Carlitos, estudiaba arquitectura. Es el que se murió más temprano. Al que todavía suelo ver es a Ernesto, que es ingeniero. Carlitos se murió muy joven. Y esos son los que tengo más presentes. Había mujeres competentes porque en la Facultad, cuando yo entré, decíamos que las mujeres se dividían entre las feas y las estudiantes de arquitectura. Y había una camada de mujeres, estudiantes de arquitectura, que era muy competente. Cristina Andreasen era un valor que teníamos entonces en la Facultad.

¿En qué momento ingresa a trabajar en el estudio del arquitecto Alberto Muñoz del Campo?

Te voy a decir cómo entré y cómo tuve una amistad lindísima con él. Entré a su estudio porque yo sabía que Muñoz del Campo había hecho, para la familia Bordaberry, un tema lindísimo de arquitectura rural. En aquella época los peones no dormían en las estancias y Muñoz del Campo le hizo, a Bordaberry, como un pueblo dentro de la estancia. Entonces yo pensé que aquello era una cosa muy linda para publicar y fui a ver a Muñoz del Campo, quien me dijo: «Bueno, pero lo que puedo darle son todos los planos de obra. Y no lucen. Ahora, si usted se anima a volver al anteproyecto y nos prepara la documentación, con todo gusto se los facilito». A él le gustó mucho que yo estuviese interesado en eso. Y entonces me dio todos los originales para que le preparara

la presentación del anteproyecto. Así conocí a Muñoz del Campo, que es de esos seres humanos que me ha marcado en la vida porque, además de ser un excelente arquitecto, era el representante de una clase en extinción. Entonces, fui a buscar los originales a su casa —porque él llegaba al mediodía al estudio— y vino con un rollito de calco con todo el anteproyecto, facilitándome todo para preparar esa documentación.

Ahí se hicieron amigos...

Ahí, nos hicimos muy amigos. Conversar con Alberto Muñoz del Campo era un placer. Cuando yo lo conocí tenía el estudio en una calle de la Ciudad Vieja, donde se fue creando una amistad muy grande.

¿Y empezaron a trabajar juntos?

Claro. Y él, en verano, se iba a una chacra en Laguna del Sauce, muy linda, muy simpática; pero esa chacra era de un sobrino de él. También ahí continuó nuestra amistad. Fue una amistad, sobre todo, de orden humano. Yo aprendí muchas cosas al lado de Muñoz del Campo. Él era muy amigo del arquitecto [Ernesto] Leborgne. Este caía a última hora de la tarde a buscar a don Alberto al estudio y los dos me invitaban a tomar el té en El Telégrafo. De ahí hacíamos un tour por obras de interés o recorriamos exposiciones, y yo aprendí muchísimo. De dos señores así, como ellos, yo aprendí de arte, aprendí de... en fin, de todo. Muñoz tuvo obras magníficas, por ejemplo, cuando vas por la rambla, está la Colonia de Vacaciones. Esa es una obra maestra. Y después hay alguna otra que, sin tener la jerarquía de la Colonia de Vacaciones, es muy importante. Ahora, si Muñoz del Campo hubiera claudicado, tendría una cantidad mayor de obras que las que tuvo, porque él estaba con esas obras que recién comentamos y otras más de avanzada. Y las obras de avanzada eran las que le gustaban a él. Cuando voy y vengo de Carrasco puedo *entregar* y mirar con detención las obras que le conozco. Una obra lindísima era la casa de él, en una esquina, en Carrasco. Era un cubo. Después la vendió y se fue a vivir al centro, a una obra mía; era un apartamento bastante bueno, en la calle Paraguay. Pero aquella casa, al poco tiempo de venderse, fue demolida por el señor que la compró. Es muy incomprensible, porque era una esquina muy valiosa. Pero Muñoz era... Él y el dinero no tenían nada que ver.

obra:

Edificios Malecón
Punta del Este
Maldonado

fotografía:

Danaé Latchinian

156

**«(...) me chocó un poco
Japón. (...) Pero vi cosas
buenísimas como, por
ejemplo, un día que
estábamos con mi mujer
y subimos a una torre
donde se oía música
de forma perfecta, sin
ningún ruido. Y ahí
repasamos los clásicos.
Los japoneses, en ese
edificio, habían logrado
el silencio perfecto»**



En algún momento decide armar su estudio.
¿Cómo surge esa idea de armar un estudio usted solo?

Sí, apareció alguna obra y yo metí la proa a fondo en eso para poder ser un arquitecto con estudio propio. Y Muñoz del Campo era un hombre de primera, pero por un lado estaba él y por otro estaba la familia. Y en el estudio, la parte económica, los honorarios, nunca daban satisfactoriamente. Y me acuerdo que un día lo invité a tomar el té en El Telégrafo, que nos quedaba a unos pocos metros del estudio, y le dije: «Mire, don Alberto: yo quiero decirle que soy de lo más feliz trabajando al lado suyo; pero ahora me voy a casar y uno, casado, ya tiene otras responsabilidades. Entonces no tengo más remedio que decirle, con todo dolor, que me tengo que salir». Entonces Muñoz, que era un gran señor, me dice: «Yo lo comprendo perfectamente». Así fue como me separé del estudio pero seguí con él una amistad muy entrañable.

¿Cuándo aparece Rodolfo López Rey?

Bastante después, bastante después. Mirá, Rodolfo López Rey era un muy buen arquitecto y un gran dibujante. Entonces, no sé qué concurso hubo, muy importante, y yo lo llevé al estudio como contratado con ese fin específico. No me acuerdo si fue antes o después, pero esa fue la conexión con Rodolfo; la conexión principal.

Y luego aparece en escena, SAFEMA. ¿Cómo surge?

SAFEMA surge en un momento en el que había mucho trabajo en Punta del Este y entonces formamos una sociedad. Era una sociedad anónima y yo planteé que fuera un grupo cerrado.

La integraban Lecueder, Gattás, Sader, Paullier y ustedes, ¿no?

Sí, exacto. SAFEMA estaba integrada por Lecueder, las inmobiliarias de Punta

del Este y nuestro estudio. Y me quedé pensando que después de Punta del Este, SAFEMA también entró en Montevideo e hicimos cosas aquí.

¿Cuáles fueron, para usted, las obras más importantes o con las que usted más se identifica?

Mirá, para mí... El Monarca, me gusta mucho. Ahí tuve mi apartamento. En aquella época empezaba el auge y a la vez la inseguridad, entonces era bueno tener un apartamento. Lástima que yo no me preparé para esta entrevista. Tengo ahí, en el archivo, una serie de obras de estas, de las que me gustaría hablar...

El escultor Enrique Broglia participa artísticamente en la definición de la planta baja de El Monarca.

A Broglia lo conocí en París y enseguida se dio una amistad muy linda. Broglia, en París, tenía mucho trabajo. Si no hubiese sido porque la señora extrañaba mucho y lo obligó a volverse a Montevideo, todavía estaría allá. Tuvimos una amistad muy estrecha. Era un hombre muy querido, muy querible, y, a su vez, muy generoso. Yo, en París, me encontré con él por casualidad, porque entramos con mi mujer a una exposición bastante importante, y ahí me encuentro con Broglia. Él tenía una casita por Montmartre, en la más auténtica bohemia.

¿Qué música ha escuchado? Jazz, tango...

Siempre me gustó la música clásica. Ahí ganó papá, que era músico. Tocaba muy bien el piano sin ser profesional. Pero me acuerdo de cuando iba a un concierto o a una ópera y de noche, cuando llegaba a casa, tocaba de memoria la música que había oído y había visto. Y a la mañana siguiente se iba a una de las casas de música a comprar la partitura. Entonces, ajustaba su modalidad entre las partituras y la música que había interpretado de oído. Desgraciadamente yo, de eso, no heredé nada.

¿En algún momento entró como docente en la Facultad?

Sí.

¿En qué taller?

En el taller de [Carlos] Gómez Gavazzo y ahí, también, tuve una relación muy linda con Gómez Gavazzo. Él era un hombre muy resistido; no se vendía bien, como [Mario] Payssé. Me acuerdo un día en que Muñoz del Campo hizo una reunión en su casa, e invitó a arquitectos entre los cuales estábamos Gómez Gavazzo y yo, y no sé a quién, a uno de los arquitectos invitados le dice: «A vos, dentro de poco, te voy a ver haciendo balaustres» (*Risas*).

Para mí fue importante Gómez Gavazzo, hombre de mucho talento y muy resistido. Su propuesta para La Paloma vale mucho.

¿Y la obra de Payssé?

La obra de Payssé, sí...sí, claro. La casa de Payssé en Carrasco es una joyita. Y, además, fue otro hombre que nunca claudicó. Estando en un medio familiar adinerado y bueno... así era él y creo que la gente de su generación lo valoró mucho.

Recuerdo que en el año 77 usted me mostró una perspectiva del Centro Pompidou y me comentó: «Mirá, esto es lo que se está haciendo en Francia. Mirá que audaz esta respuesta».

El Centro Pompidou indudablemente es una obra que, en su momento, en su época, fue un jalón, y creo que aún lo sigue siendo. Cada vez que voy a París —que son menos veces de las que me gustaría—, no dejo de ir a ver esa obra y caminar por ella. Y de apreciar cómo puso en valor toda una área de París.

Le gustan mucho las artes visuales. Es muy buena su colección. ¿Qué artistas le llaman la atención? Hoy hablábamos de Rosa Acle, de Storm...

Sí. Rosa Acle no es de las que más me conmueve. Es una curiosidad en su medio pero, bueno, de mucho valor.

La escuela de Joaquín Torres García y Pedro Figari, en particular, están dentro de su preferencia, ¿verdad?

Me gusta mucho la escuela de Torres, sí. He tratado de ir comprando y tener un cierto acervo valioso. Pero el pintor que más me impresionó fue Figari. Incluso había una relación familiar y eso influye, porque papá tenía unas primas que eran Platero Figari. Y papá contaba que Pedro Figari era un hombre muy interesante porque además de ser un muy buen pintor, cada vez que volvía de Europa, los muchachos jóvenes lo rodeaban y él les enseñaba cosas. Por ejemplo, sobre el hormigón armado; la importancia que tenía, en aquel momento, el hormigón armado en Europa, y por qué. Don Pedro Figari les hablaba sobre la relación constructiva del hormigón con el agua y el pedregullo, y de cómo ahí surgió el hormigón armado. Papá me contaba que los Figari tenían una casa quinta bastante grande a donde iba la gente joven —entre los cuales estaba mi padre— a aprender cosas con don Pedro, y él les había enseñado lo que era el hormigón armado. Se estaba haciendo un parral —en aquella época no había casa quinta sin parral— en el que Figari usaba como moldes para las bases de hormigón perdido, latas de café El Chaná. Los muchachos y papá quedaron asombrados de lo que él hacía. Hay algún ejemplo de esta técnica en nuestra casa del Prado hecho por papá, así, de a cuchara y con los ingredientes del hormigón armado rodeando las bases.

¿Cómo pesaron los viajes en su formación como arquitecto? ¿Qué viajes recuerda en particular?

Una aclaración chiquita y previa: yo no pude hacer el viaje de arquitectura porque hacía poco que se había muerto mi madre y papá había quedado muy

afectado. Entendí que no podía alejarme de casa en ese momento y pensé: «Bueno... ya Dios me ayudará y podré hacer viajes». Y así fue, después de calmarse la vida en la familia, porque yo tenía el bichito de los viajes. Yo me rebuscaba en conseguirme alguna beca, alguna cosa de ese tipo. Y me conseguí una beca y estuve viviendo en París, prácticamente un año.

¿Qué otro viaje recuerda? ¿Estados Unidos?

No, Estados Unidos, no. He estado pero no así; no con la prolijidad de Europa. En Japón estuve en el estudio de Kenzo Tange y de algún otro arquitecto que entonces andaba en la vuelta. De entrada me costó, me chocó un poco Japón. Me interesó todo lo que vi pero siempre tuve un sentimiento de que aquello no era lo mío, de que éramos bichos de distinto corral. Pero vi cosas buenísimas como, por ejemplo, un día que estábamos con mi mujer y subimos a una torre donde se oía música de forma perfecta, sin ningún ruido. Y ahí repasamos los clásicos. Los japoneses, en ese edificio, habían logrado el silencio perfecto. Yo, en otro aspecto, de aquella ciudad pensaba: «Las motos que voy a ver acá» y no vi ninguna moto por la calle. Y pregunté extrañado y me respondieron: «No, aquí está prohibido andar en moto de alta cilindrada por el centro», por el barullo. «Usted, si quiere verlas, tiene que salir en su auto a las carreteras, y ahí va a encontrar lo que quiere». Había un respeto tremendo por el silencio, cosa que me dejó...

Quizá para terminar sería bueno una reflexión suya sobre su antiguo socio, Rodolfo López Rey.

Rodolfo era menor que yo y era un tipo muy «brillantón»; muy estudioso. Y los viajes lo enriquecieron mucho; sin duda los aprovechó muy bien. No coincidimos en la Facultad porque, si bien no había una diferencia de edad muy grande, era grande la diferencia generacional. Y un día, no me acuerdo a qué concurso me presenté y lo contraté a Rodolfo como dibujante, y ahí lo conocí. Era un tipo de gran personalidad, sin duda, con quien tuvimos una sociedad que duró unos cuantos años y a la cual él le aportó mucho de su talento y su capacidad.

obra:
Edificio Paz Marina
Punta del Este
Maldonado

fotografía:
Danaé Latchinian



obra:
Edificio Puerto
Punta del Este
Maldonado

fotografía:
Silvia Montero





CARLOS SICCARDI & ASSOC.
ARCHITECTS

TEL.: +39 (0) 42 44 88 01 • +39 (0) 691 46 11
www.palatiere.com

NEGOZIO A DIMENSIONE
D'INTELLIGENZA INTERNAZIONALE

**MONTEVIDEO
AGOSTO
2013**

—
entrevistadores

—
**WILLIAM REY ASHFIELD
MARY MÉNDEZ**

obra:
Edificio Petrópolis
Montevideo

fotografía:
Tano Marcovecchio



Carlos Careri nació en Montevideo en 1926. En 1945 ingresó a la Facultad de Arquitectura y obtuvo el título en 1951. Con los arquitectos Ernesto Acosta, Héctor Brum y Ángel Stratta formó un exitoso equipo que ganó numerosos premios en concursos públicos. Dos de ellos fueron los primeros puestos obtenidos para el liceo Héctor Miranda (1954) y la sede del Banco Hipotecario del Uruguay (1956). Juntos, obtuvieron también el primer premio en los concursos para el Sanatorio Artigas, en la ciudad de Artigas, la Unión Postal de las Américas y España (ejecución del proyecto definitivo en base a un anteproyecto proporcionado por el gobierno de Brasil) y la ampliación del Club Banco República, este último junto al arquitecto Felipe Zamora. Les fue otorgado el tercer premio en el concurso de la Caja de Jubilaciones Bancarias, y menciones

en los concursos del Centro Deportivo del Club Nacional de Football, la Asociación de Bancarios del Uruguay, el Sanatorio Médica Uruguaya, la Junta Departamental de Montevideo y el Palacio de Justicia. Realizaron también varios edificios en altura y las viviendas particulares de Acosta, Brum y Stratta en Montevideo, así como la casa de Brum en Punta del Este y otras viviendas en Maldonado y Canelones.

Careri integró la División Arquitectura del Ministerio de Salud Pública, fue Director de Programación la División Planificación del mismo organismo y Director de la Dirección de Arquitectura e Ingeniería del Centro Asistencial del Sindicato Médico del Uruguay (CASMU). Además, fue consultor en trabajos de Planificación de Salud para la Organización Mundial de la Salud en Uruguay, Chile, Colombia y Panamá.



«El viaje es espectacular. No sé si en otras carreras resulta tan confirmativo por la manera de entrarle a uno, por los cuatro sentidos, la arquitectura. No puedo sacarme de la cabeza, como espacio, la plaza San Marcos. Es algo, yo no sé... Le entrara por donde le entrara»

¿Cuándo entró a la Facultad? ¿En qué año y por qué?

Entré a Facultad en el año 1945. Y bueno, el tema giraba, en aquella época, en si se le tenía fobia a la matemática o no; porque era muy difícil. Lo cierto es que a mí me interesó el tema de la calle. Yo vivía en 18 de Julio y me interesaba lo que veía, me interesaba el tema del movimiento. Estaba enfrente de la Universidad, de la Biblioteca Nacional. Y bueno, eso me impulsó a la cosa. Además hice preparatorios estudiando con [Héctor] Brum. Entré a Facultad en marzo y él después, a mediados de año. Y ese fue el golpecito final. Estábamos en el edificio viejo de la Facultad —no vamos a decir «la Facultad vieja»— y todavía había tranvías. Llegué y, «¿qué es lo primero que hay que hacer?, ¿taller?». Taller Quinteiro fue poco menos que un decreto. Entonces, ahí se organizó la cosa. Y estaba con las clases teóricas. Agorio era el decano en esa época.

Me tocó el taller con el arquitecto Quinteiro, estaba muy bien ubicado en el edificio. Veíamos la bahía; todo perfecto, muy bonito. Pero pasó el tiempo y no había caso: yo no me encontraba a gusto, aunque no tenía más remedio que esperar el pasaje del año. Circunstancialmente me enteré de que al año siguiente entraban, en condición de ayudantes o contratados especialmente, los arquitectos [Ildefonso] Aroztegui, [Luis] Isern y [Alfredo] Altamirano. Ahí me decidí por Altamirano, de quien tenía algunas referencias, e hice segundo y tercero con él. Después, en cuarto y quinto año, el otro topetazo: teníamos a [Octavio] de los Campos, [Carlos] Gómez Gavazzo y Mauricio Cravotto. Al mismo tiempo fui compañero de Antonio *Toni* Cravotto, fallecido muy joven. Hice cuarto y quinto año con Gómez Gavazzo y encontré algo excepcional. Como profesor, no sé, tal vez fuera «muy seco». Hasta podría decir que era antipático. Había que ver cómo manejaba las correcciones: estaba con un lápiz en la mano pero eran indicaciones sobre el papel y lo demás era conversación; tanto para la corrección como para la crítica posterior sobre cómo iba a seguir el desarrollo del proyecto. La mesa era espectacular. Venía la gente, no digo de toda la Facultad, pero cinco, seis, o siete muchachos de otros talleres venían a presenciar las correcciones de Gómez Gavazzo porque eran espectaculares. Eran clases de taller o de algo más. Y en esa época hice cuarto y quinto con él, y me fue maravillosamente. ¿Se acuerdan de las mesas nuestras —no sé si existen todavía— de un metro por uno cincuenta? Esas eran las plantas que hacíamos nosotros, eran esos «papelones» —vamos a llamarlos de alguna manera—. Se hacía uno por semestre en esa época. Obtuve, en el año ese, en quinto, nueve puntos en los dos proyectos; nueve en diez. No sé ahora cómo será.

Esa fue mi entrada a la Facultad, con alguna cosa más. Después, en la parte de clases teóricas, menciono a [Leopoldo] Artucio; era ampliamente conocido y era espectacular cómo hablaba. Y no sé... En los talleres de proyecto estaban [Rafael] Ruano,

[Juan Antonio] Rius, [Mario] Payssé y [José Pedro] Sierra Morató.

En la Facultad, como estudiantes, ¿qué arquitectos admiraban de la esfera internacional?, ¿qué obras miraban? ¿Qué cosas del mundo internacional, de la arquitectura del Movimiento Moderno, les atraían?

Ya en ese momento, la atracción— yo creo que más que ahora, por el peso que tenía —era Le Corbusier con su *block* de Marsella. Era ineludible, era el punto de vista de todos. Me parecería muy bueno, no digo como en aquella época, que se siguiera manteniendo. Y después Frank Lloyd Wright, [Richard] Neutra... ¿Quiénes más estaban de aquella época?

¿Y de Brasil?

Niemeyer. No sé cómo estaba Niemeyer con Brasilia. Desde luego que forma parte del panel al cabo del tiempo. Tenía su peso en la parte instructiva, o de enseñanza, de aprendizaje, o como lo llamemos. El *block* de Marsella lo conocimos de pies a cabeza y llenó totalmente las aspiraciones de lo que pensábamos.

¿Recuerda alguna publicación, alguna revista que se mirara en particular, que ustedes manejaran en taller?

De las revistas, la fundamental era la *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Esa, no había caso, era la número uno. Y después estaban las americanas: la *Architectural Record*, la *Forum*. Y después no sé. De acá, no me acuerdo. No había nada especial.

Usted habló de la Unidad de Marsella. ¿Algunos otros edificios de esa época le parecieron importantes o miró con más atención? Porque se publicaban en esas revistas, ¿no?

Nosotros hicimos el viaje de estudiantes en el año 52. Ahí ya estábamos muy unidos con [Ernesto] Acosta, [Héctor] Brum y [Ángel] Stratta, a pesar de que éramos

todos de años distintos. Stratta también había entrado a mitad de año, como Brum. Acosta era un alumno «viejo» —llamémosle así— que había estado, se había sacrificado, dos años en Europa, y cuando se reintegró al país se unió a nuestro grupo. Nos recibimos en el 51 y en el 52 hicimos el viaje. El viaje es espectacular. No sé si en otras carreras resulta tan confirmativo por la manera de entrarle a uno, por los cuatro sentidos, la arquitectura. No puedo sacarme de la cabeza, como espacio, la Plaza de San Marcos. Es algo, yo no sé... Le entrara por donde le entrara. Ya sea por el canal con la plazoleta adelante —no se llama plazoleta—, entrar a la parte grande de la plaza propiamente dicha y verla achicarse hacia al fondo; con la basílica, por supuesto, hacia la derecha, y todas las columnatas del bar ese, famoso, donde dicen que te arrancan la cabeza por tomar un café. Yo entraba por el otro lado porque teníamos hoteles separados. Estábamos todos casados excepto Stratta. Para nosotros aquello era otro punto de la convivencia, de parejas, además de la de amigos. Yo entraba por el otro lado y no sé cómo valorarlo de una forma u otra porque son entradas distintas; porque desde el otro lado se entra por la parte angosta o más angosta, y la plaza se abre hacia adelante: es algo espectacular. Son cosas de los italianos. ¿De qué vamos a hablar?, ¿de Firenze? Es otra cosa. Yo le contaba al amigo, acá, que mi padre era de Calabria. Fui hasta Calabria y todo era de un *naturage* distinto. A ello sumale Grecia. No sé por qué no fuimos a Grecia en ese viaje; la fui a visitar en un segundo viaje. Espectacular Grecia, también.

Lo de la plaza San Marcos resulta muy interesante.
¿Se estudiaba en la Facultad ese conjunto urbano?

No me puedo acordar con qué profesor hicimos el viaje. No era un arquitecto conocido. Nosotros teníamos el siguiente esquema: nos reuníamos en grupos y cada grupo estudiaba una parte del viaje. A mí me tocó Francia y yo era el que le informaba a los demás. Informaba acerca de lo que se trataba, de los palacios de tal época: el Saint-Michel, este, el otro, etcétera. Y así cada uno: unos estudiaron Italia, otros estudiaron España, otros se fueron a Alemania. Se hizo por grupos y creo que fue muy enriquecedor porque fuimos, incluso, viendo hasta las incongruencias y las partes distintas entre unos y otros; cómo interpretaban las cosas. París, por ejemplo, es otra cosa. Tiene también sus espacios pero de forma distinta. La avenida de la Ópera es algo similar, digamos, en espacio, a San Marcos; pero no lo es en su forma y en su conducción espacial.

Nos parece interesante que usted, siendo un arquitecto moderno, haga referencia a arquitecturas históricas, a arquitecturas del pasado. Al momento de proyectar ¿se tenía siempre como referencia a arquitecturas modernas o a veces se manejaba también algún espacio que perteneciera a la Antigüedad? Un espacio del Renacimiento...

Pasando entonces a la parte de la enseñanza, o a la parte profesional, voy a recordar una cosa que viene al caso: San Marcos está muy vinculada a la forma en que Gómez Gavazzo nos dirigía hacia el tratamiento de los espacios. Me acuerdo que él, permanentemente, nos indicaba: «Mire, usted va caminando por acá, y si usted tiene, acá, una torre como el *campanile*, va a doblar hacia la derecha». Entonces la concepción espacial era algo que buscábamos de manera fundamental. No olvidábamos la funcionalidad ni otros aspectos que se manejan actualmente, como la transformabilidad, que es más de la época actual.

Con relación a Europa hablamos de San Marcos, de Firenze y de algunas otras cosas. Hubiéramos deseado ver la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright, pero no estaba en nuestros planes el viaje a Estados Unidos. Ese es un ejemplo que manda, que es fuerte, que es duro.

Y de Le Corbusier, ¿qué vieron?

Vimos el *block* de Marsella y nada más, creo. Estábamos en invierno y bajo nieve.

Pasemos a la actividad profesional previa, antes de la sociedad con Brum y con Stratta.

Yo me recibí en el año 51 y fui el tercero del grupo. El primero fue Cravotto, quien llegó a hacer la carrera en menos de cinco años. Después fue Lucas Ríos y el tercero fui yo. Ya estaba el contacto con Brum desde antes y casi enseguida entró Stratta en la relación de amistad. Es más, se hizo un concurso en el grupo para hacer la casa que se rifaba en aquella época, como se hacía en las rifas clásicas.

El hecho de que tres de los cuatro estuviésemos casados fue creando un nexo, una relación, y un día dijimos: “Vamos a ver”. Yo empecé a trabajar con Stratta, y Brum con Acosta. Y ahí trabajamos en algunas cosas. Yo trabajé —porque no caían los papelitos con el sello del Banco República— y entonces estuve como ayudante del arquitecto Lebrato Suárez y del arquitecto Fassio, y ayudé en algo en una empresa constructora que tenía el padre de Stratta con otro socio. Eso fue hasta el concurso del 51. En el 52 volvimos del viaje por Europa y en el 54 nos aparece el concurso del liceo Miranda. Y si bien desde el punto de vista profesional seguimos un poco separados por parejas, para eso nos reunimos todos y dijimos que era una bolsa común.

Los preámbulos del liceo Miranda... Por supuesto que era la primera experiencia seria; estudiamos a fondo los aspectos de la implantación. Era en una de las manzanas de un barrio como La Aguada, de casas bajas, chatas; y bueno, el terreno era ese y no había escapatoria; había que hacerlo ahí. Proponíamos una cosa que iba a ser muy distinta por la diferencia en años con lo que había y entonces nos dimos cuenta de que no iba a haber más remedio que liberarse para llegar a lo que nosotros aspirábamos; con algunas limitaciones, por supuesto, pero tratando de llegar a algo que fuera lo que nosotros buscábamos. Y así fue, así fue que se ganó ese concurso.

El desarrollo del proyecto fue controlado por la gente de Obras Públicas porque las bases establecían que la dirección la hicieran ellos, y como Brum estaba en esa dependencia, lo dirigió él. Estando Brum en ese rol conversábamos muy a menudo sobre algunos problemas. O íbamos a la obra, también, pero a manera de colaboración.

¿Significó para ustedes un reconocimiento importante el haber ganado ese concurso?

Yo creo que sí. Incluso podríamos decir que puede haber hasta una tradición que se puede estar dando como en una posta de una carrera de vallas. O de parejas en atletismo, pasándose la posta. Me da la impresión de que las jerarquías o los grupos de distintas edades se van proyectando en el tiempo y, por supuesto, a esa secuencia de arquitectura, en todos sus términos, se le van incorporando vidas nuevas y sangre nueva. Me parece que eso fue lo que ocurrió ahí, y que se volvió a repetir en el concurso para el Banco Hipotecario.

¿Cómo trabajaban en el grupo? ¿Cómo se dividían el trabajo?

Estábamos muy en contacto, a pesar de que los cuatro teníamos actividad en áreas laborales independientes: Stratta en el municipio; Brum en el Ministerio de Obras Públicas; Acosta en la Facultad, como docente. Y yo entré en el Ministerio de Salud Pública, en la División Arquitectura. Entonces el tema, en general, lo tomábamos así: en primer lugar, por supuesto, después de conocer las bases de un llamado o de una obra, o de que se nos encargara una, se discutía en términos generales. Luego nos centrábamos en lo concreto de la cosa, en el programa. Esa parte generalmente la agarraba yo y era el que me ponía a estudiar los metrajes de los locales, las relaciones, etcétera. Se hacían esquemas, gráficos. Después nos sentábamos todos alrededor de las mesas, o de una de las mesas, y uno agarraba el lápiz «gordo», el 6B —no teníamos el aparatito este de ahora [se refiere al *mouse*]—. Generalmente se sentaba Stratta, a quien no se le podía dejar en ningún momento con un lápiz y una superficie plana o un poco horizontal ya que, fuera del material que fuera, así fuera de madera, papel, mármol u hormigón, la iba a dibujar, le iba a hacer un croquis arriba. Entonces se sentaba y empezaba con esto y lo otro; con la manzana, la orientación, etcétera. Vimos que la orientación era un elemento importante porque el liceo debía tener un patio que podía ser de uso público, pero era un espacio relativamente libre y de descanso para los estudiantes. Sobre eso giró un poco la «L». La «L», en arquitectura, resuelve muchos problemas de funcionalidad. En el liceo Miranda una pata de la «L» está destinada a las clases teóricas corrientes y la otra es una parte dedicada a clases de ciencias como biología, física y cosas de ese tipo. Incluso trasuntó en la fachada por medio de un tratamiento distinto; los pisos escalonados con una inclinación como de un cine o algo por el estilo se tradujeron en la fachada. En el ángulo de la «L» se resolvían todas las zonas comunes: la administración, las circulaciones verticales, los servicios higiénicos, etcétera. Ese fue el planteamiento, el partido que después fue madurando, elaborándose con los aportes de cada uno de nosotros. Normalmente éramos todos con todo. Nos juntábamos a las siete de la tarde, cuando salíamos de nuestros empleos, y estábamos con Stratta a la cabeza. Después cada uno agarraba por otro lado. A mí generalmente me tocaban los cortes y la memoria.

En los concursos de la época, ¿el programa venía muy definido? ¿A ustedes les llegaba un programa detallado de cuáles eran los requerimientos o tenían ciertas libertades para plantear la solución e incluso los usos de los espacios, por ejemplo?

Una vez que teníamos, digamos, la idea general del proyecto, estudiábamos el programa y ahí encontrábamos dificultades y ventajas. Generalmente los programas estaban bastante bien definidos en aquella época. Las áreas de los locales, ni que hablar. Y las relaciones, bueno, ya les dije sobre esa parte de las áreas dedicadas a clases de ciencias: estaba bien esquematizada; incluso se sugería la forma de resolver ese tema. Las clases también tenían su funcionamiento y se solicitaba que se tuvieran en cuenta orientaciones, medidas y desarrollos futuros. Había ciertas libertades, pero eso sí, nunca podían ir en contra del programa. Y tampoco haciendo de un liceo un teatro.

¿Quiénes colaboraban con el estudio?
Ingenieros, técnicos...

Voy a pasar a la etapa del Banco Hipotecario porque fue en la que realmente empezamos a necesitar colaboración. En la parte de dibujo y formalización del proyecto nos manejamos más o menos como en el caso anterior, pero era una obra de cincuenta mil metros cuadrados. Estaba establecido en el programa, bastante definido, que había zonas importantes. Había oficinas distribuidas en un *block* que iba a tener ocho pisos de altura en el caso nuestro, y un gran *hall*, etcétera. Eso determinó que tuviéramos que recurrir a asesores. Ya contábamos con asesores para otras obras, para la simple planchita o para un voladito o volado. Consultábamos a los ingenieros [Jorge] Bermúdez y [Mario] Simeto que, creo, era la gente más consultada en esa época por una cantidad de colegas como, por ejemplo, [Gonzalo] Rodríguez Orozco. En muchos casos la consulta no era sólo para el cálculo sino también para el proyecto de la estructura. Por ejemplo, en el Banco Hipotecario teníamos, por disposición del programa, un local que ocupaba prácticamente cien metros de largo sobre la avenida 18 de Julio y treinta, cuarenta metros sobre Arenal Grande hasta llegar al CASMU. Es decir, eso requería una atención muy especial porque era un local que se sometía a unas condiciones muy especiales.

obra:

Banco Hipotecario
del Uruguay
Montevideo

fotografía:

Tano Marcovecchio

178



«[A Stratta] no se le podía dejar en ningún momento con un lápiz y una superficie plana o un poco horizontal ya que, fuera del material que fuera, así fuera de madera, papel, mármol u hormigón, la iba a dibujar, le iba a hacer un croquis arriba»



Era un espacio único, de una jerarquía inusitada, que debía ser tratado y concebido de una forma especial. Y bueno, a eso se llegó estando prácticamente unidos con los ingenieros, asesores en la estructura. Y se resolvió con unas «señoras» vigas invertidas que se pueden ver en una vista aérea, separadas entre sí por una luz bastante importante —no sólo la luz que ellas tenían que salvar lo era—.

Después, en esa misma obra surgió lo indispensable acerca del asesoramiento en los sectores de ingeniería electromecánica: ascensores, aire acondicionado. Y todos los acondicionamientos restantes. Y una cantidad de cosas que fueron apareciendo en la vida nuestra, ¿no?, por ejemplo, la sanitaria. Hubo gente —ingenieros— que nos estudió el acondicionamiento acústico. E incluso, no sé si fueron ingenieros o arquitectos, nos hicieron un estudio de asoleamiento porque la fachada principal del *block* del Banco Hipotecario da al oeste y entonces se estudió una manera de colocarle *brise soleil*.

Una cosa que generalmente corre también, en paralelo, son las obras artísticas. En eso no... No sé si era por el tiempo que teníamos para desarrollar los proyectos... Brum era el más «pictórico». Habrán visto algo de la pintura de él. No sé si ha llegado a hacer alguna exposición acá, en la Facultad, pero fue un pintor de mucho gusto. No fue ningún Rembrandt o Van Gogh, ninguno de esos, pero andaba.

¿Quiénes más trabajaban? Felipe Zamora...

Zamora tiene más o menos la misma edad de Acosta; creo que es un poco mayor. Aún vive. A raíz de un viaje que hizo nos dejó una obra que tenía en construcción. Nos la dejó para que siguiéramos con su dirección, y eso después nos dio lugar para invitarlo a participar en dos o tres concursos con nosotros. Realizamos juntos los proyectos para el concurso del Club Nacional de Football y el concurso de la ampliación del Club Banco República y alguna otra cosa más que ahora no recuerdo bien. Fue un hombre que se integró, digamos, a la manera nuestra.

¿Qué más puede decirnos sobre el concurso del Banco Hipotecario?

Bueno, el concurso del Banco Hipotecario tenía un programa muy bien especificado, nivel por nivel del banco. Más que nada puede haber sido hecho así por

las tradiciones que se tienen en los bancos, de que tal fulano está en la oficina y tiene que ir a tal lado. Lo cierto es que venía muy especificado, muy detallado. Y bueno, hicimos el estudio del programa, se estudiaron áreas. Ese gran local, al que vamos a llamar gran *hall* —y que en efecto lo es—, comandaba mucho el programa, el partido. Lo mismo que el *block* de oficinas, que se desarrollaba en altura. Pero nosotros, a los efectos de organizar, más que el partido, el futuro del edificio, pensamos en lo siguiente: en una serie de hechos, de fundamentos que se manejaban entrelazados y que, entendimos, se manejaban para definir una cantidad de cosas. Por ejemplo, el primero de todos fue por la negativa: la entrada importante, la principal, no debería ser por 18 de Julio. Las cuadras donde hay oficinas públicas —no sé si ustedes lo habrán notado—, una vez pasadas las horas de servicio, de atención al público, son cuadras muertas. Tomemos, casi hasta como ejemplo máximo, el Banco República. Es decir, tal vez eso se podría hacer si se quisiera hacer así, jerarquizando mucho el acceso a través de *halls* previos, soluciones de intermediación, jerarquizaciones en fachada, etcétera. Pero no nos convenía; no nos convenía porque rompíamos el espacio que estaba marcado, casi con puntos y comas, para que el gran *hall* estuviera en ese lugar. Apenas quedó una tirita en la cual se hizo esa galería de comercios que ustedes habrán visitado y que permitió darle vida a esa cuadra. ¡Eran cien metros! Eso comandó otras cosas más.

Si la entrada no podía ser por 18 de Julio tenía que ser por Fernández Crespo, frente a un espacio amplio, público, para el cual incluso pensamos la posibilidad de un tratamiento especial y un estacionamiento subterráneo. Una serie de cuestiones que después no se realizaron por causas económicas. Pero indudablemente, parecía que tenía que estar ahí. ¿Y qué surgía?: la orientación del *block* alto. Tuvimos que hablar acerca de cómo orientarlo con respecto a 18 de Julio: ¿seguimos entubando la avenida?, ¿seguimos poniendo edificios paralelos a ella de tal manera que espacialmente tenga la Plaza Independencia, la Plaza Libertad, El Gaucho y la Plaza de los Bomberos? Y bueno, vamos a crear un espacio que atraiga, que se conecte. Tenemos una sucursal del Banco República enfrente; el BPS; el fin de la avenida Rivera, para el cual se proyectan unas demoliciones con el propósito de darle terminación justo en ese espacio. Y era ahí. Nos estaban diciendo: «Pónganlo acá y déjense de embromar». Y estaba ahí, estaba puesto de sur a norte, con orientaciones este y oeste. Además, tenía otra importancia: creaba la pantalla para superponerse al acceso principal. Es decir: a uno el espacio no se le iba. Se le iba a ir cuando entrara, por supuesto. Pero el espacio ese, público, estaba detenido; estaba conformado por ese *block* alto.

Y después estaba el tratamiento de los espacios. Creíamos que a eso tan grande, a ese *hall*, debía llegarse preparando al visitante, al funcionario y al usuario. Entonces tenemos un *hall* de relativa importancia que comunica espacialmente con los cuatro puntos importantes de la planta baja: el *hall* principal, el entrepiso, un departamento creado en una especie de pequeña planta baja separada del nivel cero por un metro o algo así, lo que permite también la vinculación espacial con el subsuelo. Entonces, teníamos una confluencia de espacios y dominábamos todo de un solo vistazo.

¿Cuánto pesaban las circulaciones en la definición del proyecto?

En este caso teníamos muy definido, por las funciones que cumplía el banco, el tipo de circulaciones que debíamos tener. Teníamos que tener circulaciones de público, que fueron entrando a la derecha, en ese ángulo que se forma entre 18 de Julio y Fernández Crespo. Ahí tenemos un núcleo de circulaciones verticales, servicios higiénicos y algunos servicios de piso, secundarios. Después tenemos dos núcleos de circulaciones verticales, interiores, para funcionarios; uno está en el extremo del *block* contra la calle Colonia, también con dos ascensores, y el otro está recostado al Sindicato Médico, mejor dicho, a la subestación de UTE.

El sistema de circulaciones estaba comandado fundamentalmente por la disposición de las oficinas que iba a haber, y se definió así: el público iba por las circulaciones de ascensores y escaleras del extremo sobre 18 de Julio, que tomaban, en el *block* alto, la fachada oeste, para absorber la mala orientación; las oficinas internas con atención al público, en la parte posterior, se unían por una circulación horizontal con los dos núcleos de ascensores y con el tercero que estaba contra la medianera, o conjugándose con la subestación de UTE. Después había escaleras mecánicas para unir el *hall* de entrada con el subsuelo. Y después había un pequeño grupito de circulaciones verticales por la entrada de Arenal Grande, donde estaba el acceso de garaje y la entrada de funcionarios. Esos funcionarios entraban y ahí había unas escaleras, nomás; más que nada, para circulación interna. El tema ese de los ángulos se repetía.

Era totalmente libre la planta del *block* alto, y en los extremos tenía servicios y circulaciones verticales. Y vamos a agregar, ahora, otra característica que se priorizó: todo el proyecto fue trabajado sobre la base de un módulo de 1.14 por 1.14. Eso comandó la distribución en materia de separación de elementos de la estructura:

11,40 metros están separados los pilares, y en el otro sentido creo que es tres veces tres, o algo de ese estilo. Ya me olvidé un poco de cómo era exactamente. Todas las circulaciones interiores estaban delimitadas por esos módulos. Incluso la parte de divisiones móviles, transformables, que permitía hacer unas divisiones muy *standard*, de fácil transformabilidad. Y eso se manejó en pisos, en revestimientos y en una cantidad de cosas.

El edificio tiene importantes elementos prefabricados, estandarizados, que pueden estar hechos fuera de obra. ¿Hubo una relación entre la idea de modulación y una resolución constructiva con elementos que de pronto podrían haber sido hechos en taller, fuera de obra?

Tenemos que hablar un poco, a raíz de eso, del tema del asoleamiento del edificio. Voy a hacer una breve historia de los usuarios. El edificio, en principio, fue para el Banco Hipotecario. El proyecto fue iniciado en el '54, en el '56. La licitación se hizo prácticamente en el '58, y no tuvo licitantes porque en el pliego de condiciones no se reconocía la diferencia de salarios. Justo en la época aquella, '56, '60, en que se desató aquella subida de los elementos, la inflación subió. Fue en ese momento. No se presentó nadie. Entonces se resolvió, por parte del banco, llamar por separado a los distintos rubros para no hacer un llamado nuevamente completo y que llevara más tiempo. Se llamó primero al rubro «Excavaciones», las cuales se iniciaron casi de inmediato por parte de la empresa Palenga; se llamó a «Estructura de hormigón armado», que ganaron García Otero y Zaffaroni. Y después, ya más avanzada la obra, se llamó a «Terminaciones de albañilería», que ganó [Homero] Pérez Noble. Por supuesto que todos los llamados se realizaron con ajustes del programa y la etapa de reconocimiento de diferencia de precios en forma correcta, o adecuada. En el transcurrir del tiempo, estando en desarrollo la estructura de hormigón armado, el directorio del banco —que no era el mismo que hizo el concurso y la obra— resolvió que se pararan las obras de inmediato. Estábamos en el cuarto piso de la estructura de hormigón armado. Ahí entramos en una etapa de quietud. Prácticamente así se llegó al año '85. Es decir, no sé si fue algo referido o conectado al tema político del país, pero lo cierto es que se clausuró, se paralizó y en el año '85 se resolvió seguir. Y se resolvió seguir con una condición: se iba a

compartir con Antel. Se llegó a un acuerdo por el que Antel le dejaba al banco los tres pisos más bajos del block, una entrada de personal por la calle Colonia y una entrada para público que se hizo por Fernández Crespo casi Colonia. Eso dio lugar a que se hiciera prácticamente un proyecto nuevo, porque además se requirió que se hicieran todos los ajustes de acuerdo con la Ley de Propiedad Horizontal. Por supuesto que eso implicó la anulación de los servicios de ascensores y las escaleras. Los del banco llegaban hasta el tercer piso y de ahí para arriba no se podía subir más. Y Antel tomaba otro ascensor por el que se subía directamente.

En ese momento se nos pide, por parte del banco, ver la posibilidad de un abaratamiento de costos por una reducción de los servicios de aire acondicionado y acondicionamiento térmico. Ahí es donde surge lo que decíamos recién: tratar de parar el asoleamiento del lado oeste del *block*. Y así se llega a esos elementos prefabricados, pero prefabricados en obra porque eran elementos importantes. Para eso se estudió el tema del asoleamiento, la inclinación del sol en las distintas horas, etcétera. Y fue lo que se intentó y creemos que se resolvió, ese punto se resolvió. Después, en el transcurrir del tiempo hubo otros temas, y ya no estábamos nosotros a cargo de la obra. Incluso se cambió. Se cambió y se volvió, digamos, al viejo u original *curtain wall* del concurso. Es decir, vidriado de arriba a abajo, lo que satisface un poco más la solución inicial y, por lo tanto, nuestros deseos. Eso con respecto a la parte de prefabricado.

Acerca de otros elementos, y me refiero a la parte de separación de locales, ahí sí, eso venía de taller. Las mamparas venían de 1.14 por 1.14 por la altura que se quisiera según el local al que estuvieran destinadas. Se empalmaban las que tenían comunicación. Venían con mostrador, sin mostrador, etcétera. Por supuesto, siempre sobre el proyecto original de funcionamiento del banco.

¿Qué otras obras realizadas por ustedes destaca?

Una obra de importancia porque constituye un aporte al bien público, digamos, fue la obra de la Unión Postal de las Américas y España —UPAE—, que está en la rambla. Con un poco de mal le pusieron un hotel al lado, de cierta altura, y la tapó. Es la referencia para ubicarla. Ese edificio es un edificio de oficinas para esa institución. Viene de un llamado a concurso de antecedentes realizado por UPAE por el cual nos fue adjudicada, pero con esta característica: se hizo sobre la base de un anteproyecto venido de Brasil. Esta oficina de la Unión Postal,

como lo dice el nombre, es internacional; incluso ahora está agregado Portugal además de España. Y venía prácticamente todo delineado. Hubo ajustes propios de un proyecto definitivo y poco más. Solo si había alguna cosa que nos llamara mucho la atención había alguna proposición de cambio. Encontramos gente muy bien ahí.

¿Y en materia de proyectos residenciales?

Tenemos ese edificio en propiedad horizontal que está en Avenida Brasil y 26 de Marzo, frente a la Escuela Brasil, que se hizo muy rápido y muy bien. Económicamente creemos que le dio sus frutos a los propietarios. Y después, tuvimos viviendas. Algunas en Montevideo. Después, por el interior, en Pinamar, que fue nuestro lugar de residencia de veraneo. En mi caso, en una casa comprada y no hecha por mí. La de Acosta y la de Stratta fueron hechas por ellos; la de Brum en Punta del Este, también, con el sistema de cubiertas livianas, con una estructura de madera; muy atractiva y económicamente razonable. Y después, algunas casas en la propia Punta del Este y en Atlántida, difíciles de ubicar.

¿Cuál es la obra que más le llegó, la que más lleva en el corazón?

Bueno, es muy difícil. Es una obra que sale de contexto. También tengo que hacer un pequeño relato de mi vida profesional fuera de la sociedad. Fui arquitecto de Salud Pública, de la División Arquitectura, y en esa división llegué a jefe de departamento. En el año 68, no sé por qué, la Oficina Sanitaria Panamericana me da una beca para ir a Chile, a un curso de cuatro meses para estudiar planificación de salud. Es un poco difícil de explicar porque no se trata de planificar los edificios relacionados con la salud sino de planificar las acciones, las actividades de la salud, cosa que muy rara vez se hace y en materia de salud es uno de los problemas más grandes que hay. Eso significó que al regreso, en poquito tiempo, me pasaran a División Planificación, donde se me asignó el cargo de director del Departamento de Programación. Y bueno, ahí apareció otra cosa. Yo tenía que bajar la cortina de un lado y abrirla del otro cuando me cambiaba de edificio o de local.

A raíz de todo eso y para no prolongarnos mucho más —sin perjuicio de que por ese mismo cargo fui contratado varias veces por la Oficina Sanitaria Panamericana y estuve en Chile, Perú, Colombia y Panamá haciendo diversos trabajos—, gente conocida me llevó al CASMU para que le organizara y equipara una oficina de arquitectura. Y en ese momento recurrí a gente conocida del ministerio. Ahí se incorporó el arquitecto [Aldo] Acerenza, y ahí entro en una nebulosa... Recuerdo a una persona que me siguió estando en Arquitectura... No era arquitecto, pero trabajaba de... No era administrativa, pero era de todo, esas personas que saben de todo. Y después algunos ayudantes de arquitecto. Incluso hubo llamados a concurso y ahí entró este muchacho que ahora es arquitecto... Bueno, no me sale. Y a raíz de esto viene la respuesta a la pregunta.

Después de un proceso largo, de ubicaciones de distintos ambientes o locales del CASMU, se resolvió hacer un edificio de policlínicas en un terreno en la avenida 8 de Octubre esquina Abreu. Después de haberse dejado, incluso, un proyecto, un anteproyecto que se hizo para un hospital grande en el terreno de avenida Italia y Mariscal, donde se hacen los circos y no sé qué cantidad de cosas, y que por ahora está baldío. Y se resuelve entonces hacer ese policlínico. Un médico muy amigo mío, que también trabajaba en el CASMU, hace el programa técnico. Y yo, en conjunto con él, hago el programa arquitectónico o programa funcional. Ese edificio tenía que resolver programas de un edificio de policlínicas y algunos servicios intermedios. La atención médica se compone de tres niveles muy clásicos: la atención ambulatoria, la intermedia y la de internación u hospitalización, independientemente de las categorías de calidad. Con esto se trataba de cubrir el primer nivel, el de la consulta ambulatoria, más algunos otros servicios como radiología. Ahora le agregaron parte de un laboratorio.

Entiendo yo, y esto es bastante personal, que el problema más grande de ese programa era tratar de obtener circulaciones diferenciadas entre público y pacientes, o futuros pacientes y público. Uno de los grandes problemas del sector salud es el relacionado a las infecciones intrahospitalarias. Ustedes verán mucha gente que está por los alrededores de los sanatorios con algo blanco que puede llamarse túnica, a la que se le debería prohibir que ande por la calle con eso puesto o, por lo menos, no permitirle la entrada con eso puesto, o solicitarle un cambio al entrar al servicio de atención. Sin embargo, el concepto general o fundamental es que esas personas no tengan contacto con el público ni que el público lo tenga con los pacientes. Entonces se hizo un esquema al que yo llamé «cruce de peines». Si lo traducimos a las manos, es como si dos manos se juntaran con sus dedos intercalados. Es decir: una circulación para pacientes y una circulación para funcionarios.

Ambos se van a encontrar cuando se encuentre el enfermo con el médico en el consultorio. Ese debería ser el único contacto que tendría «el sucio» con «el limpio», digamos, sin perjuicio de saber que hay muchas anormalidades en ese punto, debidas al tema del cumplimiento de las mentalidades nuestras, ¿no? Pero eso se estableció y se reconoce.

No es un edificio muy llamativo. Únicamente por la cantidad de gente que va, y es como si dijéramos ahora: «La Facultad de Arquitectura es muy concurrida», ¿no? Y creo que tendría que funcionar como lo pensamos. Y ese edificio, no sé... Será porque me salió totalmente de mi instinto, de mi idea, que se cumplió. También posee elementos modulados. Se tomó un módulo de 1.25 por 1.25, y es lo que manda todo, todas las separaciones de consultorios. Incluso se han hecho cambios en los cuales se utilizaron los mismos elementos, que se sacaron de un lugar y fueron hacia otro.

Y después tenemos espacios interiores adecuados, porque fue otra de las condicionantes que me impuse. Todos habrán pasado por alguna consulta con un médico, y piensen que muchas veces, o algunas veces, las esperas dan ganas de traer al médico para que se rompa la cabeza ahí, ¿no? Entonces el objetivo era crear espacios interiores techados con vidrios, con cristales, para los cuales se trajeron especialmente unas estructuras metálicas de Brasil. Los pacientes en la espera están sentados como lo están acá, como si estuviéramos acá, pero sin esto (*señala la ventana*).

¿Cree que los estudiantes de arquitectura tienen algo para aprender de su experiencia profesional?

Difícil es el tema, difícil... El sector externo va cambiando, es cambiante, y yo no sé si esto está afectado por la velocidad con que se desarrolla la tecnología. Y todos sabemos que el desarrollo es de una rapidez enorme. Lo digo por experiencia propia, ¿no?, lo de que el desarrollo de las tecnologías va mucho más rápido que la mente del hombre. Pienso que es difícil. Hay una cosa que ustedes me preguntaban hace días: ¿qué pasaba con la técnica y la forma?, ¿cómo se relacionaban? Y yo entiendo que en este momento la técnica ha sido superada por la forma. Yo creo que ya, en este momento, no hay nada. Pensemos un poquito en la historia: ¿el hombre qué buscó siempre? Buscó cubrirse la cabeza. Desde el trilito, que empezaba con las tres piedras famosas, hasta todo lo demás que vino. O casi todo porque, por supuesto,

hay obras exteriores que no lo hacen. Pero en la mayoría de los casos la tendencia fue buscar la cobertura. Hasta que llegamos ahora, si vamos al caso, a la tiendita articulada, a la carpita universal. Pero en materia de tecnología es brutal lo que se avanza, y entonces es muy difícil. Entonces, para dejarles algo a los que vengan detrás de mí, pensemos en que desarrollen la cabeza. Que piensen. Que piensen y que imaginen. Hoy no hay ningún impedimento técnico para resolver cualquier cobertura. Vemos ejemplos a montones: puentes, teatros, gimnasios llamados «arenas». Estoy deseando ver el final del concurso este, de ahora [Antel Arena]; se prestaba para hacer cualquier disparate —entre comillas—. Técnicamente se resolverá con mayor o menor altura de viga, por seguir hablando de las vigas de hormigón. Si nosotros pudimos salvar unos treinta y pico de metros en el banco, con una estructura de hormigón, quién sabe si en este momento, ¡yo qué sé!, una estructura colgada o... ¡Vaya a saber qué podría haber sido! Entonces, yo creo que ahí el problema, la limitante, es el tema económico. Hoy no hay ninguna obra que no se pueda hacer si no es por el problema económico. Estos lentes traen otra cosa atrás, como los lentes de ver de cerca. Es todo, todo se va... En materia de lentes, ahora que les digo, yo no hace mucho sentí decir que había unos lentes en Estados Unidos que servían para sacar fotografías. No sé si lo habrán oído ustedes, que andan con los aparatos estos. Y creo que ahora —miren si será rara la evolución—, a raíz de algún problema político relacionado a las pinchaduras de los instrumentos, se ha hablado de que en Rusia se ha vuelto a la máquina de escribir normal, la vieja. Será estupenda, preciosa, pero de teclado, nada de computadora.

Coméntenos algo acerca de sus socios.

No puedo hablar mal de ninguno de ellos. Si nos llevamos bien —entre comillas— durante cincuenta años... Teníamos nuestro carácter, por supuesto. Por suerte nos pudimos unir. ¡Yo qué sé!, tuvimos algún lío, ¿cómo no lo vamos a tener? Cuántas parejas de hombre y mujer tienen un lío todos los días y son el amor, el uno del otro. Y cada uno con sus cositas. A Brum se le dio por la pintura; a Stratta, ya les dije: esta mesa ya estaría, si estuviera Stratta acá, con esta lapicera que tengo aquí en el bolsillo... Acosta con sus manualidades. Acá en la Facultad deben saber que tenía un taller en la casa, en el subsuelo, con herramientas de todo tipo además de un billar, por supuesto. Y yo me dedicaba a la salud. A la salud desde el punto de vista que les expliqué hoy. Y estoy escribiendo. Escribo, escribo y escribo.

obra:
UPAEP
Montevideo

fotografia:
Tano Marcovecchio



obra:
Liceo Héctor Miranda
Montevideo





**MONTEVIDEO
AGOSTO
2014**

—
entrevistadores

—
**WILLIAM REY ASHFIELD
MARY MÉNDEZ**

obra:
ACJ
Piriápolis
Maldonado

fotografía:
María José Castells



Ariel Cagnoli nació en Montevideo en 1938. Se recibió de arquitecto en 1963. Integró la Directiva de la Asociación de Promotores Privados de la Construcción del Uruguay por más de doce años, de la que fue presidente entre 2008 y 2015.

Alberto Valenti nació en 1943. Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1963 y egresó en 1970.

Arturo Silva Montero nació en 1942. En 1963 ingresó a la Facultad de Arquitectura y egresó en 1973. Con Valenti se conocieron en el Liceo Francés, donde fueron alumnos de Mario Payssé Reyes.

Desde 1966, y por más de cuarenta años, ejercieron la profesión asociados y proyectaron numerosas obras en todo el país. Realizaron edificios en propiedad horizontal y viviendas unifamiliares —permanentes y de segunda

residencia— en Montevideo y Punta del Este, tanto de alto coste como de interés social. Proyectaron bancos, locales comerciales, centros de conferencias, terminales de transporte vehicular y naviero y realizaron diseño de equipamientos. Entre sus obras se destaca el edificio Montecatini y el Cap Sa Sal, la casa Kleiman y el Centro Internacional para el Desarrollo en la ladera del Cerro del Toro, en Piriápolis. Intervinieron en gran cantidad de concursos y recibieron diversas distinciones, como el primer premio en el concurso del Parador Ayuí en Salto Grande y de la Terminal de Ómnibus de Punta del Este. Obtuvieron además el segundo premio para el Hospital Policial y otras importantes menciones.



«En preparatorios tuve dos grandes profesores. Uno fue Gonzalo Rodríguez Orozco, en primer año; en segundo, Payssé. Payssé ya tenía una fama muy importante porque además había sido docente de la Facultad. Metía miedo en la clase»

—ARTURO SILVA MONTERO

«Cada clase de Artucio era una bellísima conferencia»

—ARIEL CAGNOLI

«(...) esa lucha, tal vez sorda, quizás haya sido una de las razones del surgimiento tan claro de la arquitectura de ladrillo. Es evidente que nosotros estábamos de ese lado»

—ALBERTO VALENTI

¿En qué año ingresaron a Facultad de Arquitectura?

AS > Entré a la Facultad en el año 1963, al taller Serralta. Hice dos años allí, primero y segundo. El profesor que me quedó grabado para toda la vida fue Chiancone, en primer año. Pietro Chiancone era un tipo fantástico; te daba ganas de trabajar. En segundo no lo tuve y entonces decidí cambiarme de taller. Fui para Isern —que no era Isern, era Herrán—, al mismo taller que Alberto Valenti. Ahí hice el resto de la carrera. Pero si me preguntan quién fue el arquitecto que más me gustó como profesor en todos mis años de estudiante fue, por lejos, Chiancone. [Justino] Serralta era un personaje que estaba ahí pero como en una cápsula, porque la voz se la escuché muy pocas veces.

AC > Ingresé a Facultad en el año 1956. Entré al taller Altamirano. Los profesores que recuerdo de ahí, fundamentalmente, son [Nelson] Bayardo, Serralta e [Héctor] Iglesias. Creo que para tercer año, o algo así, me cambié y fui para el taller de [Carlos] Gómez Gavazzo. De ahí lo recuerdo a él, a Gómez Gavazzo. Ahora, en este momento, no recuerdo otros profesores. Ahí, en Gómez Gavazzo, terminé la carrera. Hice el resto de los años.

¿Qué arquitectos les interesaban en su etapa de estudiantes?

AV > En nuestro caso, en preparatorios tuvimos, tanto Arturo Silva como yo, a [Mario] Payssé. Fue una marca imborrable. En segundo de preparatorios él era el profesor de dibujo, pero ya era un profesor de arquitectura, si bien aún no estábamos en Facultad. Y realmente era un tipo que te hacía gustar de la arquitectura. Yo creo que es uno de los que recuerdo con más claridad. Por otro lado estaba Lorente —padre— con el que, además, teníamos algunos vínculos familiares y entonces fue más fácil conocerlo. Se podía ver su obra porque en aquella época ya estaba hecha en gran parte.

¿En qué lugar era profesor Payssé?

AV > En el Liceo Francés.

¿Eran compañeros de Rafael Lorente Mourelle?

AV > No. *Pali* es un poquito mayor.

Un par de años...

AV > No, más.

AS > De Facultad, un par de años; de preparatorios, sí, creo que un par de años. Yo también destaco a Payssé. En preparatorios tuve dos grandes profesores. Uno fue Gonzalo Rodríguez Orozco, en primer año; en segundo, Payssé. Payssé ya tenía una fama muy importante porque además había sido docente de la Facultad. Metía miedo en la clase. Era como estar frente a un policía. Sin embargo, me quedó grabado para toda la vida. Incluso trabajé en el estudio de Payssé en varias oportunidades. Pero, además, cuando salimos de preparatorios, nos invitó a la casa. No a todos mis compañeros sino a cinco o seis. Nunca olvidé esa experiencia. Llegué allí cuando estaba oscureciendo, de nochecita, y entré por una puerta similar a las usadas para entrada de garaje... Pasabas la puerta y entrabas al espacio, todo iluminado —el patio— y no lo podías creer: era una maravilla. Me quedó grabado para el resto de mi vida. Cuando estoy en la Facultad trato de transferirle las sensaciones que tuve a los estudiantes. Una cosa es ver las fotos y otra, lo que fue ese lugar: fantástico.

AV > Todos los años llevaba alumnos; de segundo. Yo también fui. Además, era muy cómico porque preparaba la visita. La señora bajaba y el cuento era que, en general, usaba siempre el mismo vestido porque era de una tela con un tono que le venía muy bien al muro de atrás. Entonces, ella bajaba por la escalera más o menos en el momento en el que él pronunciaba ciertas cosas. Ese es, bueno, es un poco el mito. Pero algo de eso había. Y ni que hablar, la casa, además, en ese momento: estaba perfecta. Él la mostraba con todo orgullo. Y el estudio, que fue de los primeros lugares para uno, como estudiante de preparatorios —con todo el entusiasmo que eso implica—, la realidad de la profesión mostrada en la planera de obras no realizadas. Era diez veces más grande que la planera de las obras realizadas.

AC > Bueno, la pregunta era qué recordábamos de la Facultad, relacionado con profesores, y qué arquitectos nos impactaron más. De profesores, en particular, los que teníamos en el taller de Gómez. Él era otra autoridad, como Payssé, desde

el punto de vista de la imposición. Era un personaje alto, con voz gruesa y poseía un gran manejo de ejemplos. Los dibujaba. Era un verdadero pedagogo. Estaba Labat en ese momento, en el taller. También recuerdo, más que nada, determinados profesores que no eran precisamente de taller. Y arquitectos que estaban actuando en ese momento. Como profesor, que no era de arquitectura sino de Historia del Arte, de Historia de la Arquitectura, de Teoría, recuerdo a [Leopoldo Carlos] Artucio. Un personaje brutal. En sus clases siempre había más estudiantes que los que estaban inscriptos para el curso porque venían de otros lados a escucharlo. Nunca alcanzaban los asientos. Cada clase de Artucio era una bellísima conferencia. Aunque no fuese directamente profesor de proyecto de arquitectura, siento que Artucio fue alguien que me dejó profundamente impactado en la época de estudiante. Otro arquitecto que en ese momento, además estaba, digamos, en auge, por el desarrollo de su profesión, era [Luis] García Pardo. Fue mi profesor en Facultad y en preparatorios. Y también era un señor que impactaba por su presencia, por un vozarrón y unas cualidades didácticas impresionantes. Y después, también en la época de estudiante, recuerdo a quienes admirábamos. A [Raúl] Sichero, por ejemplo, a raíz de que un compañero mío trabajaba en su estudio, en el Panamericano. Fui más de una vez ahí y me impactó que trabajara a ese nivel. La cantidad de obras que estaba haciendo.

¿Cuáles eran sus referentes internacionales,
arquitectos en ejercicio, por esos años?

AC > Yo ingresé a la Facultad en el año 56. Se había mudado para el edificio actual en el año 48. Era todo muy nuevito. Incluso, el impacto de la arquitectura racionalista europea. Y bueno, ahí estaban los ejemplos de Le Corbusier, de Mies [van der Rohe], de [Walter] Gropius. Pero, por otro lado, en Norteamérica estaba [Frank Lloyd] Wright. Por un lado, el racionalismo europeo con todos esos líderes donde, obviamente, impactaba Le Corbusier. Pero en Estados Unidos estaba Wright, con quien trabajó el arquitecto [Ildefonso] Aroztegui y cuya admiración por el maestro se transmitía en alguna de sus obras, como la que estaba enfrente a la Facultad. Y en Europa, todo el racionalismo que impactaba. Y después, un poco más adelante, empezamos a recibir las influencias de los arquitectos del norte, como los finlandeses. Todo ese conjunto de referencias, cuando salimos de Facultad, fue el que nos llevamos como ejemplo a seguir.

Para ustedes, Alberto Valenti y Arturo Silva Montero, parecería que hay una diferencia de tiempo en relación con las referencias internacionales.

AV > Ellos seguían a los arquitectos europeos y americanos. [Alvar] Aalto tenía mucha más presencia y más influencia. Pero ya estaban los ingleses, como, por ejemplo, [James] Stirling; y los argentinos. Porque Clorindo Testa fue un referente. Ir a ver el Banco de Londres fue toda una sorpresa. Y [Justo] Solsona y compañía.

AC > Con referencia a lo que está diciendo Alberto sobre los argentinos, recuerdo cuando Solsona y Testa eran primeras figuras. Recién me había recibido o estaba por hacerlo. Ellos ganaban todos los concursos. Aquella era una época en que se hacían muchos concursos, tanto en Argentina como acá. Y allí había un equipo de cuatro, cinco, seis arquitectos que ganaban todos los concursos. A nosotros, claro, nos impactaba mucho. Y también [Oscar] Niemeyer, en Brasil, cuando se hizo Brasilia. La arquitectura de Niemeyer y el urbanismo de Lucio Costa fueron la gran revolución americana.

¿Cómo les llegaba la información sobre la arquitectura extranjera? Supongo que con los argentinos era más fácil; había algunas revistas. Pero en el caso de los ingleses, ¿se acuerdan por medio de qué publicaciones recibían la información?

AV > Nosotros, en el estudio, estábamos suscriptos a *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a *Summa*. También recibimos, durante varias temporadas, la revista *Architectural Review*. Y *Domus*, de la que alguna vez fuimos suscriptores, aunque era más fácil de conseguir. Es bueno acotar que, en aquella época, no era tan sencillo obtener las revistas. Muchas veces dejaban de venir por problemas relacionados con los representantes o los créditos. Entonces había que salir a buscar los números que se consiguieran. Pero yo diría que esas eran las publicaciones que más consultábamos.

AS > En la época en que ingresamos a Facultad existía como una suerte de controversia entre la arquitectura racionalista y la orgánica: Le Corbusier y Wright, Aalto y [Willem] Dudok. Parecía que si estabas cercano a uno, no podías hablar del otro.

Eso fue más fuerte en la Argentina. Fue durísima esa lucha en la Universidad de Buenos Aires.

AS > Pero acá también ocurrió y lo ilógico del asunto es la división que planteaba. Había muy buenos arquitectos, tanto en un lado como en el otro, y la prueba está en la historia.

AV > Y ahora, a posteriori, se han revalorizado mucho más los ejemplos de la arquitectura racionalista que, en algún momento, así como ocurrió con Bello y Reborati, fue palabra prohibida en Facultad durante años. Pero esa lucha, tal vez sorda, quizás haya sido una de las razones del surgimiento tan claro de la arquitectura de ladrillo. Es evidente que nosotros estábamos de ese lado. En ese bando, por decirlo de algún modo.

Eso, mientras ustedes eran estudiantes, ¿no? En la mitad de la década del sesenta ese asunto del ladrillo, con el Núcleo Sol y Lorente, ya se estaba armando...

AV > En la época en que nosotros éramos estudiantes ya se estaba armando, pero desde el punto de vista teórico. La materialización de esa arquitectura ocurrió años después. Porque hay algunos ejemplos, sí: las poquísimas casas, dos casas, que tiene Mariano [Arana] en la calle Martí. No es significativo en cuanto al volumen que adquirió posteriormente. Y yo creo que, además, otra de las cosas que reafirmó ese tipo de arquitectura fue toda la producción del Plan de Vivienda. En ese momento, fue de ladrillo; de ladrillo y hormigón visto.

Como las cooperativas, por ejemplo.

AV > Bueno, por ejemplo.

Mencionaron ustedes la revista *Domus* pero, por ejemplo, no mencionaron arquitectura italiana de referencia. ¿Es posible que la *Domus* tuviera más peso en el diseño de equipamiento que en el de proyecto arquitectónico?

AS > Sí, puede ser. El contenido referente a equipamiento y diseño de muebles era mucho mayor que el de arquitectura. Igual, de todas maneras, en cada número de *Domus* había algo de arquitectura, siempre.

AV > Y además, atención: nosotros, en varios casos, realizamos equipamientos. Entonces, también existía esa razón para usarla como fuente de consulta.

¿Cuándo egresaron?

AC > Yo egresé en el año 63.

AS > En mi caso, el último examen, con el que terminé la carrera, fue en el año 73. El título me lo dieron en el año 74 y no sé por qué.

AV > Yo, en el 70.

AC > Pero Arturo ya estaba trabajando. La sociedad ya era una sociedad en la que firmábamos «Cagnoli y Valenti arquitectos», y abajo poníamos «Silva Montero», ¿se acuerdan?

¿En qué año se organizaron como sociedad?

AC > Y... por el año 66, ¿no?

AV > No, antes. Montecatini es del 64.

AS > Mirá, yo terminé primer año, en Facultad, en el 63, y en el 64 empezamos a hacer el proyecto de Montecatini.

AV > Sabés, además, justo lo vimos ayer o antes de ayer, porque Juan Muresanu¹ nos pidió una foto de su mural. Arturo le había sacado una y la ampliamos en la parte de la maderita donde está el nombre de él y ahí dice «64».

AC > Para aclarar: Montecatini es el edificio que está en Bulevar España y Acevedo Díaz.

1. Juan Muresanu es escultor, actualmente residente en Río de Janeiro. Colaboró en diversas obras de arquitectura con el estudio Cagnoli, Valenti, Silva Montero.

AV > Sí, está a una cuadra de Facultad.

AC > Fue el primer edificio que hicimos juntos.

Está un poco transformado. Antes, lo mejor que tenía el edificio...

AS > ... los postigones.

¿Cómo surgió la sociedad, de dónde surge el armado de esta tríada?

AS > Yo te puedo decir una cosa... nosotros —Alberto y yo— éramos amigos. No digo desde niños, pero sí desde la adolescencia. O sea, desde los doce o trece años de edad.

AV > El inicio de la sociedad fue uno de esos asuntos totalmente fortuitos, porque nosotros no conocíamos a Ariel ni habíamos coincidido con él en la Facultad. Yo entré en el 62 y él egresó en el 63. Pero se dio la casualidad de que nuestros padres —el doctor Cagnoli y mi padre— eran conocidos, amigos, y decidieron financiar un edificio, hacer un edificio (justamente, el Montecatini de Bulevar España). Entonces, se dio la posibilidad. Nosotros éramos estudiantes y Ariel ya tenía un estudio. En realidad, él era el único profesional y llevaba adelante la función de arquitecto. Nosotros empezamos a trabajar en ese momento y fuimos teniendo diferentes grados en la sociedad hasta recibirnos. A partir de ahí, nos hicimos socios.

AC > La relación se fue consolidando con los años. Pasamos de trabajar en un estudio que era fundamentalmente mío, donde ellos entraron siendo estudiantes, y terminamos como una sociedad que duró, más o menos, 25 años.

¿Cómo trabajaban en el estudio? ¿Todos hacían todo o se dividían tareas?

AS > Nos dividíamos.

AV > Había dos campos muy separados. Uno era el estudio, con la parte de dibujo en la que, fundamentalmente, estaba Arturo. Él vivía adentro de la sala de dibujo y salía cuando podía. Y Ariel, al revés: era la cara visible. Se encargaba de las relaciones del estudio con el exterior, en todos los ámbitos.

AC > En la búsqueda de trabajo; en el inventar trabajo que, a veces, es una cosa que no se entiende bien.

AS > Es fundamental.

AC > Para que los estudios funcionen hay que encontrar e inventar el trabajo.

AV > Y toda la parte de dirección de obra. Una gran parte que después fue perdiendo peso, porque el aspecto que él dice lo absorbía bastante. Y bueno, en una época, también, todo el trato con el Banco Hipotecario, que era otra disciplina que llevaba tiempo y esfuerzo.

AC > Y tuvimos empresa constructora. Por la actividad que desarrollábamos, llegó un momento en que nos pareció interesante. Y económicamente era importante poseer una empresa constructora. Fundamentalmente, nació a raíz del Banco Hipotecario, de la promoción privada. Y bueno, ya se sabe lo que un emprendimiento de esa naturaleza significa, tanto en tiempo como en personal administrativo y técnico. Yo diría que así se fueron conformando las tareas de cada uno de nosotros. Alberto hacía un poco de pivót entre Arturo y yo. También estaba en la parte de dirección de obra. Quiero destacar algo: en definitiva, los proyectos nacían, fundamentalmente, de la mano de Arturo, pero eran discutidos en conjunto, de forma previa, en sus líneas generales, etcétera. Y después, también, en diversas oportunidades, los veíamos en conjunto. Eran discutidos y cambiados como suele suceder en cualquier estudio de arquitectura. No había papeles únicos para cada uno como si fuesen compartimentos totalmente separados. Por personalidad, convicción, cualidades individuales, nos fuimos separando de esa manera.

¿Con qué técnicos trabajaban? ¿Había siempre ingenieros vinculados a ustedes?

AC > Sí. Acerca de los ingenieros calculistas, trabajamos, primero con Fernández Tuneu y luego, también, con Lichtenstein —porque se asoció después con Fernández Tuneu—.

Fernández Tuneu, incluso, ya era mi amigo. Un caso parecido al de Arturo, porque era mi amigo desde niño; éramos vecinos. De ahí surgió el trabajo con él. Posteriormente, Fernández Tuneu y yo tuvimos empresa constructora, pero por poquitos años. Y siempre fue asesor del estudio. Después de asociarse con Lichtenstein, también. Luego existieron otros asesores, en otras ramas. No recuerdo a ninguno en particular.

AV > Dependía, además, de cada concurso. Cousillas fue uno. Pero prácticamente así, como asesor fijo, sólo se puede nombrar a Fernández Tuneu.

¿Trabajaron vinculados con artistas plásticos, escultores, que se involucraran en las obras?

AC > Hace un rato Alberto mencionaba a Juan Muresanu. Él fue el primero.

AV > Sí, fue el primero. Es el mismo autor del mural que está en el Comedor Universitario. Es arquitecto. Pero no trabajamos solamente con él. En varias oportunidades lo hicimos con Jorge Casterán, quien tenía en aquel momento una actividad plástica que se adecuaba mucho a nuestra obra. Intervino en varios de nuestros trabajos, en varios locales comerciales del banco NMB. Con Guillermo Fernández también trabajamos. Uno de los pocos murales que hizo Guillermo fue justo para una sucursal del banco NMB, en 18 de Julio y Joaquín Requena. Vale la pena aquí contar una pequeña anécdota: hace un año atrás, más o menos, me llama por teléfono una persona y me dice: «Tengo entendido que ustedes tuvieron que ver con tal obra, en tal lugar». «Sí, tuvimos que ver». «Usted se acuerda que había un mural...». «Sí, de Guillermo Fernández». Nosotros nunca más habíamos oído hablar de ese mural porque el banco se deshizo de él, se vendió. Y dice: «Yo soy fulano de tal y soy amigo de la hermana de Guillermo», y se presentó. Y dice: «Mi señora fue el otro día a la feria vecinal y se encontró con un puesto donde había, como sostén de los cajones de la verdura, un mural». Y él, que era muy amigo de Guillermo, entendió que podía ser ese mural, porque Guillermo había hablado mucho de ese trabajo, ya que era prácticamente el único mural que le habían pedido para una obra de arquitectura. Entonces lo llamé a Arturo y le dije: «Che, vamos a verlo, por las dudas». Y, efectivamente, eran los dos paños del mural. Debía tener cuatro metros o más. [Arturo], ¿te acordás de aquel mural?

AS > Tenía un metro cincuenta por cuatro y pico.

AV > Sí, un metro cincuenta de altura por cuatro y pico. Y bueno, parece que se lo pudo comprar al feriante por chirolas. Se lo iban a entregar al hijo de Guillermo, quien tiene el acervo.

AC > Me acuerdo de dos murales más. Uno es de Jorge Casterán, en el Edificio Cap Sa Sal, en Punta del Este. Ese es un mural de dimensiones importantes. Debe tener entre doce y quince metros de largo, porque toma un pedazo de un portón corredizo con pared de un lado y del otro. El otro mural es de *Pali* Lorente, en el banco NMB de Salto, bastante importante en cuanto a su tamaño.

AS > Ahora que hablamos de Guillermo Fernández, recordé algo que no sé si cuadra en este momento. Yo había mencionado a Chiancone como el mejor profesor que había tenido en la Facultad. Pero, afuera de la Facultad, me acuerdo que hice un curso de pintura, muy cortito, con Guillermo Fernández. Fue brutal lo que me sirvió en mi labor de arquitecto. En la forma de encarar el rectángulo donde vas a hacer la obra. La arquitectura de ladrillo era el noventa por ciento de la arquitectura que se hacía en el Uruguay. La diferencia estaba en el ladrillo visto porque, después, había mampostería; mucho ladrillo que se revocaba y pintaba. Incluso nosotros, en la de Kleiman —para mí, una de las mejores casas que hicimos, en Punta del Este— usamos ladrillo pintado de blanco y hormigón. Pero en ese caso el entorno también era blanco. Al lado de la casa, en la península de Punta del Este, había un hotel que tenía una cúpula toda blanca. Sacabas una foto desde determinado ángulo y parecía un sitio islámico.

AV > En paralelo a eso que podríamos llamar «la línea directriz» siempre hubo, sobre todo en las primeras épocas, una voluntad de meternos en problemas por proyectar cosas absolutamente atípicas. Por ejemplo, los postigones del edificio Montecatini. Fue todo un invento, y a pulmón, lograr que se abrieran, se plegaran y quedaran como un pequeño alero en cada una de las ventanas. Y se resolvió con unas cadenas de bicicleta, unos piñones y un mecanismo; todo hecho a pedal. Pero, después, para multiplicarlo por la cantidad de aberturas que tenía el edificio...

AS > Pero el que diseñó eso fue Cutsera, un personaje increíble. Había planteado, incluso, que los postigones se movieran con agua, al abrir y cerrar canillas.

AV > Por suerte, no llegamos a eso, ¿no? (*Risas*).

AC > Eran ciertos delirios de juventud que nos permitían ejercer la profesión de forma muy alegre. Así actuábamos cuando actuábamos. No éramos tradicionalistas. Nos gustaba innovar. Por ejemplo, lo del edificio Cabildo, que está hecho en fibra de vidrio. Ahí cambiamos porque estaba dentro de un entorno urbano bien diferente. Nosotros entendimos, por diversas razones, que había que usar, en plena Ciudad Vieja, no solo otro colorido sino otro material. Por razones estéticas y de origen práctico, también; por un tema de polución, etcétera, etcétera. Todas esas cosas las asumimos como un desafío propio de la juventud. Yo no sé si hoy volveríamos a realizarlas de esa manera porque dan mucho trabajo e implican mucho riesgo. Si les cuento cómo

se montaron esas piezas de fibra de vidrio... Fue terrible. Cerrábamos la cuadra de la calle Rincón. Eran unas piezas únicas, de diez metros de largo, y se ponían arriba de un semirremolque, etcétera. Pero nos llenó de orgullo, después, ver el resultado.

AV > Con esas piezas nos anticipamos a un problema posterior: el problema del aire acondicionado. Parte del diseño estaba hecho para poder ocultar, detrás de los paneles, los diversos tipos de unidades exteriores. Algunas precisaban que el aire viniera desde el fondo y, a veces, desde abajo. Por eso tienen varias aletas: unas, en una parte frontal, y otras, en una parte inclinada hacia abajo. De esa manera podían servir cualquiera fuesen los aparatos que compraran los propietarios. Igual, en algunos casos, los pusieron en las ventanas.

Por curiosidad ¿quién fue el proveedor de esas piezas?

AV > Dasur.

AC > Los que hicieron las Meharí, sí.

AV > Exacto. Fue la gente que se animó.

AS > Era un ingeniero. No me acuerdo el nombre.

AV > Danrée.

AS > Danrée era el dueño.

AV > Por eso.

AC > Había otro ingeniero.

AV > Pero Danrée fue el que aceptó el desafío. Porque, claro, ellos nunca habían hecho algo así. Habían hecho lanchas, la Meharí. Nunca un artefacto como ese, con todo un tema de sujeción. Había que levantarlo y colocarlo.

AC > Están soldados. Incorporados a unos hierros que están soldados a unas esperas dejadas en la estructura de hormigón. Hubo que resolver muchas cosas.

¿Fueron soldados a calor?

AC > Con soldadora eléctrica.

AV > Porque eso ya tenía unos nervios metálicos.

Ah, claro, había un anclaje.

AC > Había unos nervios de hierro, de diámetro 16, o 19, que sobresalían. Eso era a lo que se soldaba.

AV > Y después, por ejemplo, tuvimos la necesidad de inventar un pavimento porque entendimos que no existía ninguno que resolviera las necesidades acordes al resto de la obra. Fue el pavimento de goma de botones. Hubo que mandar a hacer una matriz, buscar quién lo fabricara, pensar qué material era el mejor, de dónde podía provenir. ¡Yo qué sé!, toda una historia. Siempre nos gustó meternos en cosas así. Por lo menos, al principio.

Con respecto a la arquitectura del ladrillo, ¿cuáles son las referencias que tienen? Además de lo local, de responder a necesidades locales.

AS > Teníamos maestros; Alvar Aalto, por ejemplo. Y estaban todas las obras de Lorente.

AV > Wright, también.

AS > Bueno, por supuesto. Pero a Alvar Aalto lo sentías más cercano.

AC > Yo creo que la arquitectura nórdica fue la que tuvo más influencia en la tendencia del estudio.

Y la obra de Ernesto Leborgne ¿qué incidencia tuvo?

AS > Sí. Pensaba en la obra de Leborgne. Cuando fui a Machu Picchu —Alberto no pudo ir—, fui con un amigo que tenemos en común, que es agrónomo. Antes, estuvimos en la casa de Leborgne, quien nos brindó información para el viaje, y allí me ocurrió algo parecido a lo que me había sucedido en la visita a la casa de Payssé. Por eso, después de encontrarme con ese jardín y esa casa, seguí su trayectoria: era una cosa fantástica. Ese ladrillo, trabajado con un cariño impresionante.

AV > Existen otros motivos, además del teórico. Yo no sé si nos pasaba solo a nosotros —creo que no— pero, en aquel momento, se conseguía muy buena mano de obra para el manejo del ladrillo. Los detalles constructivos —el ladrillo tiene sus bemoles— eran de dominio común de las empresas, al menos en las que trabajaban con

nosotros —me estoy acordando del viejo Chiachio, en Punta del Este, por ejemplo—. Y era un lenguaje con el que uno, muy fácilmente, se ponía de acuerdo; con el empresario y con los oficiales. Era bastante sencillo. Se proyectaba y se podía construir. Pero además, por otro lado, en el caso de las viviendas del Banco Hipotecario, si uno mira hoy el envejecimiento que se produce en las obras hechas con ladrillo y hormigón, y el que se da en las realizadas con revoque, hay una diferencia brutal. Nosotros fuimos conscientes de eso. No fue algo de lo que nos dimos cuenta después sino que fue la respuesta, digamos, más digna, a la problemática de la vivienda —en aquel momento, popular— categoría dos o tres, del Banco.

AS > Ahora que mencionaste a Chiachio, me acordé de una cosa: cuando se hizo la casa que mencioné hace un rato —la de Kleiman, en la Punta—, la empresa constructora era la de él. Era un tipo fantástico; su forma de ser. Aparte, era un muy buen constructor. Era fantástico el cariño que tenía por la construcción. Te lo contagiaba. ¿Te acordás [Ariel] que íbamos a la obra y terminábamos en un boliche que había cerquita de ahí, en la península, comiendo unos mariscos y tomando whisky? Vino, era. No era whisky.

Nos impresionó mucho entrar a su estudio. Nos pareció estar en un mundo de alta contemporaneidad, no muy uruguaya, más bien propia de un estudio en Argentina. Nos llamaron la atención ciertos diseños gráficos que estaban incorporados, como los números en las puertas. ¿Lo diseñaban todo ustedes?

Sí.

El diseño gráfico formaba parte y estaba en todo. Era un lugar donde uno podía ver múltiples diseños de ustedes asociados al mobiliario de Eames. En Montevideo no había demasiados estudios con tanta incorporación de diseño, ¿verdad?

AV > En varias obras el estudio se ocupó de diseñar no solo la arquitectura sino también el equipamiento. Se ocupó del diseño de interiores. Justamente, uno de los tipos

**« (...) los
proyectos nacían,
fundamentalmente,
de la mano de Arturo,
pero eran discutidos en
conjunto...»**

—ARIEL CAGNOLI

**« (...) siempre hubo,
sobre todo en las
primeras épocas, una
voluntad de meternos
en problemas por
proyectar cosas
absolutamente
atípicas»**

—ALBERTO VALENTI

**«En la época en que
ingresamos a Facultad
existía como una
suerte de controversia
entre la arquitectura
racionalista y la
orgánica»**

—ARTURO SILVA MONTERO



con quien trabajamos mucho, en conjunto, y en muy buena sintonía, fue el arquitecto [Alfredo] Nebel, dueño de Herman Miller. Cuando nosotros nos mudamos al estudio de la calle Rincón, lo equipamos todo de nuevo y lo hicimos junto con él, con muebles de Herman Miller. Por ejemplo, las mesas de dibujo —hay que recordar que se dibujaba con regla T y escuadra, o con paralelógrafo—. Pero la planera la tuvimos que inventar en conjunto con Yuyo Nebel, para que un mueble de Herman Miller se pudiera convertir en planera, cosa que no existía.

AC > Teníamos mucha sintonía con Yuyo. Fuimos, realmente, muy amigos de él. Era un poco mayor que nosotros. Él nos hizo todo el equipamiento a cambio de una unidad de apartamento. Construimos y entonces, le dimos un apartamento. No recuerdo muy bien cómo fueron esos canjes, todos hechos en una servilleta de papel donde escribíamos los términos. Ese era el grado de confianza.

¿Trabajaron con Carlos Fernández?

AC > Sí, claro, por Artesanos Unidos, donde él trabajaba junto al *Ruso* Lambacht. Toda esa gente que no existe más, desde hace años, trabajó con nosotros. Ese colega estaba dedicado, como Yuyo, a la parte de muebles, como la gente de Artesanos Unidos a las luminarias. Ellos aceptaban los diseños como desafíos a resolver; tanto uno como otro. Para el ejercicio de la profesión fue una época absolutamente fermental, no solo por las ideas que se desplegaban sino por el mismo ejercicio. Uno contaba con gente a la que le encantaba apoyar innovaciones. En esta área como en la de la construcción, tal como contamos hace un rato. Hasta los oficiales finalistas estaban encantados de tener desafíos nuevos que les permitieran mostrar su manualidad.

AC > Si volvemos a hablar del ladrillo, en la ciudad de San Carlos había —creo que aún hay— varias ladrilleras, y nosotros íbamos y dialogábamos con los que fabricaban los ladrillos —que era gente de campaña—. Les pedíamos y encargábamos colores y tamaños distintos; ese tipo de cosas. Llegamos a hacer un ladrillo cuadrado, ¿se acuerdan?

AV > Sí, claro. El usado en el edificio Dos Ríos.

AC > El edificio Dos Ríos está hecho con un ladrillo cuadrado, colocado un poco más adelante y más atrás. Se fabricó especialmente para nosotros, en San Carlos.

Es el edificio de Martí y Chucarro, ¿verdad?
 Pensábamos que no era ladrillo sino revestimiento
 tipo tejuela. ¿Tiene más profundidad entonces?

AV > Sí, es un ladrillo de medidas especiales.

**AS > Ahora, no solamente hicimos edificios de ladrillo. También hicimos edificios
 de hormigón visto.**

Había una variedad importante. No estaban
 restringidos a un formato o a un material
 predominante.

**AS > Incluso el estudio, adentro, tenía hormigón visto. El hormigón de la estruc-
 tura se veía. Y los techos.**

AV > Y el Cap Sa Sal es el ejemplo cantado. No era un edificio de ladrillo.

AS > Ladrillo, tenía. Pero de una manera muy acotada.

Con referencia a sus edificios, le pedimos a cada uno
 que elija dos obras y que comente las que les resulten
 más atractivas, que le gusten por algún motivo.

AC > Nos vamos a repetir, seguramente.

**AV > Una de las obras que yo considero como de las más logradas es la vivienda
 Estrázulas, en Punta Ballena. Me parece que la adaptación a un terreno complica-
 do, como lo es cualquier terreno en la ladera de Punta Ballena, tiene que estar muy
 pensada, muy bien resuelta. Además demuestra, en esas condiciones, el éxito de la
 tipología de vivienda utilizada de forma habitual por el estudio. Hablo de las vi-
 viendas con un eje de sostén —que son las circulaciones— al que se le adosan los
 diferentes ambientes, para lograr una clara espina dorsal y una circulación que per-
 mita, de forma lógica y pensada, las ataduras con los diversos espacios. También en
 ese caso la construcción fue un éxito porque estuvo a cargo de la empresa del archi-
 tecto Cravanzola —*Tabito Cravanzola*— que, aparte de ser un muy buen técnico, es
 un tipo muy macanudo. Todo resultó perfecto, también para los propietarios. Hasta**

el día de hoy la gente está contenta con esa casa. Yo diría que esa es una obra que nos quedó bien. Y la otra obra que, creo, vale la pena mencionar, es la Asociación Cristiana, en Piriápolis. En ese caso hicimos la dirección de obra junto a Fernández Tuneu. Y también trabajamos con otras empresas que asumían cualquier innovación, como don Tomás Carretero, quien tenía empresa de calefacción.

Queda claro que para Alberto el asunto pasa por lo topográfico y lo topológico ¿no?

AS > Bueno, Alberto me sacó uno de los ejemplos que yo iba a mencionar. Pero yo elijo, además, la vivienda de Kleiman, de la que hablé hace un rato. De esa obra también me gusta la implantación, ya que había un desnivel importante en la época en que se hizo la casa. Aún no pasaba la costanera por ahí. O sea, daba directamente al mar. Incluso se iba escalonando desde la calle hacia abajo, acomodándose a los distintos niveles del terreno. Y la piscina estaba hecha en las rocas naturales que afloraban. El proyecto también se estructuró con base en un conector de múltiple altura con el que atamos todos los espacios de uso. Y en las puntas de esas conexiones se veía el mar. De igual forma, cada vez que entrabas a un lugar de uso, también, en algún momento, aparecía el mar. Me parece que eso era lo que estaba bueno. Incluso me gusta la manera que tenía de integrarse con el entorno. Ahora cambió completamente. No sé cómo está esa casa, cuál es su estado actual.

AC > Está muy bien.

AS > Y después, otra obra que podría elegir es el edificio Macondo, de la cooperativa que está en 21 de setiembre y Williman. Ese edificio no es de ladrillo, tiene ladrillo en las medianeras. Es un edificio de hormigón visto. Y posee un tipo de relación, entre cada unidad y el exterior, distinta a la usual. Esta se produce por la utilización de cajas que sobresalen y balcones o espacios intermedios que quedan contenidos detrás del hormigón. Era una cooperativa de ahorro previo que se inició con amigos. Entonces, el tema de los desniveles fue más fácil de plantear. En una cooperativa de gente que no conocés, capaz que no es posible. Pero ahí estuvimos todos de acuerdo. Incluso los tamaños de dormitorios y cocinas se saldaron de común acuerdo con todos los socios. Después, de todos los amigos —y éramos varios—, creo que no quedó ninguno. Se demoró tanto que terminamos consiguiendo la vivienda de otra forma.

¿Cuándo hicieron ese edificio tenían la empresa constructora?

AS > No. Realizamos un concurso antes de que se hiciera ese edificio.

AC > Ahí hicimos el concurso del Hospital Policial. Porque disponíamos del terreno, donde había una casa vieja.

AS > Era una quinta lindísima: la quinta de Saccone.

AC > El terreno daba a las dos calles. Para no alterar el trabajo del estudio, porque el concurso implicaba agregar una cantidad de gente para trabajar en él, aprovechamos esa circunstancia e instalamos una especie de sucursal exclusiva.

AS > De la casa quinta quedaron los pilones. Aún están.

AC > Bueno, de lo que me van dejando para elegir, yo quisiera hablar sobre el edificio Cap Sa Sal, que tiene unas particularidades bastante inéditas para lo que es el paisaje de Punta del Este. Primero: yo creo que es de los pocos edificios que posee un carácter playero, por llamarle de algún modo. Casualmente, al lado del Cap Sa Sal está el edificio El Pinar, que es un edificio de Pintos Risso que yo considero muy bueno. Está en la misma cuadra, casi en la esquina, y también tiene esa cualidad playera. Cuando uno ve los edificios de Punta del Este se da cuenta que podrían estar en el Cordón, en Pocitos o en cualquier otro lado. Es una de las grandes críticas que se les hace. Ahora son torres que podrían estar tanto en Nueva York como en Puerto Madero. La arquitectura así se desdibuja y sirve para cualquier sitio; no tiene el carácter propio del lugar. Y a eso me refiero con respecto al Cap Sa Sal. Aparte de su imagen general, del colorido que tiene y de la alternancia —que ya es rupturista con respecto al resto de las edificaciones— tiene varias características de un edificio de playa. Entre otras, por ejemplo, las terrazas amplias, que son para uso veraniego. No son balcones. Son como unos pequeños *livings* exteriores que permiten disfrutar, no solo de las vistas, sino del aire y del exterior. El edificio en sí tiene una imagen que, insisto, fue reconocida por mucha gente. Y por otra, denostada. Voy a contar, rápidamente, dos anécdotas. Nosotros después tuvimos un cliente que hizo un reciclaje en un edificio de Punta del Este ubicado más en el extremo de la península. El edificio se llamaba Catamarán. El hombre era argentino. Un día pasó por el Cap Sa Sal y le gustó tanto, lo impactó de tal manera, que se acercó al estudio y nos encargó un edificio. Un caso prácticamente único para nosotros. También, otro día, yo iba en el auto con una señora francesa, amiga de mi señora, y pasamos por la puerta del Cap Sa Sal de casualidad. Entonces dijo: «¡Qué horrible esto!, ¿quién lo habrá hecho?»

(Risas). Así que hay opiniones encontradas y creo que es parte del interés que posee. Es un edificio que, me parece, no perdió vigencia. Se mantiene actual. En su interior, los *livings* están en un nivel diferente al de los comedores. Ese recurso permite tener vistas, desde el comedor, sin la interferencia que podría provocar el mobiliario del *living*. Creo que se vive muy bien adentro de esos apartamentos.

Otra obra que hicimos, más modesta en relación con su tamaño, es una casa que hoy está muy destruida y que, creo, está condenada a demolerse. Es una vivienda que hicimos en la parada 36 de la costanera de Punta del Este, casi llegando a Punta del Este. En su momento fue una especie de joyita para mí. Además, fue en la época en la que el estudio estaba totalmente inmerso en la arquitectura con influencia nórdica. Tiene diversos techos que se unen a través de las zonas de circulación más bajas y, por otro lado, el interior, también, tiene dos o tres desniveles que configuran lugares alrededor de la estufa, etcétera. Posee ambientes muy interesantes y muy lindos. Es de ladrillo visto, por supuesto. Y estas son las dos obras que yo agregaría a las mencionadas por Arturo y Alberto.

Parecería que en esas obras de ladrillo hay algunos detalles que son vitales. Uno de ellos es la estufa y su chimenea. En una de esas casas citadas, la chimenea se independizó del cuerpo de la vivienda, constituyendo un verdadero hecho plástico.

AC > Mirá, acerca de la estufa y del grado de preocupación al que nosotros llegábamos por atender todos los aspectos de la edificación, te cuento: esa estufa está hecha con chapa de barco. De un barco que se hundió, justamente, poco tiempo antes de hacer la casa, y del que todavía quedan restos en la península, pasando la playa El Emir.

AV > Está la caldera, todavía.

AC > Sí, aún se ven algunas partes. En ese momento, por supuesto, no existía la rambla. Era todo un arenal. Yo me acuerdo de haber ido con el propietario, cuando ya estábamos en la etapa de construcción, a elegir los pedazos de chapa. También había que elegir todos los remaches y las fajas. Y había que ver cómo construirla. Porque no alcanzaba con hacer un dibujo y dárselo a

un herrero para que la fabricara. Estábamos en el detalle de los colores de la chapa y todo ese tipo de cosas, propias de la pasión por la profesión, por la arquitectura, que teníamos en aquellos años jóvenes.

AV > Pero además, en ese caso, no solo nos llevó mucho tiempo la resolución del volumen de la estufa, como dice Ariel, sino que nos insumió muchas horas de dibujo —y después también en la obra—, la resolución del caño separado del hogar. Porque lo clásico es el hogar, el conducto y la chimenea, todo de continuo. Pero en esta estufa el caño estaba a cierta distancia y eso nos llevó horas de dibujo. [Arturo], ¿te acordás lo que fue resolver eso?

¿Y tiraba bien?

AV > Sí, sí, tiraba perfecto.

AC > Otras estufas, más fáciles, no nos quedaron tan bien. No éramos perfectos. Pero sí, esa tiró.

Volviendo al edificio Cap Sa Sal ¿pueden explicar cómo se produjo esa diferencia? Parecería que hay un formalismo muy fuerte vinculado a esa estructura exterior que da la idea de contar con un referente formal. Sostener esas terrazas no tiene por qué haber generado esa respuesta, necesariamente.

AC > A ver... voy a improvisar una respuesta. Para empezar, no todo es tan racional. A veces se diseña por inspiración, por las ganas, por lo que uno se imagina en ese momento y en esa ubicación. En varios de los ejemplos —como la casa Kleiman de la que habló Arturo, allá, sobre el mar, con otros colores; o el caso del edificio Cabildo, en la Ciudad Vieja— hay una preocupación por la inserción dentro de un entorno. Porque yo no me imagino un edificio de fibra de vidrio en Punta del Este ni me imagino al edificio Cap Sa Sal metido en el centro. La ubicación está estrechamente vinculada a la inspiración y sirve para pensar cómo se va a meter ese edificio dentro de la ciudad.

AS > Debo mencionar con relación a esta pregunta, que a mí me llamó mucho

la atención, cuando estuve en París, el Centro Pompidou de Piano y Rogers. Ambos edificios no tienen nada que ver entre sí. Pero, de alguna forma, la fachada del Cap Sa Sal tiene algo de esa referencia. Lo fundamental de la fachada es el espesor logrado gracias al esqueleto que se colocó. Si hoy tuviera que hacer de nuevo el edificio, probablemente volvería a diseñar un esqueleto, pero sería distinto. El aparato es un poco pesado. Con una sección mucho más chica sería mejor. Y además, había otro tema: la reglamentación. Por eso, arriba, tiene una inclinación de 45 grados. Pero me parece que lo más importante de ese elemento es la relación con el uso para el que fue diseñado. Creo que Ariel, hace un rato, decía que las terrazas funcionaron muy bien.

AV > Para que veas que no está tan descolgado, voy a brindarte un ejemplo comparativo: si observás el edificio ubicado en Solano Antuña casi Ellaurí —que es un edificio netamente urbano— verás que es un volumen de ladrillo con unas terrazas muy generosas. Y es así porque entendimos que el factor diferencial de un edificio con un apartamento por planta debía ser las terrazas, cuyo juego se materializó con una estructura de hormigón. Si bien la resolución no es igual a la del Cap Sa Sal, no tiene salientes a 45 grados, es pariente. Las terrazas se resuelven dentro de una grilla de hormigón del orden de los veinte por veinte, veinticinco por veinticinco. Pero además, no todas las obras tenían una coherencia formal. Por ejemplo, recordemos al Cala di Volpe, un edificio que está en Leyenda Patria: es un edificio de cristal neto, de arriba a abajo, con una resolución de planta, yo diría, muy parecida a la del Macondo. Pero son plantas de lujo, o casi lujo. Y es un edificio resuelto con un lenguaje totalmente diferente. Y el Macondo también tiene una estructura en grilla como sostén de las terrazas, aunque es metálica. O sea, el criterio es el mismo, tanto en el Cap Sa Sal como en el edificio de Solano Antuña, pero están resueltos de forma diferente. Porque cada caso fue diferente.

AC > Merece decirse algo, que no es estrictamente de arquitectura, referente a los edificios Cap Sa Sal y Cala di Volpe y es que fueron de un mismo propietario, cliente nuestro. Hay que tener suerte para encontrar un cliente así, que siga la locura de los arquitectos. Porque, por lo general, el que construye para vender en cierta medida quiere asegurarse un producto final reconocido, que no va a producir ninguna reacción negativa. Es decir, tiene un entendible conservadurismo a nivel comercial. Y este amigo —porque en definitiva aparte de ser cliente es un amigo— aceptaba todo ese tipo de cosas. Su modalidad era revulsiva. Una modalidad contemporánea, con carácter para hacer cosas diferentes. De algún modo y desde otro punto de vista, era parecido a nosotros,

a nuestra manera de ser. Y bueno, ahí se conjugaron esas dos cosas. Quería decirlo porque no es fácil encontrar a alguien que esté dispuesto a arriesgar dinero en una inversión que puede resultar catastrófica, ¿no?

Sin dudas, en arquitectura, el comitente es un factor muy importante. Nunca lo estudiamos mucho pero hay obras que sin ese cliente no se podrían hacer.

AV > Ni qué hablar.

AS > Ahora me estaba acordando de la casa de Ariel, en la calle Palmar. Esa casa está muy buena. Se basa en un techo único que es su *leitmotiv*. Y el árbol de tilo, de tu señora [se refiere a la esposa de Cagnoli].

AC > Nosotros no la ocupamos nunca. Primero se casaron mis hijos, hace muchos años, y después estuvo alquilada a empresas durante largo tiempo. Parecía que su destino iba a ser el de empresa. La pusimos en venta hace dos o tres años y la compró un doctor, médico, que tenía tres hijos varones igual que yo. La recicló toda para irse a vivir ahí y actualmente es su vivienda. Por suerte, porque la casa ya estaba bastante descuidada.

AV > Además, la habían intervenido...

AC > Y bueno, y sí... La fueron modificando con la instalación de aparatos de aire acondicionado, con la colocación de puertas donde no había, etcétera, etcétera. Y el tipo este nos dio una alegría porque, más allá de que la teníamos que vender, además, iba a tener un buen destino.

El tilo ya estaba en el terreno, ¿no? La casa se adaptó al tilo...

AS > Sí, claro.

AC > Cuando fuimos a proyectar, tuvimos que replantear el rectángulo del terreno y también el tilo.

Hablemos de los concursos a los que se presentaron —porque se presentaron a muchos—, y de los premios.

AV > Arturo mencionó, hace un ratito, el tema de los concursos de arquitectura. Y justo fue un tema del que nosotros estuvimos hablando hace unos poquitos días. De la importancia que guarda, para un estudio armado y con una permanencia sostenida en el tiempo, hacer el ejercicio del concurso. Porque la vida diaria, con sus tironeos, sus altibajos, sus verdes y maduras, no suele dejar tiempo para la reflexión sobre ciertos temas. Y además, en el ejercicio común de la profesión, en general, no siempre se tiene la suerte de poder abordar algunas temáticas que, justamente, suelen ser motivos de un concurso. Yo le recomendaría a cualquier estudio la experiencia de concursar.

AS > El concurso otorga una enseñanza brutal a quienes participan y eso no tiene comparación. Lo que se aprende haciendo concursos es increíble.

AC > Lamentablemente hoy no se hacen tantos concursos. Hay muy pocos, ¿no? Pero en esa época se hacían más.

AV > No vamos a caer en ese lugar común de que «todo lo de antes era mejor» porque es terrible. Pero es evidente que el tema concurso se tomaba muchísimo más en serio. Las tres patas —asesores, jurado y participantes—, siempre estaban contempladas. Se trataba de que estuvieran los mejores. No hay concurso que funcione sin un buen asesor y sin un buen jurado. Y, por supuesto, sin los mejores participantes, concursantes, posibles. Un poco lo que decía Ariel acerca del éxito de los concursos en la Argentina. Esa fue una experiencia que, de algún modo, se trasladó para acá. En aquella época yo me acuerdo que había equipos que se formaban muy en serio.

Nosotros tuvimos una suerte variada, porque sacamos algunos primeros y segundos premios, algunas menciones. Y no sacamos nada, también, como es

lógico. La mayoría de las veces uno aprende pero no saca premios.

AS > Buscando información para este trabajo que están planteando, me puse a ver los concursos en los que participamos, por ejemplo, el concurso para el Mausoleo de Artigas, o el del Hospital Policial, en el que sacamos premio.

AC > Ese fue uno de los concursos que más destaco porque recuerdo que participaron ochenta concursantes y sacamos el segundo premio. Y creo que en el jurado existió algún voto que nos otorgaba el primero.

AS > Yo creo que no estoy muy de acuerdo con lo que decías de los concursos de antes [se refiere a lo dicho por Alberto Valenti]. Me parece que no agarramos una buena época de concursos. Hubo épocas mejores, anteriores a la de nuestra experiencia.

AC > Antes había más concursos.

AV > Bueno, puede ser.

AS > Había muchos más, los concursos de Lucas Ríos, y Payssé. Todos esos.

AC > [Ernesto] Acosta, [Héctor] Brum, [Carlos] Careri y [Ángel] Stratta. Y Estudio 5.

AS > Ahora, decenas de años después, ves las propuestas presentadas que no sacaron nada, como la del Mausoleo o la de la intendencia de Rivera, y es increíble. Sobre todo, la que era para la intendencia de Rivera: estaba buenísima y no sacamos nada. Propusimos una conexión entre la plaza de Rivera y la calle de atrás. Todos los que plantearon eso, marcharon.

(AV) Y era una propuesta lógica. Uno va, ahora, y ve la solución premiada, y enseguida se pregunta por qué hay que dar toda una vuelta. Porque si venís desde la plaza, no podés atravesar el terreno. Tenés que dar la vuelta alrededor de la manzana para ir a la terminal.

Hablemos de la revista *Summa*, de cómo es que aparece un número prácticamente dedicado a ustedes.

AV > Yo creo que fue medio por casualidad.

AC > Nosotros no hicimos nada.

AV > La gente de *Summa* vino a Montevideo y habló con dos o tres estudios que podían considerarse, a su juicio, significativos de la producción arquitectónica de ese momento, en Montevideo. Uno fue el nuestro y nos preguntaron si nos interesaba preparar un material para la publicación. Tengo entendido,

porque fue hace muchos años y no me acuerdo bien, que hubo alguna gente que no aceptó el desafío. O que no se animó. Porque, claro, con los medios gráficos y de información que había en aquella época, fue muy trabajoso, para nosotros, armar ese número de *Summa*. No solo porque había que escribir lo que ya estaba escrito, sino porque había que sacar fotos de las obras, ir a Buenos Aires, volver para acá, etcétera. Pero salió algún otro número sobre estudios nacionales de arquitectura. Hay uno sobre Estudio 5, por ejemplo.

AS > Fue anterior.

AV > Creo que la que vino fue Marina Waisman. La que nos hizo el planteo, tanto a ellos como a nosotros. Y fue como dos años antes de que saliera el número dedicado a nuestro estudio.

La foto de ustedes tres parece recortada.

AV > No, no es un recorte. Está sacada por el fotógrafo y amigo Darío Ferrari; la sacó especialmente. Además, él nos hizo poner ropa negra para que en el fondo quedara nada más que...

AC > Fue muy divertido.

En el estudio había unas fotografías impresionantes. Por ejemplo, una de la entrada del Montecatini frente a la cual uno se pregunta de qué edificio se trata. Era impresionante. ¿Contrataban fotógrafos para la documentación o difusión de la obra?

AV > No. Yo creo que Darío sacó algunas. Y vos [se refiere a Cagnoli] sacaste con la «vieja» Leika, nada más.

AC > Creo que cuando hicimos el centro en Piriápolis, yo llevé al hijo de Caselli para que sacara algunas fotos. Pero fue más bien una excepción.

AV > Sí, sí. Él habrá sacado cinco o seis.

Para terminar, tal vez quieran comentar algo más sobre el vínculo que tuvieron como profesionales.

AV > Me gustaría reafirmar lo dicho por Ariel: fue una sociedad absolutamente exitosa, que duró 25 años. Y en nuestro caso [se refiere a Arturo Silva] venía desde que éramos unos gurises, desde segundo año de Facultad, y siguió hasta la madurez. Además, pudimos llevar adelante una sociedad sin peleas, donde todo el mundo metió parejo. Realmente, fue una época de oro.

AS > Las cosas cumplen ciertos ciclos, ¿no? Yo extraño a Rosario Castellanos, quien dibujaba en el estudio. La sigo extrañando; hasta el día de hoy. No hay computadora que se le aproxime.

AV > Ni qué hablar.

AS > Y también extraño la capacidad de Ariel para poder encargarse de tanto asunto complejo y darle para delante con fuerza.

AC > Vivimos 25 años de la mejor edad de producción de cualquier profesional. En nuestro caso, entre los veinte y pico y los cincuenta, cincuenta y pico. Es la época más fermental de la vida. Y los vivimos muy intensamente en todos esos campos que hemos comentado: empresa constructora, concurso perdido o ganado. Abordábamos todo, inventábamos soluciones arquitectónicas. Veíamos cómo se compraba la chapa para una chimenea, cómo íbamos a inventar cualquier otra cosa. Éramos muy inquietos. Y, además, pasamos por épocas buenas y malas.

AS > La disolución del estudio se debió, fundamentalmente, a la caída de la tablita del año 82,

AC > Fue más tarde, fue en el 90.

AS > Eso fue terrible.

AC > Cuando cayó la tablita, en el año 82, teníamos personal. Y teníamos un lugar para el estudio, otro para la administración en otro edificio que habíamos hecho. Fue una catástrofe. Quedamos fundidos. Hubo que enfrentar situaciones muy amargas, muy duras, de responsabilidad. Soportar económicamente. Pero también hubo momentos de auge.

AS > Incluso hay un edificio, que es el edificio Castelar —ubicado en la calle Soca—, con algunos problemas de terminación a consecuencia de la catástrofe que dice Ariel. Ese edificio podría haber quedado mucho mejor y, de todas maneras, es un edificio interesante. A mí me gusta pero a mucha gente no. Incluso le he sacado fotos y en las fotos queda espectacular.

AC > Y la planta baja tenía otro destino, era distinta. La tomó otro colega y

tiene modificaciones.

AV > Hay alguna obra que Arturo no quiere mencionar; la de Armas y Carulo, en Avenida Italia.

AC > Sí, por ejemplo. Esa es una obra de una simpleza...

AV > Esto me hace acordar a las entrevistas que hace [James] Lipton en *Films&Arts*, en el Actors Studio, que al final pregunta: «En el caso de que existiera el cielo, ¿qué le gustaría que le preguntaran al llegar?» No sé si se acuerdan. Y yo estaba pensando a lo largo de todos estos días, que me gustaría que más que me preguntaran, me dijeran: «Intentaron hacer lo mejor posible».



obra:
Edificio Cap Sa Sal
Punta del Este
Maldonado

fotografía:
Julio Pereira





EMPRESA DE MANTENIMIENTO Y RECONSTRUCCIÓN DE EDIFICIOS
VERTICAL
424 5917
WWW.VERTICAL.COM.BR

E

**MONTEVIDEO
SETIEMBRE
2015**

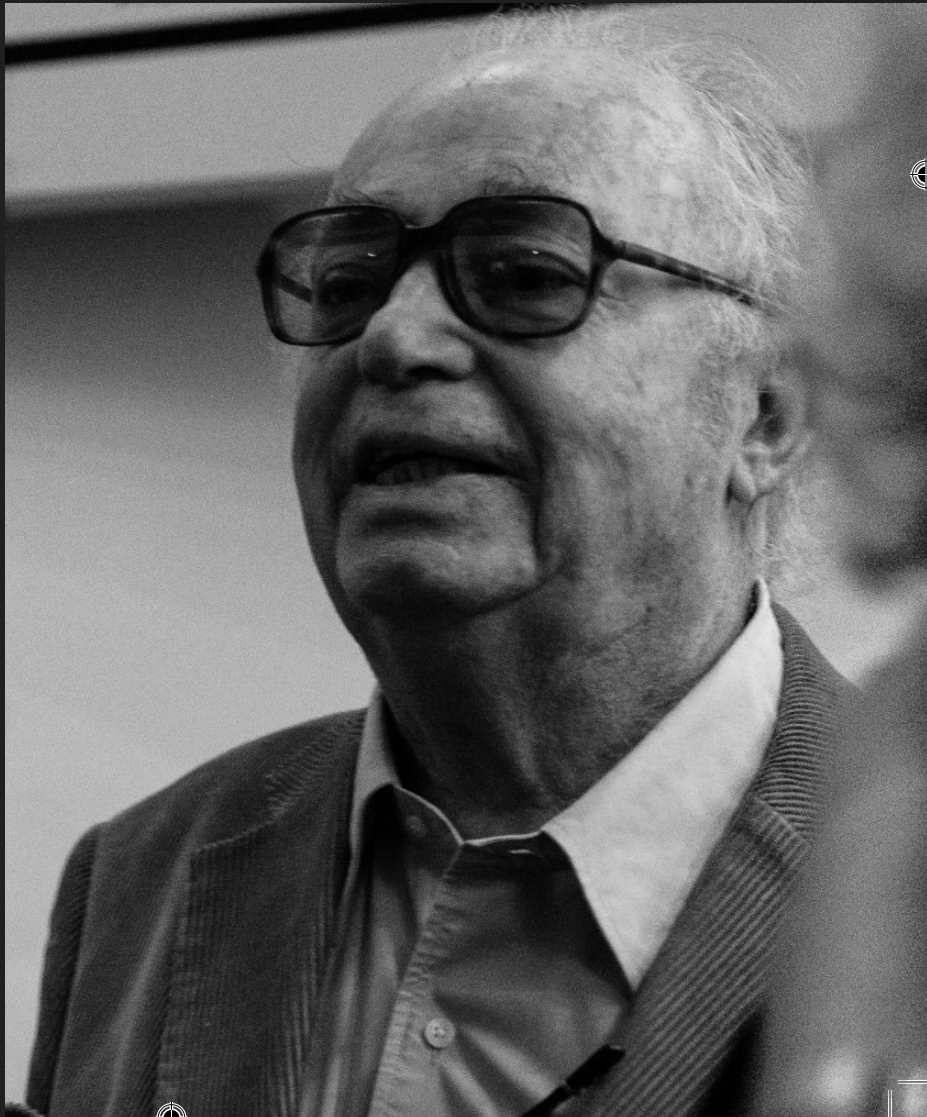
—
entrevistadores

—
**WILLIAM REY ASHFIELD
MARY MÉNDEZ**



Joel Petit de la Villeon nació en 1933. Ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1952 y obtuvo el título en 1961. De espíritu autodidacta, ha realizado una producción que incorpora a la *promenade architecturale* la fascinación por la austera arquitectura doméstica del Mediterráneo. Sus introvertidas casas se envuelven en muros espesos que exhiben revoques gruesos encalados en los que rebota la luz del sol.

Su arquitectura forma parte de una corriente con pocos ejemplos en nuestro país, que permite reconstruir vínculos relevantes para la historia local, como las relaciones con la obra de los argentinos Claudio Caveri y Eduardo Ellis. Manifiesta además la herencia de Antonio Bonet y del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), abonada por la difusión de la arquitectura popular de Ibiza y decantada por las novedades de Le Corbusier, así como un gusto influenciado por el primitivismo de los años sesenta.



«No fui un buen estudiante, para nada. Fui cuerpeando como pude la Facultad. Y la Facultad me enseñó muy poco (...) a la Facultad no creo deberle demasiado y esa es una cosa bastante incómoda de decir, aunque es la verdad»

¿Cuándo ingresó a Facultad y cuándo terminó la carrera?

Yo entré a la Facultad en el 52 y creo que me recibí en el 61. Soy medio bravo para las fechas. Hice una carrera muy mala, horrorosa. Como le decía a los amigos: ser estudiante es muy lindo cuando uno no estudia porque la vida de estudiante es muy linda. Ahora, cuando estudiás mucho es medio pesada. No fui un buen estudiante, para nada. Fui cuerpeando como pude la Facultad. Y la Facultad me enseñó muy poco; yo considero que me enseñó muy poco. El que más me enseñó y más me hizo querer a la arquitectura fue [Leopoldo Carlos] Artucio. Él era un gran profesor, un enamorado de la arquitectura, y fue quien realmente me metió en el asunto. Pero, después, no tengo un buen recuerdo. Hice buenos amigos en Facultad, eso sí. Pero a la Facultad no creo deberle demasiado y esa es una cosa bastante incómoda de decir, aunque es la verdad.

¿En qué taller cursó Anteproyecto?

Estuve en los talleres en donde había menos gente. Estuve un año en Altamirano, al principio; era el taller de moda. Pero no estuve en Payssé y un poco me arrepiento porque para mí era el mejor taller, al que iba la que fue mi mujer.¹ Estoy pensando en otro taller, muy chiquito, pero no me sale el nombre, no me acuerdo. Pero me fui escurriendo de a poco, tratando de pasar lo más desapercibido posible.

1. Se refiere a la escultora Nora Sierra, hija del arquitecto José Pedro Sierra Morató.

¿Qué profesores recuerda además de Artucio?

Profesores de taller, ninguno que merezca la pena nombrar. Por eso te digo: soy un caso un poco curioso. Había muchos que me parecían muy malos y que no voy a nombrar. Y bueno, creo que el único que me «embaló» fue Artucio, que era un hombre con una gran bonhomía... Era un personaje muy bueno; muy, muy bueno.

Si la enseñanza en Facultad no le resultaba muy atractiva, ¿cómo hizo el aprendizaje de la arquitectura?

El aprendizaje de la arquitectura lo hice un poco solo. Siempre fui muy curioso. Yo siempre pienso que la gente, los chicos... Cuando un chico sabe dibujar enseñada se dice «este tiene que ser arquitecto» y yo creo que no es tan importante saber dibujar, no es tan importante. Lo que es importante es saber mirar, tener una mirada crítica sobre las cosas. Mirar mucho. Mirar y decir «esto sí, esto no». Y no seguir nunca la moda, también, que es una manera de sobrevivir como arquitecto. ¿Cuándo decidí ser arquitecto? Como un tipo que dice «decidí ser cura» de un día para el otro, así dije yo: «Voy a ser arquitecto». Yo había ido a Francia varias veces. Tenía familia —y tengo todavía— y ahí se despertó el «yo voy a ser arquitecto». Sin pensar si iba a ganar plata o no, porque, además... plata no gané. Viví muchas penurias, muchas veces, por la arquitectura. Pero no me arrepiento para nada.

¿Qué arquitectura miraba siendo estudiante?
¿Qué le gustaba?

Y todo lo que te enseñaba Artucio, que te hacía ver y conocer la arquitectura actual. Siempre fui un enamorado de la arquitectura racionalista. Me parecía que era una cosa simple, honesta y poética. Y bueno, yo diría que soy un poco un autodidacta. Soy un hincha de las cosas simples, no sé, no es fácil explicarlo. Yo creo que tuve la suerte de tener una infancia con un nivel cultural alto, lo que también es muy importante para ser arquitecto. Si uno sale de un nivel cultural muy bajo no será nada fácil salir adelante, ¿no?

¿Le interesaba alguna revista en particular?

Sí, la *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Era la más buscada, la más usada. Y en casa se recibían revistas americanas, en las que había mucha cosa que no valía nada y había, de repente, cosas de [Richard] Neutra o de otros arquitectos americanos. Pero así, asiduo a las revistas, no, sólo ocasionalmente.

¿Miraba la obra de Le Corbusier? En sus obras es bastante notoria la relación con su arquitectura.

Y sí, porque es la cosa sencilla, honesta y poética. Porque ser racionalista no implica hacer cajones, construir cajones. Hay que tener un poco más de vuelo que eso, ¿no?

Sí, fui un hincha ferviente de Le Corbusier. Y lo sigo siendo.

¿Considera que la arquitectura de Le Corbusier tuvo una influencia directa en la suya?

Sí, sí, absolutamente. Cuando hice la casa donde vivo ahora ya tenía la casa de Tajés —que después se agrandó mucho—.²Y entonces yo terminé esta casa y no sabía qué hacer: si venderla y quedarme con aquella, o vender aquella y quedarme con esta. Y un día vino un alemán, acá, cuando estaba en venta —nunca se vendió, por suerte— y miró la casa y me dijo: «Lo felicito», y agregó: «Lo que le pasa a usted es que hace la arquitectura equivocada en el lugar equivocado. Si usted hubiera hecho esta casa en Caracas, la vende en quince días. Pero acá no se la va a vender a nadie». Fue como diciendo «usted es un loco suelto. No haga eso en Montevideo».

2. Las casas citadas fueron realizadas por el arquitecto para su familia. La entrevista fue realizada en la casa de la calle Avenida de la Playa y Oficial 12, en la Barra de Carrasco.

¿Qué elementos de la arquitectura de Le Corbusier fueron considerados por usted?

Le Corbusier fue un maestro para mí, fue un individuo de una visión enorme. Y lo sigue siendo. Su influencia la podés ver, por ejemplo, en la Capilla de Maroñas; es bastante evidente. Y después, en todo lo que he hecho; todo ha sido siguiendo un poco esa línea. Tuve la suerte de hacer lo que quería y de hacer muchos amigos a través de la arquitectura. Mucha gente que aún hoy es amiga. La que queda, porque cada vez quedan menos.

¿Amigos que compartían su interés por la arquitectura, también?

Sí. Un amigo, que fue muy amigo, era [José] Suárez Abal. Era agrimensor y fue a quien le hice la casa Mora de Luna en Punta del Este. No sé si la ubican. Ahora, desgraciadamente, se vendió y ya le hicieron alguna reforma. Un día vino, tocó el timbre del estudio y me dijo que quería que le hiciera una casa, y desde ahí hicimos una amistad enorme, enorme. Un individuo increíblemente simpático. Y después *Pepe* Suárez me dijo «¡Ah, pero por esta casa te va a llegar mucho trabajo!» y nunca me vino nada. Pero como a los diez años vino un italiano que me dijo: «Vi la casa de Mora de Luna y quiero que nos hagas una casa». Está en la calle que va al Faro. En todas esas relaciones ya había una amistad previa y entonces había una disposición a que yo hiciera lo que quisiera con aquello que me pedían. Tanto que, cuando les mandé los planos a Buenos Aires —porque allí vivían— y una vez terminada la casa, la señora Franca —eran Franca y Fausto—, me dijo: «Te felicito. La casa es muy linda, preciosa, pero te confieso que cuando me mandaste los planos no entendí nada». Miró los planos y no tenía la menor idea, se entregó. Pensó... «si la haces tú, va a andar bien». Son de esas cosas que te alegran la vida: hacer muy buenas amistades, la muy buena relación con la gente.

¿Le interesaba la arquitectura argentina de los años sesenta? Por ejemplo, la obra de Claudio Caveri.

Es lo que le iba a decir: Caveri, la capilla de Caveri. Hay buena arquitectura en la Argentina, muy buena. Hay que saber encontrarla. El otro día quisimos ir a la casa de Silvina Ocampo —de Silvina, no de Victoria, su hermana— pero no pudimos entrar. Hay un museo ahí. Hay un instituto de Literatura o no sé de qué... No pudimos entrar, no era la hora. Lo pedimos porque nos veníamos para Montevideo y no hubo caso, no. Es una buena casa esa.

Ese movimiento en Argentina, que tiene mucha importancia, esas arquitecturas mediterráneas, ¿puede explicar la relación que tiene con su obra? ¿Fue a ver esa arquitectura a Buenos Aires?

Yo soy muy amigo de Samuel Flores —estudiamos juntos— y me acuerdo que María Esther Gilio nos hizo una vez un reportaje para [el semanario] *Marcha* —sí, creo que era para *Marcha*—. Y en realidad el que más se interesó por la arquitectura, y que triunfó, fue Samuel, en Buenos Aires. Se fue de acá, disparó y actuó bien. Es un buen arquitecto y un buen amigo, muy buen amigo.

El caso de la Capilla del Pilar, que recién mencionábamos, ¿tuvo algo que ver con su obra en Maroñas?

No, no. La capilla no tuvo nada que ver. La fui a ver porque me parecía una muy buena obra —es una muy buena obra— y porque me interesaba la buena arquitectura, o lo que yo consideraba buena arquitectura. Pero a Caveri no lo conocí.

¿Visitó obras de Le Corbusier? ¿Conoció la capilla de Ronchamp antes de proyectar Maroñas?

Sí, fui a ver Ronchamp. Mi mujer ya la conocía porque había ido con el grupo de arquitectura y tenía la obsesión de ver la Villa Savoye, en Poissy. Hay una foto en la que estoy sentado en el patio de la villa. Y vi alguna obra en París, pero no me acuerdo de los nombres de las casas... Una que tiene una rampa que le quedó corta. Me quedó eso de que le quedó demasiado empinada. ¿Sabes cuál es?... La Roche, Maison La Roche. Pero fui especialmente a Ronchamp: ¡una maravilla! Y tengo toda la obra ahí arriba, todos los libros que se produjeron. Y el libro «gordo», el último que salió, con toda la obra de Le Corbusier.

En general usted trabajó bastante solo, ¿se asoció en algún momento con otro profesional?

No. Yo trabajé de estudiante con Jorge Bonino, de quien era amigo, como dibujante. Mi padre era muy amigo de él. Ahí trabajé unos años, en Mercedes y Yí. Después, trabajar asociado, no; con nadie. Soy un arquitecto doméstico, como me gusta decir. Todo lo hice en mi cuarto y solo. Asociarse es más difícil que casarse, es muy complicado. Estuve con Albérico Isola, con quien fuimos muy amigos, pero no asociados en la arquitectura. Hicimos una empresita de obra, algún baño, alguna cosa sin ninguna importancia. Pero no, en sociedad no hice nada con nadie.

Usted es un arquitecto que se dedicó, básicamente, a la arquitectura doméstica. ¿Puede explicarnos sus ideas respecto de la forma de la vida privada?

Yo le doy mucha importancia a la vida doméstica. Tanto que estoy acá como encerrado desde que se murió mi mujer. Y merece que la nombre porque fue una persona que tenía los mismos intereses que yo. Desgraciadamente, no se recibió. Desgraciadamente, digo, para ella, porque siempre fue una deuda que tuvo. Nos casamos, vinieron las nenas y después... Ella hizo hasta quinto. El padre era arquitecto. Vivimos en un mundo de arquitectos.

Cuando uno piensa en Petit de la Villeon siempre piensa en revoques como el que vemos en esta casa: texturas algo rugosas, bien blancas. Se puede pensar también en hormigones vistos, pero más hacia el interior. También hay algo de ladrillo. ¿Qué importancia tiene el material en su obra?

Cuando hablaste de ladrillo pensé en mi estudio de la calle Sarandí. ¿Lo conocen?
Porque eso fue un pedido de quien lo encargó, que fue un amigo que también

murió. Siempre me gustó la cosa simple y barata. Lo que vale de la arquitectura es el espacio, no es la terminación. Los grandes costos de llenar todo de madera no me interesan. La arquitectura a ese nivel no me interesa nada. Pero en cierto modo es lo que triunfa, por lo menos a nivel nuestro. Cuanto más se gasta parece que mejor es. Y está lleno de ejemplos de eso. Creo que la gracia está en el espacio y no en el material. Cuanto más económico es el material, mejor es.

Pero a pesar de eso, cuando uno mira su arquitectura, se da cuenta de que hay mucho detalle. Hay una preocupación por la solución constructiva más allá de que el material sea muy barato o muy común. Es una arquitectura que exige un mirar detenido.

Es lo que te dije: para ser arquitecto hay que saber mirar y tener un ojo clínico, un ojo inquieto. Creo que la arquitectura es eso: saber mirar y saber darle poesía a las cosas simples. No es fácil, pero es algo que no me dio la Facultad. Yo lo traje de nacimiento. Soy muy malo con la Facultad.

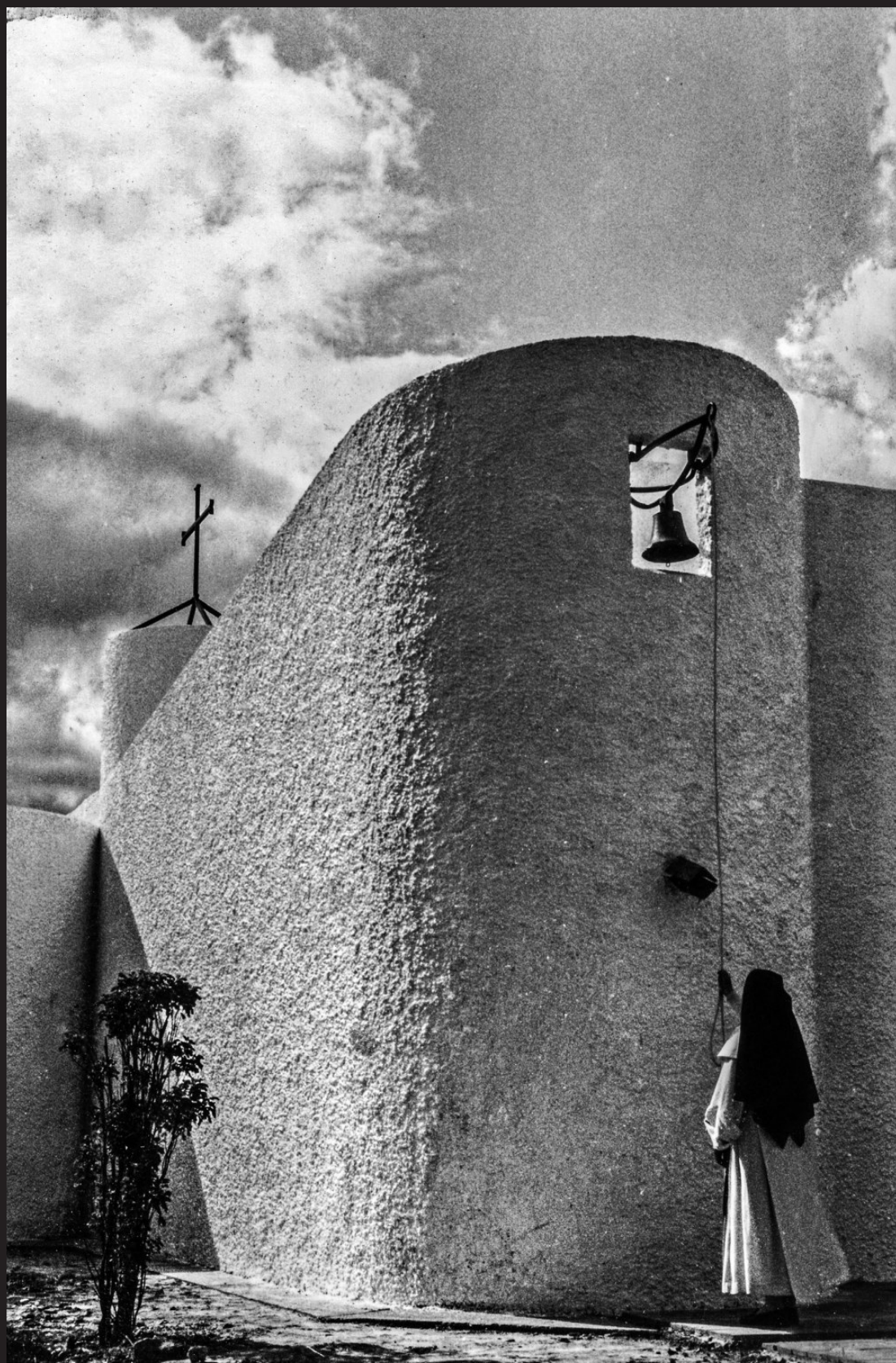
Hay en esta casa una afectación de lo sensorial, una afectación «sinestésica»: el aroma del jardín, los sonidos del agua, el tacto en la rugosidad de la pared y el color y las texturas que entran por los ojos. ¿Es esto parte importante del proyecto?

Si tú lo decís, será así. Yo no me doy demasiada cuenta. Cuando nos casamos me acuerdo que habíamos comprado un terreno, para una casa que todavía está, que todavía existe, que era de unas fracciones de Mendizábal. Y me acuerdo que yo tenía una moto. Había hecho diez mil kilómetros en moto, en Francia. Y volví y vendí la moto, y con la venta de la moto —que era una moto cara— pagué la primera cuota del terreno. Ahí vivimos unos cuantos años. Y esa casa fue muy exitosa, vino mucha gente a verla. Y bueno, fue lo que pensé que podíamos hacer.

¿Se refiere a la casa de Tajés?

Sí, a la de Tajés. Lo que pasó es que la parte inicial era un cuadradito y luego se fue ampliando, ampliando.

«Siempre fui un enamorado de la arquitectura racionalista. Me parecía que era una cosa simple, honesta y poética. Y bueno, yo diría que soy un poco un autodidacta. Soy un hincha de las cosas simples, no sé, no es fácil explicarlo»



Las ampliaciones las hizo todas usted, ¿no?

Sí, sí. A esa casa yo la quería vender porque ya no vivíamos más ahí. Esta casa, por ejemplo, si algún día me muero, es invendible. En Montevideo no se la vendés absolutamente a nadie.

¿Por qué le parece que pasa eso?

Porque yo creo que el nivel cultural nuestro es muy bajo, muy bajo. Yo tuve la suerte de conocer mucha cosa de joven. Estuve en el 50 en París, después estuve siete meses en el 57. Y en Europa se ve mucha cosa buena. Hay que buscarla, pero se ve mucho. Aquí la gente quiere el *show off*.

Hablemos de su relacionamiento con las artes.

La relación con las artes no es fácil de explicar... eso lo tenés o no lo tenés. En casa había un ambiente cultural alto. Mi padre era un individuo con mucha sensibilidad. Se hizo aquella casa en Punta Gorda con la cual siempre estuve en desacuerdo, pero bueno, la hizo, y era lo que quería. Pero ya desde muy joven fui al Taller del Molino.³ Ya me interesaba mucho la pintura y estuve años ahí. Tres o cuatro años con Alceu, de quien me hice muy amigo. Lo llegué a conocer después, cuando vivía en Palma de Mallorca. Y bueno, siempre tuve ese interés, pero no te sé decir por qué, qué fue lo que me llevó a eso. Nacés como nacés. No hay mucho más para reflexionar.

¿Con qué otros artistas tomó contacto y por qué razones?

Con Augusto Torres, porque era muy amigo de mi suegro y los dos vivían en Carrasco. Fui varias veces a la casa de él y después me seguí viendo con su señora.⁴ También con —que está el cuadro ahí y era del Taller— *Pepe* Montes.

3. Se trataba del Molino de Pérez, lugar en que tuvo su taller el artista Alceu Ribeiro.

4. Se refiere a la artista plástica Elsa Andrada.

Todos habíamos salido del taller. Y con Payssé, a quien conocimos muy bien porque mi mujer trabajó con él en el Seminario⁵. Eramos grandes amigos de la artes. Teníamos una amistad sólida. Payssé fue un tipo al que aprecié mucho. No era un hombre fácil pero era muy buena persona.

5. Se refiere al Seminario Arquidiocesano de Toledo. Nora Sierra realizó con su hermana Silvia y con Mario Payssé el mural del Génesis, para la torre del campanario.

¿Qué arquitectos uruguayos conoció y valora?

Mi padre fue una de los fundadores de Villa Serrana junto con otros locos sueltos. Ahí conocí a [Julio] Vilamajó, por ejemplo. Me acuerdo de ir en un Ford A desde Montevideo a Villa Serrana, cuando todavía se estaba por empezar el Ventorrillo. No sé qué edad tendría yo. Tendría 15 o 16 años, supongo. Ahí conocí a [José] Scheps y a [Nelly] Grandal, porque ellos ya trabajaban con Vilamajó. Vilamajó siempre andaba con una botella de manzanilla debajo del brazo.

Conocí muy bien a [Román] Fresnedo [Siri]. Muy, muy bien porque yo estaba ennoviado con una sobrina de él. La hermana de Fresnedo era divorciada y vivía con Fresnedo en la avenida Joaquín Suárez. Ella tenía dos hijas y yo fui novio de una de ellas. Y conocí toda la parte de Portezuelo antes de que se hiciera la carretera que le pasa por adelante, y fui mucho ahí. Fresnedo era muy buen arquitecto. Un individuo de gran sensibilidad. No era un individuo fácil de conocer, pero yo lo conocí mucho.

¿Otros arquitectos que me llamen la atención? *Pali* Lorente es un muy buen arquitecto. Samuel es un buen arquitecto. Y bueno, toda la camada de la época de oro del Uruguay, [Octavio] De los Campos. Hubo una generación muy buena de arquitectos en el Uruguay, de esa época. Muy buena. Mi suegro fue un buen arquitecto. Las obras de [Juan Antonio] Scasso, por ejemplo. Había buena arquitectura que ahora es más difícil de encontrar. Yo creo que es más difícil. De repente me equivoco, soy medio pesimista.

Usted definía la totalidad de las obras. ¿Trabajaba con algún ingeniero o usted también se encargaba del cálculo?

Cuando hice la casa de Suárez, Mora de Luna, el ingeniero fue [Marcelo] Sasson. No sé si se acuerdan de la casa, que tiene tres bóvedas y después una bóveda más amplia

y Sasson me dijo que no, que todas las bóvedas tenían que ser iguales. Entonces le dije a *Pepe*: «No, yo con esto no quiero saber nada. No puedo creer que yo no pueda hacer esto con una bóveda distinta a las otras. Me parece absurdo». También hice una obra con otro ingeniero... ¡ay, los nombres! que hizo el cálculo de la casa para Mailhos, en la estancia en la costa del Arroyo Negro. Era una casa muy grande pero muy simple, no tenía ninguna cosa rara. Y cuando vi las losas que habían armado de acuerdo con los planos, les dije: «Saquen la mitad de los fierros porque esto es un disparate. Es una locura total». ¿Cómo se llamaba, che? La esposa también era ingeniera. Los nombres se me olvidan... Los años no vienen solos.

¿Cuál es la obra que a usted le gusta más?

Como gustarme, me gustan todas, porque si las hice es porque estaba convencido de que tenía que hacer eso. Pero tal vez con la que disfruté más fue con Mora de Luna, porque además la amistad con *Pepe* fue muy grande. Ahora ven un alero y lo primero que hacen es cerrarlo. Y ahí ya lo cerraron. No pueden ver un alero que no esté cerrado.

El máximo aprovechamiento...

Pero en este caso no está tan mal, tampoco. No es un desastre, pero me da lástima que las cosas se cambien.

Su obra está concentrada en Montevideo, en Punta del Este ¿y en qué otros lugares?

En el campo; en San Cirilo, para Mailhos. Y otra que hice para Arístides, Arístides Mailhos, su hermano, en la costa del río Santa Lucía en Florida, y que no sé en qué terminó. Nunca más fui. Está ubicada inmediatamente después de pasar el peaje de Florida. Ahí tomás a la izquierda y vas a una estancia que se llama La Rinconada. Hice una casa en San Pablo, para un amigo. Una casa a la que no sabría ir porque está

lejos de San Pablo. Y esa casa se terminó. El dueño es Jones, de quien soy muy amigo. Es sobrino del arquitecto [Guillermo] Jones Odrizola. Trabajaba en la Universidad de San Pablo como profesor de matemáticas. Compró un terreno, me pidió que le hiciera la casa y se la hice. La terminamos con unos obreros que eran un desastre, un desastre. Después no sé qué pasó, si la vendió. Era un lugar lejano de San Pablo y no tengo fotos de esa casa.

¿Cómo se establece su relación con la arquitectura mediterránea?

La arquitectura mediterránea viene por el lado de mi padre porque él era muy hincha de la arquitectura griega y siempre me mostraba cosas de las islas griegas, y por ahí viene la cosa. Me gustaba muchísimo la sencillez de todo eso y viene un poco por ahí lo del entusiasmo por esa arquitectura a la que llamaron «casas blancas». En Ibiza hay cosas lindísimas para ver; lindísimas. Y ese fue el amor a la sencillez, pero como digo yo: sencillez con poesía, no sencillez de tonto, ¿no?

¿Y con Antonio Bonet?

A Bonet lo conocí en la playa, en la arena de Portezuelo, cuando yo iba a la casa de Fresnedo. En aquel momento él estaba haciendo su casa, una casa chica en la falda de la Ballena. Lo conocí y le di la mano, pero nunca tuve relación con él. Bonet era buenísimo, un gran arquitecto. La casa aquella, la de las bóvedas, ¿cómo se llamaba?... la casa Berlingeri.

En Portezuelo le hice la reforma de una casa a la familia Arocena. Él había comprado el terreno... Ese fue un amigo que me hice a través de la arquitectura. Me vino a ver un día a casa y me dijo «Quiero conocerte y quiero que veas un terreno que estoy por comprar en Portezuelo. Pero no tengo plata y tengo un terreno en San Rafael con el que no sé qué hacer». Fuimos a ver el terreno de San Rafael y era un clavo. «Véndelo», le dije. Entonces lo vendió. La casa que le hice era una reforma. Eran tres cajones: uno era el garaje, otro era la casa del cuidador y el otro era una modesta casa, y de la reforma de todo eso salió la casa que está ahora en Portezuelo. No le cobré nada. Fue un trabajo de amigos y terminamos muy amigos.

Arocena es un hombre encantador. Por eso te digo que lo que más me ha dado la arquitectura son amigos.

Por último nos gustaría que nos contara un poco de dónde surge su interés por el diseño de mobiliario.

Yo te diría que siempre fui un gran *bricol'art*, como dicen en Francia. Un tipo al que le regalaban un juguete y lo primero que hacía era desarmarlo para ver que tenía adentro. Y siempre tuve una actitud especial para eso, y una buena mirada. Esas sillas podrían ser de la Bauhaus. Son habilidades que uno trae innatas.

¿Qué muebles ha diseñado?

Diseñé unos cuantos muebles, para algunas casas...

¿Y para esta casa?

Esta casa tiene muy pocos muebles. A esos sillones ahora los hice retapizar, pero tienen 60 años. La cama la hice cuando nos casamos, en la casa de Tajés. El mueble cama lo hice yo. Compré las tablas. Y tiene un cajón abajo para guardar planos, pero todo es casero. No sé, no me gusta «mandarme la parte» porque lo hago naturalmente.

En los muebles se ve algo que también se ve en su arquitectura y es una capacidad para unir o vincular lo moderno con la tradición. ¿Considera que es siempre valiosa la tradición al momento de proyectar lo moderno?

Sí. Lo moderno me interesa desde el punto de vista de la sencillez. Nada complicado. Todo lo más sencillo posible, lo más leal con el material.

Y en la Historia de la Arquitectura, ¿qué período le gustaba más? La arquitectura medieval, la arquitectura antigua...

La arquitectura románica, sí, sin lugar a dudas. Es el ejemplo más increíble de sencillez. Hay una abadía en Francia que se llama Le Thoronet. Es una maravilla, una absoluta maravilla. Después de que murió mi mujer, mi hija me arrastró porque yo no quería salir y fuimos a Londres, a Edimburgo, a Malta porque yo quise ir a Malta. Y en Londres vi un edificio que es fantástico. Por el puente que cruza el Támesis, donde está el Big Ben, ahí, en la costa esa, hay una vieja usina que es una maravilla de la arquitectura, es una maravilla absoluta. Fue lo que más me gustó de todo lo que vi en Londres. Es una maravilla.

Me parece que es bastante melómano. ¿Le gusta la música?

Mucho, muchísimo, es la sal de la vida. Me gusta todo lo barroco, Bach fundamentalmente. De ahí para abajo, toda la música barroca. También me gusta mucho Brahms. Me gusta mucho la música francesa: Debussy, Ravel, Poulenc. Soy muy melómano, sí. Soy un gran hinchista de la música.

Y en las letras, ¿cuál es el favorito?

Leo siempre, leo de todo. Ahora estaba leyendo las cartas de Anaïs Nin a Henry Miller que me prestó Raquel Pereda. Y leo mucha cosa, mucha cosa. Leo bueno y malo. Leo, leo, leo. Tenía toda la obra de Borges y se la regalé a mi hija. Estará en París, ahora. Leo sin parar, y leo más ahora, que estoy viudo. Me gusta [Manuel] Mujica Láinez. Tengo cinco o seis libros leídos de él. Un escritor que me encanta, además de que es un personaje increíble.

¿Qué otros nombres pueden quedar en el recuerdo?

6. Se refiere a Francisco Villegas Berro.

7. Samuel Flores murió en el año 2018, luego de realizada la entrevista al arquitecto Petit de la Villeon.

Fui muy amigo de *Pancho* Villegas, muy buena persona, un tipo increíble.⁶ De Jorge Bonino también, que era buen arquitecto. Pero de mi época con el único que mantengo vínculo es con Samuel.⁷ También conocí muy bien a alguien que murió hace poco... Guillermo Gómez Platero, un individuo encantador, de una *politesse* increíble. Aunque era mayor que yo, que tengo 82 años.

obra:
Casa Mora de Luna
Punta del Este
Maldonado

fotografía:
Nacho Correa



obra:
Capilla en
Maroñas
Montevideo







Fotografía: Tano Marcovecchio

WILLIAM REY ASHFIELD

Arquitecto (FARQ-UdelaR, 1992). Magíster en Instrumentos y Valoración del Patrimonio Artístico (UPO, Sevilla, 2006). Doctor en Historia del Arte (UPO, Sevilla, 2008). Profesor Titular de Historia de la Arquitectura en Uruguay (FADU-UdelaR). Profesor Titular de Arte I (Facultad de Humanidades, UM). Coordinador del área Arte y Patrimonio en la Maestría de Historia (Facultad de Humanidades, UM). Coordinador del Diploma de Especialización en Intervención en el Patrimonio Arquitectónico (FADU-UdelaR). Profesor invitado en el Doctorado en Historia del Arte (UPO, Sevilla, 2010-2016). Presidente de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (2006-2008). Presidente de CICOP Uruguay (2014-2018).

LAURA ALEMÁN

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1996). Magister en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (FARQ-UdelaR, 2010). Cursa Doctorado en Arquitectura (FADU-UdelaR) y Licenciatura en Filosofía (FHCE-UdelaR). Profesora Agregada del Instituto de Historia de la Arquitectura en Régimen de Dedicación Total (FADU-UdelaR). Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado *Página blanca* (Trópico Sur, 2016), *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte* (Hum, 2012; Premio MEC de Literatura 2011), *Viento* (Estuario, 2008) y *Bajoclave. Notas sobre el espacio doméstico* (Nobuko, 2006; Premio MEC de Literatura 2008), y entre otros escritos académicos y literarios.

MARY MÉNDEZ

Arquitecta (FARQ-UdelaR, 1997). Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2013). Profesora Agregada en el Instituto de Historia de la Arquitectura, docente de los cursos de Iniciación a la Arquitectura, Historia de la Arquitectura de los siglos XX y XXI e Historia de la Arquitectura en Uruguay. (FADU-UdelaR). Publicó *Divinas Piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay* (Udelar, Mdeo.: 2016), *La Aldea Feliz. Episodios de la Modernización en Uruguay* (Mdeo: 2014) y *Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX* (Udelar, Mdeo.: 2011) además de varios ensayos en revistas locales y extranjeras.

entrevistas *edición especial*

