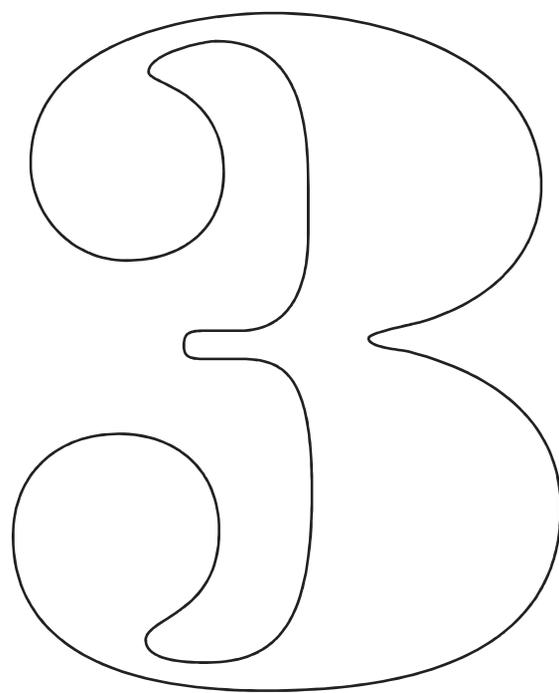




entrevistas *edición especial*



- 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
Florencia 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 certera intuición de Arana, Garabelli y Livni cuando, en la década de 1970, comenzaran 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.

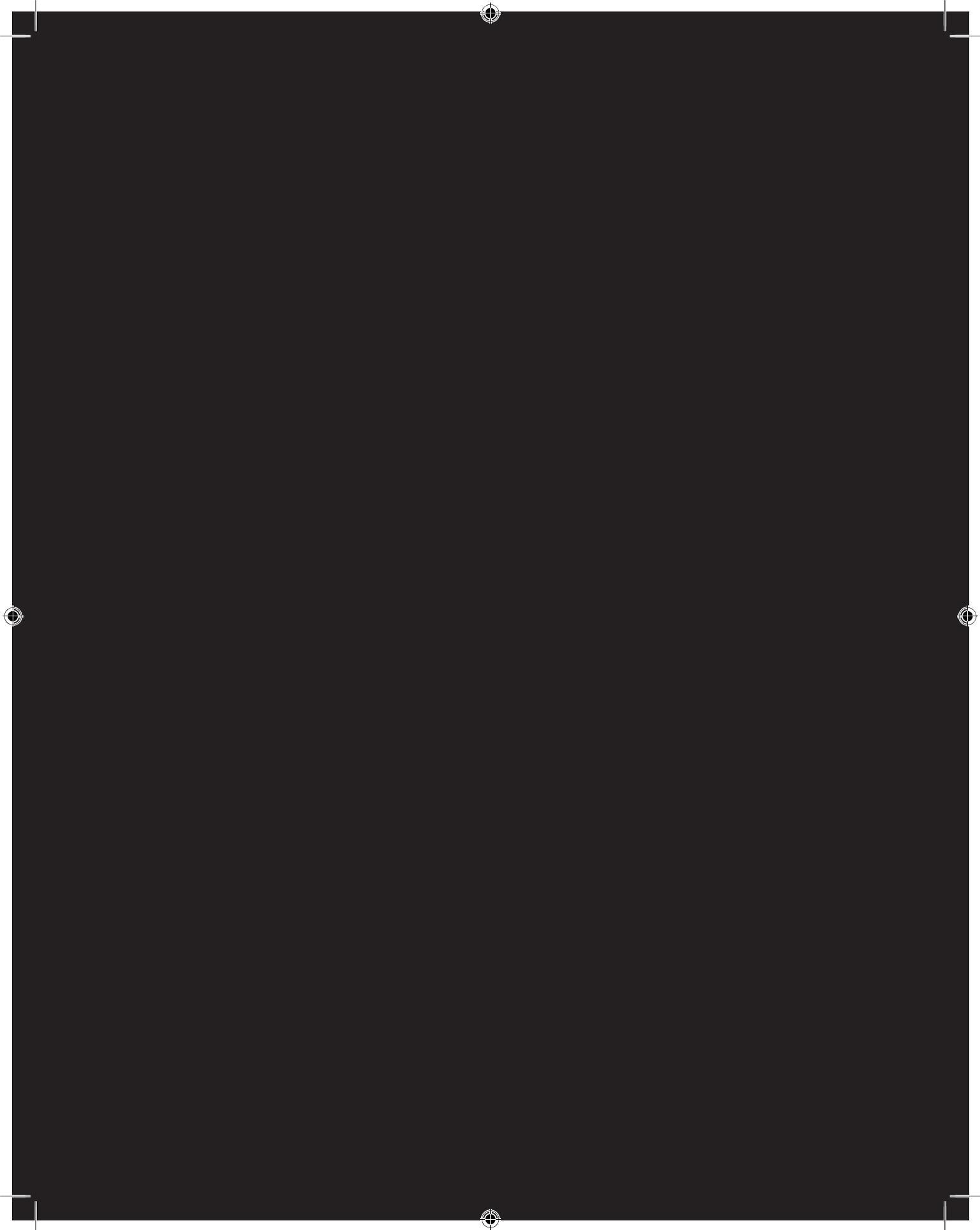
3. Fundamental ha sido, dentro de este ámbito, la participación de los profesores Silvia Montero y Ariel Blumstein

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 Scheeps, 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

edición especial

MONTEVIDEO
JULIO
2009

—
entrevistadores

—
**LAURA ALEMÁN
MARY MÉNDEZ**

3

» entrevista a FRANCISCO VILLEGAS BERRO

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 partía 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.

3

Son distintos problemas a atender, con distintos métodos. A veces uno puede jugar con

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 Euskalerria 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 periodo 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?

3

El caso del Sindicato Médico, por ejemplo.

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 mediocres 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:
Edificio
Mónaco
Montevideo

fotografía:
Silvia Montero



obra:
Arcobaleno
Maldonado
—
fotografía
Tano
Marcovecchio





**MONTEVIDEO
JUNIO
2010**

—
entrevistadores

—
**WILLIAM REY ASHFIELD
MARY MÉNDEZ**

obra:
Casa Grandal-Scheps
Punta del Este
Maldonado

—
fotografía:
Nacho Correa

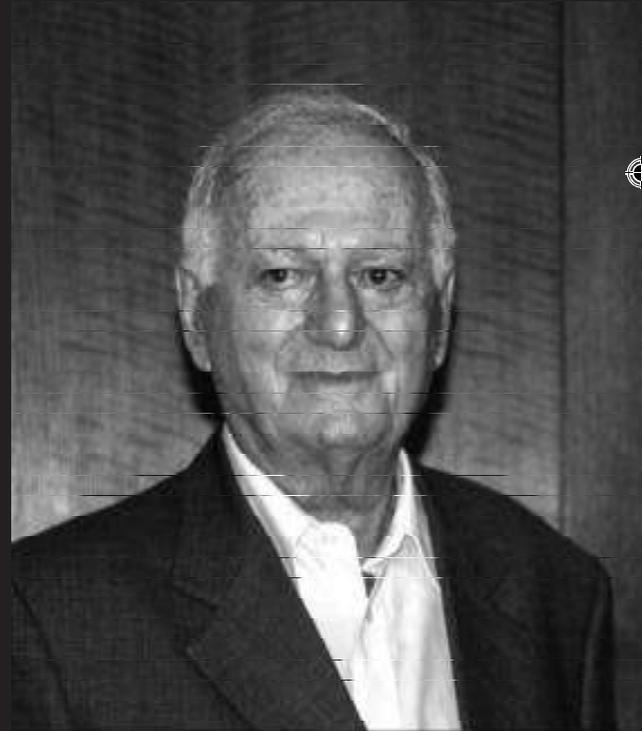


Nelly Grandal nació en Rocha en 1918; José Scheps, en Montevideo en 1920. Ambos ingresaron a la Facultad de Arquitectura en 1939 y obtuvieron sus respectivos títulos en 1945. Unidos desde que se conocieron, fueron discípulos de Carlos Gómez Gavazzo y Julio Vilamajó. Apenas recibidos, se integraron al 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 yuxtaponer 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 modulada, 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

**« [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»**





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 intervino 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 [Scheeps] 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 [Scheeps] 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





edición especial

**MONTEVIDEO
AGOSTO
2011**

—
entrevistador

—
MARY MÉNDEZ

3

» entrevista a **MIGUEL CECILIO & MARÍA MAGARIÑOS**

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 1, 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 1, 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 carenciadas. 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.

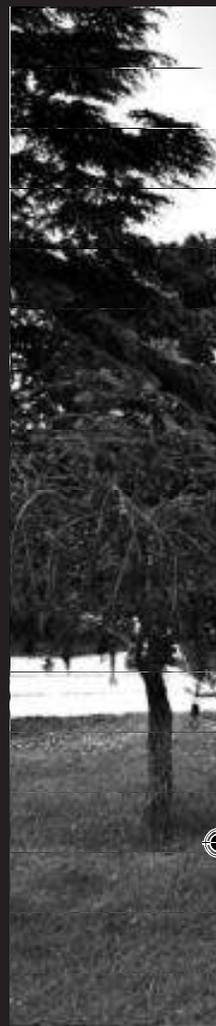
MC > Eso fue interesante. Tuve la oportunidad de ir al Bauzentrum, por invitación del arquitecto Edgardo Martínez, para trasladar lo que habíamos hecho con el Centro Cooperativista y, a la vez, realizar el curso de seis meses que allí se impartía. Ahí me crucé con gente de todas las culturas, con muy 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»





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 afinado 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 microuurbanismo, 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 I, 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. La 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

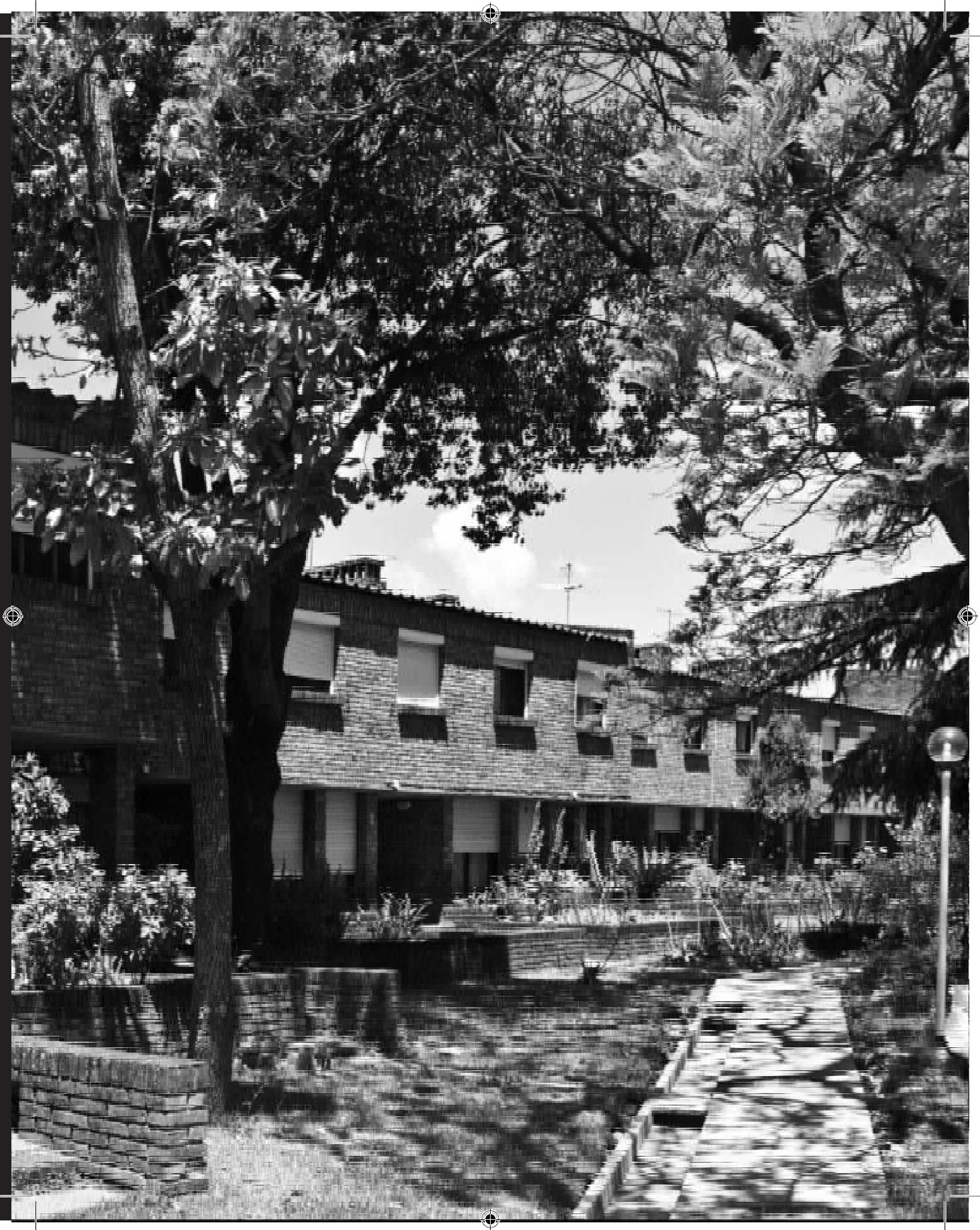
fotografía:
Silvia Montero



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 expositivo 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 reconocerlo. 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?

3

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?

3

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