



entrevistas  
*edición especial*  
libro 1

MUÑOZ DEL CAMPO  
SCASSO  
RIUS  
SURRACO  
ARBELECHE  
DE LOS CAMPOS  
AUBRIOT  
ARTUCIO  
LEBORGNE













## DE PALABRAS Y VIENTO

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

1. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y José Luis Livni publicaron sus *Documentos para una Historia de la Arquitectura Nacional. Renovación, monumentalidad y urbanidad* en la revista *Arquitectura* según la siguiente secuencia: Arq. Artucio en N° 254 (1985) pp. 13-17; Arq. Scasso en N° 255 (1986) pp. 23-27; Arq. Rius en N° 256 (1986) pp. 40-43; Arq. Leborgne en N° 257 (1988) pp. 103-109; Arq. Surraco en N° 259 (1990) pp. 2-13; Arq. Muñoz del Campo en N° 260 (1991) pp. 23-44; Arq. Aubriot en N° 261 (1992) pp. 32-46; Arq. de los Campos en N° 262 (1993) pp. 34-45; Arq. Arbeleche en N° 263 (1994) pp. 36-42.

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

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

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

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

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



# EL ENCANTO DEL ENCUENTRO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# HABLAN LOS PROTAGONISTAS

MARIANO ARANA

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

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

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

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

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

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

No se incluyeron en la presente publicación los reportajes a los arquitectos Carlos Gómez Gavazzo y Rafael Lorente Escudero, por haberse negado ambos a su

grabación, por lo que se perdió el atractivo derivado de un diálogo fluido y enriquecido por el cotejo de opiniones.

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

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

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

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

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

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

# PULSACIÓN

## UN HILO DE VOCES RECOBRADAS

LAURA ALEMÁN

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

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

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

En su ilación, todo esto irradia el tinte de años fulgurantes: un tiempo pleno de audacia, disfrute y trabajo. Los entrevistados –que egresan entre 1915 y 1943<sup>5</sup>– evocan el brillo de una era radiante: un ciclo que se inicia con el primer empuje

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

moderno y se cierra cuando este alcanza su madurez plena. En este cielo rige la sombra de Carré –padre de padres, autoridad moral y académica– y también la de Cravotto y Vilamajó, sus herederos directos. Pero poco a poco todos ingresan en esta misma trama: todos se vuelven docentes, alumnos, colegas o amigos de los otros implicados.

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

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

#### *Aires cotidianos*

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

#### *El brillo de lo nuevo*

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

#### *Admiración y afecto*

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

que rescata a los casi olvidados o reafirma el peso del consenso. Un tono que deriva en ilusión: crea la ficción de un mundo ajeno a las bajezas de la competencia.

*Sangre, sudor y lágrimas*

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







Alberto Muñoz del Campo en el Club de Golf. Archivo Zorrilla.

# ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO (1889-1975)<sup>6</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

Resulta imposible pensar en el arquitecto Alberto Muñoz del Campo sin asociarlo inmediatamente con la rica presencia, en la rambla del Buceo, de la Colonia de Vacaciones, la que, por sí sola, aseguraría el recuerdo de su participación en la conformación de nuestra mejor arquitectura. El estudio del conjunto de su obra permite abordar —a diferencia de la mayoría de las trayectorias de los arquitectos publicados en esta serie hasta el momento— el caso de quienes paralelamente a una muy digna asimilación de los lenguajes de la arquitectura renovadora europea realizaron importante obra de carácter historicista y ecléctico.

Generalmente, cuando pensamos en el proceso de la nueva arquitectura uruguaya de las décadas del 20 al 40, se tiende a simplificar la labor de nuestros creadores ubicándolos en tres modalidades de actuación: los que se mantuvieron fieles a la enseñanza académica recibida y realizaron su obra dentro de los parámetros del historicismo (caso del arquitecto Elzeario Boix, por ejemplo); los que tempranamente adhirieron al lenguaje renovador, integrando y fusionando aportes y planteos de las diferentes vertientes europeas y desarrollando el cuerpo principal de su trabajo dentro de esos lineamientos (caso de Carlos Surraco); y, finalmente, aquellos que, como la figura paradigmática de Vilamajó, realizaron un proceso de transición desde la arquitectura de basamento historicista hasta llegar a la adopción de las formas e ideales de la arquitectura renovadora.

Tiende a olvidarse, en esa simplificación, el caso de no pocos arquitectos que fueron capaces de realizar, en el curso de su trayectoria, excelentes obras de carácter renovador, paralelamente a otras de marcado carácter historicista.

Esta actitud parece confirmar la tesis de que buena parte de los arquitectos uruguayos de las primeras décadas del siglo percibía las propuestas europeas del momento fundamentalmente en términos de lenguaje, de ampliación del repertorio formal.

En su mayoría no asimilaron la doctrina que, en lo medular, entendía las formas renovadoras como expresión de una nueva etapa del desarrollo histórico de la humanidad; etapa que implicaba, necesariamente, una organización social más justa.

6. Publicado en *Arquitectura* N° 260. Montevideo, SAU, diciembre de 1990; pp. 23-25.

Tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo, fue precisamente en la asimilación del lenguaje donde residió la fuerza de la difusión de la arquitectura renovadora en nuestro país.

No pueden, sin embargo, soslayarse las honrosas excepciones de personalidades como las de los arquitectos Carlos Gómez Gavazzo, Mauricio Cravotto, Juan Antonio Scasso y Leopoldo Carlos Artucio. El primero, con escasa obra realizada, puso especial énfasis en los aspectos doctrinarios, procurando extender sus alcances al ordenamiento territorial; el segundo realizó una labor pionera desde su cátedra de Urbanismo; Scasso desarrolló una fermental prédica teórica y práctica, y, finalmente, ese gran profesor que fue Artucio cumplió una permanente labor de difusión, de docencia y de crítica.

La asimilación de la nueva arquitectura no se limitó a algunas obras aisladas, sino que tuvo la suficiente fuerza y extensión como para influir en modo relevante en la conformación de la ciudad en su conjunto, otorgándole una impronta que modificó la imagen urbana, tanto en los barrios nuevos como en aquellos que experimentaron significativas transformaciones.

Muchas de las grandes obras de equipamiento público (Hospital de Clínicas, Estadio Centenario, Caja de Jubilaciones, nuevas facultades y escuelas), parte sustancial de la vivienda colectiva en altura o en edificios de tres y cuatro niveles, hasta numerosas viviendas individuales fueron realizadas dentro de los alineamientos expresivos de la arquitectura renovadora europea, incluyendo diferentes manifestaciones de la vertiente *art déco*.

Este conjunto de obras se integró con naturalidad a la ciudad existente, dándole una imagen renovada pero respetando su amanzanamiento, su morfología, adaptando los nuevos tipos edificatorios –construcciones de renta en altura, oficinas, equipamientos sociales– a las condicionantes de una sustitución generalmente localizada en predios entre medianeras.

Este fenómeno no se limitó a Montevideo sino que se difundió en otras localidades del país. Basta pensar en las realizaciones de Atlántida, La Floresta, Piriápolis, Punta del Este o La Coronilla en la costa este; en las obras civiles de las represas; en los trabajos concretados en ciudades como Salto y Mercedes; escuelas, liceos y hospitales de otros centros urbanos, para apreciar la difusión que adquirió ese nuevo repertorio.

Es en este panorama que se inscribe la obra del arquitecto Muñoz del Campo. Tempranamente realizó un garaje en la calle Piedras, posteriormente modificado<sup>7</sup>, en el que utilizaba el nuevo lenguaje en forma intencionalmente polémica.

La Colonia Marítima de Vacaciones, a la que Muñoz se refiere en la entrevista como “hotelito”, constituye sin duda su obra más significativa.

Aún hoy, recorriendo la rambla de Montevideo, su rica volumetría y su implantación sobre un acentuado talud, logran un singular destaque. Tal como había ocurrido antes con el Parque Hotel y el Hotel Carrasco, en tanto hitos claramente identificables en el espacio urbano circundante, la Colonia de Vacaciones –junto con el Rambla Hotel del arquitecto Mauricio Cravotto, el Yacht Club de los arquitectos Crespi y Herrán y el Hotel Miramar del arquitecto Scasso– se presenta como uno de los mojones de la nueva etapa de nuestra arquitectura.

7. El inmueble fue adquirido por la Imprenta Colombino y ampliado –respetándole gran parte de su interés al simetrizarlo– por el arquitecto Román Fresnedo Siri.

Al igual que las otras obras mencionadas enriquece, con su implantación y volumetría de inspiración holandesa, la relación de la ciudad con su costa.

Podría también citarse al respecto, la acertada propuesta del arquitecto I. M. Pei para el edificio de la embajada de los Estados Unidos, previamente a su lamentable cercado con muros y rejas.

Las calidades señaladas contrastan marcadamente, por cierto, con los paradores realizados en 1989 en Pocitos, con los abusivos agregados al Club Nautilus y con la indecorosa ampliación realizada en el Club Náutico, todos ellos producto de discutibles concesiones municipales y desconocimiento de explícitas normativas, revelando una total insensibilidad para con el contexto paisajístico.

A los valores ya apuntados, la Colonia de Vacaciones suma las virtudes de una clara organización de sus plantas y una neta gradación y jerarquización de sus distintos espacios. El acceso al comedor en doble altura balconeando hacia la costa, la implantación de la escalera y nuevamente la presencia del río desde sus descansos, el entresuelo que se relaciona mediante huecos con el salón comedor y participa, a través de ellos, de las visuales mencionadas, y finalmente, los distintos tipos de habitaciones con distribuciones muy bien logradas son algunos de sus mayores aciertos.

La relación con el entorno se afirma mediante la conformación de la escalera exterior –inicialmente extensa– permitiendo una más fluida vinculación del edificio con el talud existente. Por su parte, el hemicycle pergolado del predio del fondo otorga a la construcción un cierto aire mediterráneo.

Para preservar sus valores, sería aconsejable impedir que se construyesen junto a la Colonia Marítima edificios en altura que podrían encajonarla perturbando su imagen y escala<sup>8</sup>. Esto resulta aun más necesario, teniendo en cuenta que uno de los linderos está constituido por la Vivienda Cordara, una muy atendible realización del arquitecto Walter Pintos Risso<sup>9</sup>.

En algunas de las obras de Muñoz del Campo se aprecia –al igual que en las de Vilamajó, a quien él apreciaba particularmente– la inquietud de resolver los espacios de transición entre exterior e interior con una cierta impronta hispano-árabe. Eso ocurre en la vivienda de la calle Tomás Diago casi Jaime Zudáñez –proyectada conjuntamente con el arquitecto García Arocena– con sus terrazas escalonadas y sus pérgolas, así como en la ubicada en la calle José Martí, donde se destacan los espacios exteriores y el acceso escalonado.

En otras obras, utilizó Muñoz un lenguaje de más acentuado carácter historicista. En especial, debe destacarse la vivienda de las calles José Ellauri y Ramón Masini cuya demolición en 1989 constituye, a todas luces, un acto de barbarie cultural. Con una excelente resolución de esquina y detalles de integración de elementos de granito incorporados a una masa construida en cerámica, evocaba las realizaciones que, hacia 1900, concretaba la arquitectura doméstica inglesa. La resolución de detalles, la distribución y riqueza de sus espacios interiores más representativos, la calidad de su carpintería nos

8. Efectivamente así actuó la Comisión de Patrimonio, permitiendo a las edificaciones linderas abrir sus fachadas hacia el predio vecino (nota de la edición 2015).

9. La Vivienda Cordara se encuentra hoy demolida (nota de la edición 2015).

hablan de un arquitecto de gran fineza, capaz de controlar todas las etapas del proceso que va desde el diseño a la realización.

Entre sus obras mayores, resulta de especial interés el edificio de la calle 25 de Mayo, con excelentes bajorrelieves de Zorrilla de San Martín, coexistente con detalles *art déco* visibles en el modelado de los balcones y en las molduras exteriores de los vanos.

Mención especial merece la Vivienda Varela Acevedo, realizada en 1925, con clara reminiscencia española.

Un muro elevado posteriormente la oculta de la calle brindándole un carácter de “villa” romana. La vivienda se define a través de una volumetría muy libre que recuerda a los cortijos del sur de España; abundan los detalles historicistas de muy buena factura en portadas, marcos y dinteles en piedra arenisca. Incorpora asimismo azulejos españoles, muy especialmente en el patio lateral –“claustro”, como lo define Muñoz– que se respalda en la fachada de la casa y presenta en su centro una fuente hexagonal en cerámica vidriada, también española, constituyendo un espacio de gran sugestión.

En el interior, una gran sala con espacios menores se conecta –a través de una zona intermedia– al comedor enriquecido por un notable artesonado de madera. La excelente carpintería, los pavimentos con inserciones de cerámica de talavera, las magníficas estufas nos dicen de una abundancia de medios económicos controlada por una voluntad de diseño precisa y contenida.

La vivienda posee además un equipamiento coherente con sus cualidades arquitectónicas.

Resulta de interés la propuesta de Muñoz del Campo para la vivienda rural económica “Canastillo”, publicada junto con planteos de otros arquitectos en la revista *Arquitectura*<sup>10</sup>. La casa está resuelta con una planta en “T” y cubierta quinchada a dos aguas en cada uno de sus cuerpos: el de estar-cocina y el de dormitorios y baño. Se planteaba una construcción tradicional, haciendo su autor hincapié en el aprovechamiento de los conocimientos constructivos de cada zona. Se aprecia en el planteo una clara preocupación por enriquecer la relación con el exterior mediante un parral frente al estar, y mediante una pequeña glorieta con cubierta de quincha adosada al testero de cuerpo de dormitorios, apoyada, mediante soportes de madera a un replano de ladrillo, y complementada con un banco del mismo material. La propuesta, también de evocación española, resulta sin embargo apropiada al carácter de nuestro medio rural. El no haber podido acceder a la correspondiente documentación nos impide efectuar comentarios acerca de la importante obra de Muñoz del Campo en el interior, sobre todo en cascos de estancia, así como también acerca de las viviendas populares –mencionadas por Muñoz en la entrevista– realizadas junto a Leonel Viera.

Muñoz del Campo realizó otras obras con características renovadoras, como el edificio de apartamentos de la calle Francisco Vidal frente a la plaza Gomensoro. Aunque con valores parciales, no alcanza empero los niveles de calidad de su obra en la Rambla del Buceo.

Ya en los años 60, conjuntamente con los arquitectos Enrique Muñoz –su colaborador

10. Ver número de noviembre de 1926.

de toda la vida— y Guillermo Gómez Platero, realiza el edificio en propiedad horizontal de Bulevar Artigas, destacable por la proporción de su fachada construida por profundas terrazas (casi logias) que amplían exteriormente los estares de los apartamentos y permiten disfrutar, en todo su potencial, las magníficas vistas sobre el parque del Club de Golf y el río.

El arquitecto Muñoz de Campo actuó paralelamente en la Sociedad de Arquitectos, tanto en su Consejo Directivo como en diversas comisiones; y aunque no ejerció la docencia en la Facultad de Arquitectura, estuvo vinculado a ella a través de la integración de comisiones y de las múltiples relaciones personales con docentes y estudiantes de esa casa de estudios.

Cumplió además una labor trascendente como jurado de importantes concursos; entre ellos, tal como él mismo lo refiere en la entrevista, el del Hospital de Clínicas. En esta actividad contribuyó, a través de su poder de convicción y de su capacidad de comprensión, a la aceptación, no siempre fácil, de las soluciones más audaces y renovadoras.

También contribuyó a abrir las puertas a las propuestas más inquietas y fermentales de los artistas nacionales jóvenes, al actuar en la Comisión Nacional de Artes Plásticas.

En la entrevista que transcribimos, realizada al final de una vida de intensa labor profesional, se refleja su fineza de pensamiento, su especial calidad humana ante un mundo difícil de aprehender para alguien educado a principios de siglo, y una aguda percepción de la arquitectura propia y la ajena.

Su personalidad, sustentada en una honda cultura y una exquisita sensibilidad, se caracterizó por una natural bonhomía y una absoluta integridad personal.

Es por ello que debemos esforzarnos por no perder la necesaria objetividad crítica, ante el respeto y cariño que inevitablemente le profesamos todos cuantos tuvimos el privilegio de frecuentarlo.



Colonia Marítima de Vacaciones. Arq. A. Muñoz del Campo, 1936. Foto: Silvia Montero. SMA.



Vivienda en Tomás Diago N° 789. Arqs. A. Muñoz del Campo y C. García Arocena, s/f. Foto: Danaé Latchinián. SMA.

Entrevista

Se presume 1972

**-Muñoz, usted es de la promoción de 1921, ¿no es así?**

-Por ahí tengo una medalla que me dieron y donde seguramente debe estar la fecha.

**-Justamente, 1921. ¿Recuerda la fecha de su ingreso a la facultad?**

-Hice la carrera en seis años, así que ingresé hacia 1915.

**-¿Qué compañeros de estudio recuerda?**

-Surraco, Rius, Amargós, Garese, Armas, Jorge Herrán, Vigouroux.

**-¿Con qué compañeros tenía mayor afinidad? ¿Había algunos que usted consideraría con mayores inquietudes en relación a la arquitectura?**

-Nosotros fuimos los que inauguramos la facultad y el entusiasmo lo compartíamos todos.

**-¿Qué viajes realizó, antes y después de recibirse?**

-Viajé a Europa antes de recibirme.

**-¿Y allí le interesaron algunas obras de arquitectura de ese momento?**

-No, no vi nada de la nueva arquitectura. Además, por la forma en que hice el viaje, no podía tener cicerones.

**-Además de esa visita a Europa, ¿qué otros viajes realizó?**

-Fui una sola vez a Europa y una vez a Norteamérica.

**-¿Cuando fue a América del Norte, estaba ya recibido?**

-No. Me recibí al volver del viaje.

**-¿Y allí encontró cosas que le interesaran en materia de arquitectura?**

-México. El México viejo.

**-¿Le parece que eso puede haber influido en alguna medida en sus primeras obras?**

-Puede ser.



**–Dentro de la Facultad de Arquitectura, esa facultad tan nueva, ¿hubo cursos que le interesaran más que otros, o que entienda hayan incidido más en su promoción? ¿O algunos profesores que hayan influido particularmente en aquel momento?**

–Eso no me gusta decirlo. Los profesores eran casi todos muy buenos; había alguno malo, pero era la excepción.

**–Nos interesan los que hayan importado más para ustedes.**

–La gente joven anterior a nosotros fue la que aportó algo nuevo, cuando pasaron a ocupar puestos dentro del cuerpo docente. Cravotto fue uno de ellos.

**–¿Algunos de esos profesores difundían ya, en sus cursos, obras de arquitectura renovadora?**

–Todos ellos. No había ningún enemigo de lo nuevo.

**–Dentro de su trabajo profesional, ¿integró equipos o trabajó solo?**

–Siempre tuve alguien al lado, amigo o no, asociado o no asociado.

**–¿Llegó a tener empresa constructora?**

–Nunca, siempre fui enemigo de hacer eso.

**–¿Participó en concursos?**

–Sí, en gran cantidad de concursos.

**–¿Recuerda alguno que le haya importado particularmente?**

–Es una pregunta difícil. Siempre me interesaron los concursos y por eso me presenté a tantos.

**–Además, fue jurado en diversas oportunidades y participó en comisiones asesoras de concursos, como aquella que integró con el arquitecto Gómez Gavazzo para el Hogar Estudiantil.**

–Sí, todavía sigo con ese tipo de actividad. Volviendo a la época en que era estudiante, en la facultad había un gran entusiasmo por la arquitectura nueva. A propósito de esa arquitectura, en la calle Piedras existe todavía un garaje que hicimos.

**–Fue el que luego se transformó en sede de la empresa Colombino; es muy buen edificio. Posteriormente el arquitecto Fresnedo hizo una ampliación. Además, fue de las primeras cosas que se hicieron en**

**Montevideo con el lenguaje de la nueva arquitectura. No nos podemos imaginar lo que debe haber sido ese edificio en la Ciudad Vieja de entonces.**

—¡Una cosa escandalosa! Más o menos por esa misma época hicimos el concurso para el tattersall<sup>11</sup> del Hipódromo de Maroñas, donde obtuvimos un premio. No se construyó, o si se hizo fue algo completamente distinto a lo que habíamos proyectado.

**—¿Recuerda algún otro concurso?**

—Después participamos en otro en sociedad con un muchacho que luego fue profesor de dibujo... en este momento no me acuerdo del apellido. También recuerdo el hotelito que hicimos en la rambla, que después se transformó en escuela, la Colonia Marítima.

**—¿Ese edificio lo obtuvo por concurso o fue un encargo privado?**

—Fue un encargo privado. Lamento que se me haya escapado de la memoria ese muchacho, el profesor de dibujo. Estuvo muy ligado a mí y lo quería muchísimo. Este es el inconveniente de la vejez, que es uno de los males más espantoso. Él ya falleció y era español o hijo de españoles; el español más pintoresco que se puedan imaginar. Había sido cazador furtivo en los campos de la Casa Real de Madrid. ¡Las anécdotas que contaba eran inefables!

<sup>11</sup>. Se trata de un espacio exclusivo para la venta de caballos de carrera (nota de la edición 2015).

**—Así que él colaboró con usted en la Colonia Marítima; ¿en el garaje también?**

—No, en el garaje no.

**—¿Qué otros arquitectos colaboraron con usted?**

—Unos cuantos; mi sobrino Enrique Muñoz lo hizo toda la vida, Enrique Lessa sigue haciéndolo hasta hoy.

**—Podríamos seguir hablando de los concursos.**

—El concurso más importante en que intervine, siendo muy joven y estando recién recibido, fue el del Hospital de Clínicas. Allí actué como jurado. Tuve la satisfacción enorme de darle el premio a mi gran amigo el arquitecto Surraco.

**—Así que fue jurado de un concurso tan importante estando recién recibido. ¡Qué maravilla! Quiere decir que en ese sentido, esa época era mejor que la actual.**

—La actuación de ese jurado fue bien curiosa. Porque los proyectos se dividían entre los

miembros y cada uno tenía que perorar ante los demás sobre el proyecto que le había tocado en suerte para estudiarlo en profundidad. A mí me tocó el de Surraco. En ese jurado había pocos arquitectos y muchos que no lo eran, aunque se trataba de médicos muy renombrados.

**—¿Fue muy discutido el primer premio?**

—Fue discutido, pero no muy discutido. Terminé de exponer sobre el proyecto y salí disparado para la casa de Surraco a contarle, porque noté que todos estaban de acuerdo con lo que les había dicho. Me encontré con toda la familia reunida, pero Surraco no estaba. Después llegó junto con Fresnedo. ¡Fue muy emocionante!

**—¿Fresnedo trabajó con Surraco en el proyecto del Hospital de Clínicas?**

—Sí, en el concurso y en el proyecto final, aunque todavía era estudiante.

**—¿Recuerda haber escrito algún artículo para la revista de la Sociedad de Arquitectos o para la de facultad?**

—No, no recuerdo. Pero en lo que tiene que ver con artículos, tengo algo muy interesante para contarles. Yo me presenté a un concurso, organizado por la Asociación Rural, para viviendas de jefes de campo y lo gané. Pero no es eso lo que interesa, sino el artículo que publicó inmediatamente, sobre mi proyecto, el profesor Zum Felde.

**—¿Recuerda, durante su pasaje por la facultad como estudiante, o cuando comenzó a trabajar en sus primeras obras y sus primeros concursos, algunos libros que lo hayan impresionado y que hayan tenido mucha difusión?**

—Predominaban los de los grandes maestros. Los libros de arquitectura de Gaudet, por ejemplo.

**—¿En la facultad de los años 20, se difundía y discutía la obra de realizadores como Le Corbusier o Gropius?**

—Sí, en grande; y tenían grandes partidarios. Volviendo a un tema sobre el que me preguntaba antes; fue un gran profesor nuestro —aunque no me gustan sus obras como arquitecto— Acosta y Lara. ¡Gran tipo! Fue un excelente profesor, como también lo fue Cravotto, a quien ya mencioné.

**—¿Se recibían revistas en la facultad?**

—Nosotros ni entrábamos en la biblioteca.

**—Sin embargo, al hacer sus primeras obras —el garaje de la calle Piedras, el hotelito de Nuevo Malvín y algunas casas en**

**Pocitos— seguramente usted conocía mucho de lo que se estaba haciendo en Europa.**

—Sí, claro que sí. Lo conocía a través de algunas revistas francesas que recibíamos en el estudio.

**—¿Recuerda qué arquitectos europeos le interesaban más?**

—Todos los modernos. Por otra parte, yo he tenido siempre un gran cariño y un gran respeto por España, a quien todo el mundo ignoraba, no entiendo por qué razón.

**—En eso coincide con la simpatía que sentía Vilamajó hacia España; ¿no es así?**

—Sí, es cierto. Pero sigo sin entender a qué se debía esa ignorancia. España tiene lugares muy bonitos y sin embargo se la ignoraba.

**—Quizás se debiera a que, de alguna manera, representaba la atadura con el pasado.**

—Puede ser; todos vivían prendados de Francia.

**—Siendo recién recibido, ¿usted veía con especial interés obras de arquitectos uruguayos?**

—Sí, las de Vilamajó; también las de Cravotto. Pero mi preferido era Vilamajó; yo creo que fue un gran arquitecto.

**—¿Algunas de sus obras importaban más que otras y se discutían entre los arquitectos?**

—Vilamajó fue un semillero de discusiones, porque proponía cosas que diferían mucho entre sí.

**—¿Usted conserva planos o fotografías de sus obras?**

—Tengo fotografías de algunas casas y en el estudio se conservan los planos de todas nuestras obras.

**—Hay muchas obras realizadas por ustedes que nos gustan mucho. Recordamos el edificio de apartamentos de la calle Francisco Vidal, cerca de la plaza Gomensoro, por ejemplo. También una casa en la calle Tomás Diago casi Jaime Zudáñez y otra muy interesante en Ellauri esquina Masini, que es una maravilla. Llama la atención que esa casa no tenga la influencia española que se revela en otras.**

—¿Saben por qué? Porque en esa época recibíamos muchas influencias y

nos entusiasmábamos con diferentes cosas. Supongo que eso les debe ocurrir a ustedes también.

**–Esa casa de la calle Ellauri alude mucho a formas de la arquitectura inglesa.**

–Ocurre que de repente veíamos algunas obras inglesas que nos gustaban y ¡paf!, nos metíamos en eso.

**–¿Tuvo actividad docente en la Facultad de Arquitectura?**

–No, pero siempre estuve muy vinculado a la facultad.

**–¿Trabajó en algún organismo público?**

Sí, en la universidad. Como profesor de dibujo en la Facultad de Química; ahora estoy jubilado.

**–¿Actuó en la Sociedad de Arquitectos?**

–Sí, durante mucho tiempo. Como directivo y como integrante de comisiones.

**–¿Tuvo trabajos profesionales fuera del país?**

–No.

**–Háblenos de sus comienzos como profesional y de las dificultades para crear, en ese momento, obras con un espíritu nuevo, contemporáneo. ¿Había dificultades con los clientes? ¿Cómo fue posible que el propietario del garaje de la calle Piedras aceptara su propuesta?**

–Porque no le importaba absolutamente nada. Solo quería que se le resolviese un problema práctico.

**–¿Y el hotelito de Nuevo Malvín?**

–Eso fue difícil porque los propietarios eran un conjunto de locos, de los propietarios más locos que existen: los que se creen arquitectos. En esa zona hay una casa interesante hecha por mí en la calle Velsen esquina 9 de Junio. Trabajé con ladrillo visto y techo de paja. Fue una vivienda para la familia de los Páez Vilaró.

**–¿Qué otras obras tuyas recuerda?**

–Tengo mala impresión de casi todas las cosas que hice. Y lo digo en serio: no me gustan.

**-¿Y cuáles son las que no le gustan?**

-Hay una casa con influencia española que hice para Varela Acevedo en la calle Pena, en el Prado. Tiene un claustro y techo de tejas de color azul, verde y blanco.

**-¿Se acuerda de alguna otra obra?**

-Prefiero no acordarme.

**-¿Recuerda haber hecho alguna obra con algún tipo de procedimiento constructivo especial?**

-Hice una cosa bastante interesante en sociedad con ese gran loco universal que es el “gordo” Viera.

**-Cuéntenos sobre esa experiencia.**

-Aplicamos un sistema de construcción especial. En primer lugar, quiero decirles que yo protestaba contra las viviendas económicas en general, porque son tremendamente incómodas para los individuos que tienen que vivir en ellas. Los arquitectos parecen no darse cuenta de cómo vive esa gente. Con las comodidades que les ofrecen, los hombres no pueden vivir; las mujeres los echan de la casa y terminan en el boliche de la esquina. Los hombres de la casa no tienen sitio; tienen sitio solo para dormir y comen en la cocina. El comedor no pueden usarlo porque es para las visitas. ¡Eso no puede ser! Pensando en eso, hicimos un pequeño barrio, de unas 12 casas, en las afueras de Minas. Viera hacía las viviendas de un solo golpe, con un sistema que inventó. ¡Quedaron espléndidas aquellas casas! Allí los individuos, después de regresar del trabajo, tenían para ellos un rincón con una mesa donde podían estar o leer el diario. Y también lo tenían los chiquilines, porque las víctimas de las viviendas económicas que se hacen generalmente son los maridos y los chiquilines. Están pensadas solo para las mujeres y no puede ser así. La gente quedó muy feliz con esas casas que hicimos, aunque claro que igual los matrimonios se siguieron peleando.

Hablando de ese tema, el otro día tuve una experiencia muy especial. Pasaba en automóvil por un lugar donde nunca había estado antes, el Bulevar Aparicio Saravia. Había allí unos “cantegriles” que me llamaron la atención y bajé a verlos. Tuve una impresión muy curiosa; me encontré con la solidaridad humana más perfecta. Quizás también con el “atorrantismo” más perfecto. Había gran cantidad de individuos sentados en cajones jugando a la baraja y mujeres que tejían en las puertas de las casas. Pensé que esa gente era feliz y que si se les sacaba de ese lugar iba a ser completamente desgraciada. No se la puede llevar a vivir en apartamentos con ascensor. ¿Tengo o no tengo razón? Es cierto que la mayoría de esos tipos son haraganes, atorrantes y ladrones, pero había en esa forma de vida algo humano y muy digno de respeto que dan ganas de atrapar.

**–Es una forma de vida muy particular.**

–Sí, como lo es también la que se desarrolla en los conventillos. Entre las grandes discusiones que he tenido en mi vida, una fue sobre los conventillos. Yo los defendía en la facultad y casi me matan, tanto los estudiantes como los profesores. El conventillo es defendible, porque nadie puede oponerse a que la gente se junte para vivir. Hay quienes dicen que es una porquería, una inmundicia, pero yo no creo que sea una porquería. Pienso en los conventillos de la Ciudad Vieja, con esas grandes piletas para lavar la ropa en el patio, donde se armaban aquellos “batifondos” espantosos. ¡Volaban los jabones por el aire! Pero se enfermaba un chiquilín y todas las mujeres iban a cuidarlo; se enfermaba una vieja y todos iban a cuidarla. Había solidaridad humana, porque el pueblo nuestro es buenísimo; con la excepción de esas bestias que quemaron el Club de Golf <sup>12</sup>. ¿Por qué lo hacen?

12. Se refiere al atentado llevado a cabo por el movimiento guerrillero el 22 de diciembre de 1971 (nota de la edición 2015).

**–Es un tanto inexplicable. Pero estamos viviendo una situación tan difícil que nadie sabe bien cuál es la solución ni qué es lo que hay que hacer. Si es que existe una única solución; creemos que hay más de una.**

–En eso estoy de acuerdo con ustedes. Pero, ¿por qué destruir el Club de Golf dejando a 400 personas sin trabajo?

**–Es muy discutible. Creemos que esa no es una solución.**

–Seguramente no lo es, pero por algo lo hacen.

**–Mucha gente joven piensa que la solución es la acción directa.**

–Y también dejarse trenzas, como las mujeres. Y usar collares. ¡Entonces están idiotizados! Lo que me llamó mucho la atención en la feria de Tristán Narvaja fue ver a unos locos cantando y bailando en la calle, haciéndose los Beatles. ¡Hay que ir a verlos! Todos usan trenzas. Eso sí, no piden plata, no piden absolutamente nada. Lo más curioso es que me encuentro con ese espectáculo, me paro a verlo y me hace gracia. ¡Debería ponerme furioso!

**–Hablando de gente que se dedica a la expresión artística, recordamos que usted actuó en vinculación con artistas plásticos.**

–Sí, mucho.

**–¿En su actividad profesional integró obras de plásticos a la arquitectura?**

–No, fue una vinculación menor, aunque siempre estuve muy ligado a ese tipo de actividad.

**–¡Claro! Y últimamente a través de su actuación en la Comisión Nacional de Bellas Artes. Finalmente, ¿recuerda alguna anécdota en relación con otros colegas, en especial con Vilamajó y Cravotto, a quienes conoció tanto?**

–No quiero acordarme. Tengo anécdotas muy felices, pero no me gusta hablar de eso. Ellos están muertos y hay que respetarlos.

### **Algunas realizaciones del arquitecto Muñoz del Campo en Montevideo**

Vivienda. Avda. Brasil N° 2371.

Vivienda. José Ellauri esquina Ramón Masini (hoy demolida).

Vivienda Varela Acevedo. Avda. Carlos María de Pena N° 4301.

Vivienda. José Ellauri N° 938 esquina José Benito Lamas.

Vivienda. José Martí N° 3225.

Vivienda. Tomás Diago N° 789. Con el arquitecto García Arocena.

Edificio de Renta. 25 de Mayo N° 459-465.

Garaje. Piedras casi Misiones (muy alterado).

Colonia Marítima de Vacaciones. Rambla República de Chile N° 4519.

Vivienda Páez Vilaró. Velsen esquina 9 de Junio (modificada).

Vivienda. Gonzalo de Orgaz N° 512 esquina José María Montero.

Vivienda. Javier de Viana N° 1035.

Vivienda. 19 de Abril N° 1190.

Viviendas. José B. Lamas N° 2887-2889.

Edificio de apartamentos. Francisco Vidal esquina Plaza Gomensoro.

Edificio de apartamentos. Bulevar Artigas N° 222. Con los arquitectos

Enrique Muñoz y Guillermo Gómez Platero.

### **Publicaciones que ilustran la obra del arquitecto Muñoz del Campo**

*Arquitectura* N° 20. Montevideo, SAU, julio-julio de 1917.

*Arquitectura* N° 68. Montevideo, SAU, julio de 1923.

*Arquitectura* N° 75. Montevideo, SAU, enero de 1924.

*Arquitectura* N° 99. Montevideo, SAU, febrero de 1926.

*Arquitectura* N° 108. Montevideo, SAU, noviembre de 1926.

*Arquitectura* N° 118. Montevideo, SAU, setiembre de 1927.

*Arquitectura* N° 158. Montevideo, SAU, enero de 1931.

*Arquitectura* N° 170. Montevideo, SAU, enero de 1932.

*Arquitectura* N° 172. Montevideo, SAU, marzo de 1932.



# JUAN ANTONIO SCASSO (1892-1975)<sup>13</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

13. Publicado en *Arquitectura* Nº 255. Montevideo, SAU, junio de 1986; pp. 23-27.

El arquitecto Juan Antonio Scasso integra –conjuntamente con los arquitectos Agorio, Vilamajó, Cravotto, Surraco, Azzarini y tantos otros– una generación de técnicos preocupados por impulsar la renovación de la arquitectura nacional, en un momento en que el país emprendía la realización de importantes obras de equipamiento urbano, cultural, sanitario, recreativo, etcétera.

A través de una larga actividad profesional tuvo una destacada actuación como realizador –tanto en la esfera pública como privada–, como docente y como integrante de la Sociedad de Arquitectos, a lo que debemos sumar su permanente actuación como periodista y divulgador de los temas relacionados con la profesión.

Como realizador fue capaz de aunar una permanente preocupación teórica con la habilidad para concretarla en la práctica, viabilizando permanentemente nuevos ámbitos de trabajo a este fin.

Sus planteos acerca de la necesidad de renovación de la arquitectura nacional se apoyaban en un amplio conocimiento de lo que ocurría en el exterior a través de sus viajes de capacitación y estudio, así como de la frecuentación de publicaciones y revistas, afirmándose además en una profundización teórica sobre las necesidades programáticas, tal como lo vemos en sus estudios para programas escolares, de cultura física, de plazas y parques, de urbanismo.

Igualmente apreciamos una permanente preocupación tecnológica que podemos ver en sus diversas obras y muy particularmente en su proyecto –realizado en colaboración con el arquitecto Domato– para el Estadio Centenario.

En la expresión formal de sus realizaciones se aprecia claramente una adaptación al contexto nacional de elementos asimilados de la arquitectura europea contemporánea. Se destaca su utilización del color, de materiales naturales, el rico tratamiento volumétrico de sus obras que nos demuestra su familiaridad con las realizaciones holandesas –especialmente Dudok– pero, sobre todo, su firme voluntad de responder en forma adecuada a las necesidades locales.



Juan A. Scasso. Archivo IHA.

Es seguramente en su amplificación de la arquitectura hacia el espacio público que Scasso nos interesa actualmente. La calidad, variedad y riqueza de soluciones con que supo responder como arquitecto y como director de la Dirección de Paseos Públicos del Municipio de Montevideo a la ambientación y equipamiento de nuestros parques y plazas es realmente destacable. El aprovechamiento de los sitios y sus cualidades específicas, el trabajo con sus desniveles, el planteamiento de posibilidades de utilización diversas y coexistentes, la atención a todos los detalles, pavimentos, muretes, bancos, iluminación, etcétera, son una permanente lección que debemos aprender para recuperar la calidad de los espacios públicos realizados en Montevideo y en el interior.

Profesor de la Facultad de Arquitectura –en cuya creación tuvo activa intervención a través de su actividad estudiantil– en la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística, tuvo importante papel en la sensibilización de las nuevas generaciones, en el campo del tratamiento de los espacios exteriores.

Como gremialista, a través de su intensa actuación en la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, procuró siempre abrir nuevos campos de trabajo e incidencia para la profesión y como divulgador, en diversas publicaciones y órganos de prensa, realizó una importante contribución a la comprensión de la importancia y significación de la arquitectura, a la valorización de la profesión a la que siempre relacionaba con la dignificación del usuario, destinatario definitivo de la labor profesional.

Visitando actualmente la escuela Experimental de Malvín, la escuela de Las Piedras, el Estadio Centenario, el antiguo Hotel Miramar, el restaurante El Retiro, en el Parque Rodó, o, en fin, recorriendo este mismo parque, lo que subsiste del Parque Rivera, podemos apreciar la calidad intrínseca de sus realizaciones, su adaptación al contexto, su precisa utilización de las tecnologías constructivas disponibles, la coherencia entre sus intenciones espaciales y su concreción volumétrica que les otorga, aun hoy, plena validez.

### **Datos complementarios**

1892. Nace el 14 de enero.

1916. Egresada de la Facultad de Arquitectura obteniendo la Medalla de Oro. Se desempeña como Secretaria de Redacción de la revista *Arquitectura*, órgano de la Sociedad de Arquitectos. Viaja a Europa (22/10) becado por el Consejo Universitario y el Ministerio de Relaciones Exteriores para completar estudios en el exterior.

1918. Regresa de su viaje a Europa, habiendo visitado Francia, Italia y España.

1920. Ingresa como arquitecto a la Intendencia de Montevideo. Ingresa como docente a la Facultad de Arquitectura, desempeñándose en el Curso Práctico de la cátedra de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista.

1929. Es designado Director de Paseos Públicos de Montevideo por el

Consejo de Administración Departamental, cargo que desempeña hasta 1952. Es designado (12/7) proyectista y director de las obras del Estadio Centenario de Montevideo.

1932. Recibe una beca de perfeccionamiento docente. Viaja durante un año por Alemania y Holanda.

1941. Publica su libro *Espacios verdes*. Integra, con el arquitecto Mauricio Cravotto y los argentinos Fermín H. Beretervide y Alberto B. Blanco, el equipo ganador del Concurso Internacional para el Plan Regulador de Mendoza (República Argentina).

1947. Viaja por un año a Inglaterra invitado por el Consejo Británico.

1951. Es subdirector del Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo, cargo que desempeña hasta 1956.

1975. Fallece el 2 de octubre.



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



Hotel Miramar. Arq. J. A. Scasso, 1935. Foto: Silvia Montero. SMA.



Escuela Experimental de Malvín. Arq. J. A. Scasso, 1927-1929. Foto: Archivo IHA.



Restaurante El Retiro. Arq. J. A. Scasso, c.1930. Foto: Silvia Montero. SMA.



Tajamar. Arq. J. A. Scasso, 1942. Foto: Silvia Montero. SMA.

Entrevista  
10 de mayo de 1972

**–Usted nos informaba que el 14 de enero cumplió 80 años y que la suya fue la primera promoción egresada de la Facultad de Arquitectura. ¿Nos podría dar la nómina de sus integrantes?**

–Sí: Armando Acosta y Lara, Gonzalo Vázquez Barrière, Héctor Rodríguez, Leopoldo Agorio, Horacio Azzarini, Luis Eduardo Segundo, Luis Nocetto, Buenaventura Addiego, Julio Vilamajó y yo. Estamos vivos Vázquez Barrière, Agorio, Addiego y yo.

**–También nos decía que contaron ustedes, entre el plantel de profesores a *monsieur Carré*<sup>14</sup>.**

–Sí, fuimos sus alumnos durante dos años: en 4° y 5°. Proveníamos de distintos talleres. Había entonces tres profesores de Proyecto: Horacio Acosta y Lara, Guillermo Jones Brown y Vázquez Varela. Un grupo de nosotros, procedíamos del taller de este último; era un excelente profesor. Fue él quien proyectó la Facultad de Medicina y un gran número de viviendas individuales muy estudiadas.

**–¿El contacto con tales profesores fue muy importante para ustedes, a pesar de ser gente de formación académica?**

–Sí, sus obras eran muy limpias. Se habían despojado en gran medida de elementos académicos y nosotros, que les seguíamos, nos apartábamos también de lo académico.

**–Aparte de la docencia de *monsieur Carré* y del profesor Vázquez Varela, ¿qué otras circunstancias incidieron, a su juicio, para la aceptación por parte de ustedes de la arquitectura renovadora?**

–Nosotros asistimos a la formación del movimiento moderno y a su plenitud. Lo que nos abrió el camino para lanzarnos en esa dirección fue la visita de Le Corbusier en el año 1929. Teníamos su libro *Vers une Architecture*, pero no lo entendíamos muy bien. Su visita nos entusiasmó a todos en la facultad. En los años inmediatos, realizamos una serie de campañas en defensa de la nueva arquitectura. En especial, una campaña contra el proyecto académico para el Palacio de Gobierno que iba a ser realizado donde está ubicado hoy el Palacio Municipal. Pero el movimiento más lindo fue el que hicimos durante nuestro último año de carrera, en favor de la creación de la Facultad de Arquitectura.

**–¿Este se produjo hacia 1915?**

–La facultad se creó en 1915 y yo me recibí en 1916. Realizamos un muy buen informe al Parlamento, que redactamos Agorio, Addiego y yo. Trabajamos

14. Se refiere a Joseph Paul Adrien Carré, quien fuera contratado en 1907 por el decano de la Facultad de Matemáticas de Montevideo, Eduardo García de Zúñiga, con el fin de “modernizar” la enseñanza de la arquitectura en el país. Carré, nacido en Montmorillon, Francia, el 18 de marzo de 1870, comienza sus estudios de arquitectura en la École des Beaux Arts de París en 1899, donde es alumno de Jean-Louis Pascal. Se titula en 1900 e interviene en la Exposición Universal de París de ese mismo año. Desarrolla una amplia labor docente en la Facultad de Arquitectura de Montevideo hasta su muerte en 1941, y es reconocido y valorado unánimemente por varias generaciones de estudiantes. Entre sus obras se destacan la Vivienda Blixen de Castro (1917) y el Jockey Club de Montevideo (1932).



intensamente, fervorosamente; al punto que hicimos un verdadero movimiento de sabotaje contra la gente de Ingeniería. Era por entonces decano de Facultad de Matemáticas, el ingeniero Federico Capurro. Un día nos llamó a su despacho y nos dijo: “Miren, con tal de que ustedes se vayan, que se cree de una vez la Facultad de Arquitectura”. Por eso me causa gracia cuando veo que se censuran los movimientos estudiantiles porque tienen alguna idea que quieren llevar adelante y que no cuaja con la mentalidad existente. La vida de la facultad fue para nosotros extraordinaria, llena de vitalidad y buen humor.

**–La obra suya fue muy diversa, ¿no es así?**

–Sí, yo trabajé mucho en la facultad y en la profesión. Soy un caso raro de arquitecto. En 1920 fui nombrado arquitecto de la entonces Dirección de Parques y Jardines. Luego me nombraron profesor adjunto de Urbanismo de la facultad. En consecuencia, yo estaba en esta situación interesantísima: la práctica que hacía en la Dirección de Paseos me servía para la enseñanza. De tal modo, pude siempre interesar a los alumnos en el estudio del jardín, en el estudio vegetal. Les hacía notar que tradicionalmente el arquitecto trabaja con materiales inertes: por primera vez estábamos tentando trabajar con materiales vivos, materiales que vemos nacer, desarrollarse, adquirir la plenitud; en los que podemos observar transformaciones y calibrar sus valores plásticos a través de las distintas estaciones del año. Yo traté de hacer ver a los alumnos, por ejemplo, el valor que adquiere el árbol en el otoño.

Estas preocupaciones las aplicaba a la enseñanza del urbanismo práctico, en el Curso de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajística. Para ello me apoyaba en la documentación elaborada en la Dirección de Paseos. Elaboré el fichado de 100 especies existentes en nuestros parques indicando: ubicación, nombre científico, familia, tipo de raíz, tronco, follaje, suelo requerido, desarrollo, observaciones. Esto se completaba con fotografías incluyendo una escala métrica. Yo llevaba este material a facultad y alentaba a los alumnos al estudio de alguna especie, analizando sus características individuales y en distintas etapas de su desarrollo. Se la estudiaba aisladamente y en sus posibilidades de agrupamiento formando paisaje.

**–¿En qué año comenzó con sus clases de la facultad?**

–En 1920. Yo fui el primer profesor de Urbanismo, el mismo año en que ingresé a Paseos Públicos. El trabajo en esta dependencia, y en otras actividades, me obligó a desarrollar solamente las clases prácticas del curso, quedando el teórico a cargo del arquitecto Mauricio Cravotto.

Me pareció interesante analizar algunos trazados de ciudades en conexión con lo que se estudiaba en Historia de la Arquitectura. Por ejemplo, en uno de los años

se llevó a cabo un estudio analítico y fisonómico de ciudades medievales, tomando como base tres ciudades españolas: Ávila, Granada y Santiago. Las analizamos en sus particularidades e individualidades: Ávila, ciudad de caballeros; Granada, ciudad árabe; Santiago, ciudad católica de peregrinaciones. Los conocimientos adquiridos en Historia de la Arquitectura se volcaban así en estos análisis.

Por su parte, el trabajo en la Dirección de Paseos me resultó interesantísimo: me permitía estudiar la ciudad y modificarla, en cierta medida, “a gusto mío”. Existía una gran independencia respecto a la autoridad municipal y tuve bastante libertad de actuación durante los años en que actué como arquitecto en la Dirección de Paseos (yo entré en 1920 y enseguida me nombraron director). Por el conocimiento adquirido en árboles y jardines, llegaban a la Dirección de Paseos, desde muchas partes del interior, solicitudes de proyectos de plazas. Yo elaboré muchos, para Artigas, Rocha, Castillos, y un sinnúmero de pueblos. Lo mismo sucedió con los proyectos solicitados por clubes deportivos. Desde la Dirección de Paseos me tocó colaborar en el impulso otorgado a la educación física desde la creación de la ley de 1911. Por esta ley, impulsada por Batlle, se hicieron numerosas Plazas de Deportes. Ahora, lamentablemente no se manifiesta este interés.

También impulsé la concreción de canchas de fútbol para muchos clubes. Este fue el motivo por el cual me eligieron posteriormente para proyectar el Estadio Centenario<sup>15</sup>.

#### –Cuéntenos sobre la concreción de esa obra.

–Se decidió la realización del estadio contando con un predio proporcionado por el municipio. La Asociación Uruguaya de Fútbol debía elegir un técnico. Surgieron varios nombres como posibles y la AUF, a propuesta de Raúl Jude, me eligió a mí. Llamé como colaboradores a un grupo de estudiantes de arquitectura cuyos nombres me fueron sugeridos por el entonces secretario de la facultad, Arturo Carcavallo. El éxito de la realización fue algo inesperado. No había en qué apoyarse, no existía documentación ni antecedentes a tener en cuenta. Nada de América y prácticamente nada de Europa, fuera de Wimbledon (que era un simple galpón) y del estadio de Ámsterdam, de 1928.

Trabajamos intensamente y se logró un estadio con muy buena visibilidad, con un cuidado de diseño en la realización de la torre y en la fachada de la tribuna Olímpica, que es la única que está terminada. Ahora acabo de entregar los planos correspondientes a la tribuna América, con nuevas cabinas. Yo hubiera preferido que se completara la tribuna y luego se edificaran las cabinas, pues de este modo se hubiera contado ya con un techado donde alojarlas. Parece injusto que luego de 40 años de concluida la primera etapa, la construcción continúe inconclusa, a pesar de los beneficios económicos provenientes de los campeonatos allí disputados.

15. El 12 de julio de 1929 Scasso es nombrado director y proyectista de las obras. IMM, *Medio siglo del Estadio Centenario*. Montevideo, 1980.

La construcción del estadio tuvo como inconveniente la urgencia para lograr la terminación de las obras, y las circunstancias políticas surgidas por entonces. El estadio debía inaugurarse el 18 de Julio de 1930 y muchos recordarán que parte de la tribuna América estaba aún sin desencofrar, pues se había llenado pocos días antes.

**–Aparte de las anotadas, ¿se enfrentó usted con otras dificultades?**

–Sí, en la cimentación por ejemplo. El suelo era terriblemente cambiante. Existía piedra arcillosa, que es una clase de suelo que se endurece mucho en presencia del agua. Esto originó serias dificultades en la nivelación del terreno. El trabajo fue grande: tuvimos que bajar unos 11 metros en la cancha en el ángulo de encuentro entre las tribunas Colombres y Olímpica. En las restantes zonas se pudo adaptar bastante bien la construcción a los niveles de las calles existentes. La que quedó particularmente bien resuelta fue la tribuna Olímpica, con la ubicación de sus accesos a medio nivel. Tiene cuatro grandes entradas que permiten gran fluidez de circulación y la visibilidad es muy buena. El estadio posee, por otra parte, grandes avenidas que lo sirven.

16. Esta información contradice lo señalado en la nota anterior (nota de la edición 2015).

Cada vez que voy al estadio tengo, como arquitecto, una satisfacción extraordinaria, pues he hecho una obra para el público que la disfruta y la goza.

La Torre de los Homenajes que yo agregué, tenía por finalidad izar la bandera en su parte superior como glorificación del vencedor. Servía, además, como jalón de la ciudad, marcando el acceso al estadio. Se había pensado también la inclusión en la torre de una escultura de Zorrilla de San Martín. Se previó la colocación de un ascensor en la torre para que se transformara en un mirador con acceso público permanente.

Otro gran escollo fue el escaso tiempo disponible. Fui nombrado arquitecto en el mes de setiembre<sup>16</sup> y entregué los planos para efectuar la licitación en el mes de diciembre. Para peor, tuve que tener el coraje de aconsejar que no se adjudicara la obra a la empresa que había dado el precio más bajo, pues entendía que no estaban en condiciones de terminar la obra en el plazo estipulado. Finalmente, se adjudicó la construcción de las tribunas Olímpica y Oficial a la empresa Dyckerhoff y Widmann, y las dos restantes se adjudicaron a la empresa Adolfo Shaw. Las dificultades aparecían hasta en los aspectos más inesperados. Recuerdo haberle dicho al arquitecto Pittamiglio, representante de la empresa, si creía que estábamos haciendo la Liga de las Naciones: allí había checos, yugoslavos y otros europeos con los que era imposible entenderse.

En la obra se realizaron 14.000 metros cúbicos de hormigón y se movieron 160.000 metros cúbicos de tierra. Esto entre los meses de febrero y julio de 1930. Fue una obra única en el país. Hoy el estadio no se hacía. Ahora las cosas han cambiado mucho. El año 30 era un año de empuje. El país subía y todo el mundo tenía confianza; estaba esperanzado.

**–¿No surgieron dificultades con el cálculo de la estructura de hormigón armado?**

–No, porque tuve un colaborador que fue extraordinario: el ingeniero Hartschuh. Trabajó con Surraco en el Hospital de Clínicas, con Vilamajó, con Cravotto, con todos nosotros. Era un hombre extraordinario, un sabio del hormigón. Cualquier problema que se le presentaba, lo estudiaba con gran interés. Colaboró conmigo también en la realización de la bóveda del Club de Golf, aún en pie luego del incendio<sup>17</sup>. Hartschuh era un gran puntal para el arquitecto. Trabajaba con él incluso durante el proceso de diseño. Con él estudié una serie de obras muy interesantes en hormigón armado; entre ellas una “sombriilla” de 15 metros de diámetro sobre la rambla de Malvín: una estructura de hormigón en forma de hongo. Era preciosa cuando aún no le habían colocado cerramientos y funcionaba solo con unos toldos.

17. Ver nota 7.

**–¿Colaboró entonces mucho con usted?**

–Sí, en varias obras. No sin embargo en la escuela de Malvín, que fue calculada por el ingeniero uruguayo Del Puerto.

**–¿Tuvo oportunidades de hacer viajes al exterior?**

–Sí. Fui, en tal sentido, un arquitecto muy afortunado. Con los alumnos del curso de Urbanismo, hacíamos un viaje todos los años, financiado por la facultad. Yo llevaba a los muchachos a Porto Alegre, a Río Grande, a Uruguayana, a Río de Janeiro. Se lograba así un gran espíritu de grupo.

**–En el primer viaje que hizo usted a Europa, ¿qué países visitó?**

–En esos dos años, recorrí prácticamente toda Europa. Fui con un muchacho muy compañero mío: Scosería, que era cronista del diario *El Día*, donde yo también escribía. Hice una serie de artículos sobre arquitectura y ayudaba en la parte del teatro. En Europa nos encontramos con Michelena, Cúneo y un grupo de pintores, músicos y escultores argentinos e italianos. Eso era en 1916, en plena guerra europea. Pudimos asistir entonces a esa terrible experiencia.

Mis viajes más importantes, los realicé en estas fechas: 1916-17 y parte del 18; el otro en el 32 y el último en el 47. Fuera de ellos, hice otros más cortos, intermedios.

Ustedes conocen mi libro *Espacios verdes*. Ese libro es resultado de una beca de perfeccionamiento docente. Esa beca me permitió permanecer en Europa durante un año. Yo elegí Alemania como lugar de estadía; fue en 1932. El movimiento de Hitler estaba en auge y se veían enfrentamientos de distintas corrientes políticas. Existía una gran miseria y una crisis económica tremenda. La moneda estaba totalmente desvalorizada. Lo que se había hecho durante la República de Weimar

en materia de arquitectura era, sin embargo, extraordinario. Se había realizado muchísima obra y me resultó especialmente interesante lo construido por el arquitecto Ernst May en Fráncfort. Aún conservo publicaciones excelentes sobre sus trabajos.

**—¿Qué otras obras le interesaron en Europa?**

—El barrio Zellendorf, por ejemplo. ¡Me impresionó tanto! Yo viví en él. Las casas individuales estaban rodeadas de mucha vegetación. Teníamos un gran parque lleno de confiterías. Allí fue que tomamos la decisión de instalarnos en Carrasco, a nuestro regreso a Montevideo. Y efectivamente así lo hicimos, construyendo nuestra propia casa. En 1932 conocí además obras de Mendelsohn, en Berlín. Su casa me resultó fantástica.

**—¿Le importó mucho la obra que él había realizado hasta esa fecha?**

—Sí, mucho. Apenas llegó Hitler al poder, tuvo que emigrar, dirigiéndose a Jerusalén.

**—¿Usted ya conocía la obra de Mendelsohn?**

—No, la conocí allí.

**—Y en 1932, ¿visitó también Holanda?**

—Sí.

**—¿No llegó a ver allí alguna obra de Mendelsohn?**

—No. Pero deseaba conocer la obra de algunos arquitectos holandeses. La de Dudok, por ejemplo, a quien no llegué a ver porque estaba de viaje en ese momento. Le dejé una nota expresándole mi interés por sus realizaciones; me impresionó mucho la obra realizada por él en Hilversum. Sus escuelas son extraordinarias; me resultó muy linda la utilización del techo de paja que influyó mucho en mí: lo utilicé luego en diversas obras realizadas en Montevideo. Entre ellas, el Tajamar ubicado en el Parque Terra, que también diseñé, y en una cabaña construida en Carrasco, sobre la rambla. También hice el Club de Polo, por ejemplo. ¡Mire que he hecho cosas yo!

Por eso los viajes son algo invaluable: ¡cómo impresionan y cómo completan la enseñanza!

**—¿Usted conoció en Ámsterdam los barrios construidos en los comienzos de la década del 20, fundamentalmente en la zona sur de la ciudad, donde es muy profusa la utilización del ladrillo?**

—Eran cosas muy bien hechas.

**–Antes de su viaje a Holanda, ¿usted conocía ya la revista *Wendingen*?**

–Claro, aún conservo una colección de ellas.

**–Fuera de la revista *Wendingen*, ¿qué otras revistas le fueron de utilidad?**

–Las revistas alemanas me resultaron muy buenas.

**–¿Qué nos puede decir del último de sus viajes importantes?**

–El otro viaje fue en 1947 invitado por el Consejo Británico para pasar un año en Inglaterra. Me resultó un país maravilloso, que habitualmente era dejado de lado en nuestros viajes. Fui poco después de la guerra y pude visitar algunas de las primeras ciudades creadas cerca de Londres, Stevenage en particular. Un modelo de contención y habilidad; nada ampulosas, como frecuentemente lo son las restantes europeas. Luego, por gentileza del propio Consejo Británico, visité los Estados Unidos en ese mismo año.

**–¿Qué es lo que pudo conocer de interés en los Estados Unidos?**

–Pude ver mucho de lo que se hacía en Chicago y Nueva York. Tuve también la posibilidad de conocer a Mies; próximo al taller de dibujo contaba con un taller mecánico de experimentación de sus diseños. Ejercía una extraordinaria enseñanza.

**–¿Asistió a algún congreso?**

–Sí, al de Municipios, en San Juan de Puerto Rico, en el año 1953.

**–Cuéntenos algo sobre el Hotel Miramar. El edificio original, ¿estaba muy avanzado en 1935, antes de su intervención?**

–No, estaban construidas dos alas simétricas formando un patio. Eso es lo que estaba edificado, así como algunos cimientos. La construcción fue en un principio destinada a hospital. Fui junto al intendente de Montevideo y al doctor Blanco Acevedo a ver qué podía hacerse con lo construido. Inmediatamente sugerí que podía hacerse allí un hotel maravilloso. Propuse hacer en la zona central, el local de comedor elevado del suelo. Recuerdo que recibí una nota de felicitación del Centro Gastronómico de Estudios Sociales.

**–¡Lindo nombre!**

–En ella me felicitaba por lo bien realizado de la obra y el correcto funcionamiento de la cocina. ¡Es que es tan importante la labor del arquitecto! La obra influye mucho en la gente y ¡cómo la comprenden! Yo me informaba mucho siempre, antes de “meterme a hacer lápiz”. Por eso resultan muchas de ellas, aún tolerables.

El comedor lo comenzamos en setiembre de 1935, y lo inauguramos el 31 de diciembre con una gran fiesta. Allí instalé un taller de cerámica con operarios de la Dirección de Paseos, para confeccionar macetas y ánforas, que yo necesitaba para el equipamiento de jardines. Entre otros operarios conté con un picadero maravilloso. Con él se hicieron algunas piezas de ornato en el propio Miramar, y en la construcción del Parque Rivera.

**–¿La construcción del Parque Rivera es también suya?**

–Eso habría que reconquistarlo algún día porque es una pena el estado de abandono actual. Era un hotel para ancianos. Cada habitación poseía cierta autonomía: cada una contaba con su propia estufa.

**–¿Cuál fue su experiencia en escuelas?**

–Yo empecé hacia el año 24, según creo recordar. Me encontraba sin trabajo y me planteé la aberración que significaba que las escuelas funcionaban en antiguos edificios de viviendas. Mire, el arquitecto tiene que buscar el trabajo, tiene que hacer ver la necesidad; luego todo el mundo se vuelca alrededor de la obra y la acepta. Fui a ver un inspector de Enseñanza Primaria y le pregunté: “Si nosotros hiciéramos escuelas, ¿ustedes las alquilarían?” Me contestó que sí. Entonces me conecté con un familiar y pudo hacerse una escuela en Camino Maldonado. Fue la primera escuela en que cambié la conformación de las ventanas. A raíz de esta escuela, vinieron a buscarme para hacer otra pequeña escuela en Olmos.

**–¿Usted llegó a consultar material bibliográfico sobre nuevos modos de encarar los edificios escolares?**

–Con lo que contábamos era, sobre todo, con el material que brindaba la revista *Wendingen* sobre las escuelas holandesas; las de Dudok fundamentalmente.

**–Su experiencia más importante en arquitectura escolar suponemos fue la Escuela Experimental de Malvín, de 1928. ¿Fue este un encargo de Enseñanza Primaria?**

–No, me vinculé a la Comisión de Escuelas Experimentales, presidida por el doctor Ghigliani. Hablé primero con Luisa Luisi, que era miembro de esa comisión, y luego fui a ver al doctor Ghigliani, manifestándole que me ofrecía a hacer honorariamente el proyecto para la escuela de Malvín. Preguntó entonces cómo entendía yo que debía ser esa escuela y lo impresioné mucho, respondiéndole que hasta hablar con la directora no sabría cómo hacerla, porque el arquitecto debe hacer el edificio de acuerdo con la técnica docente utilizada por el maestro. De

inmediato me puso en contacto con una maestra excelente: Olimpia Fernández. Dedicaba su vida a la escuela. Para ella, todo cuanto fuera agradable al chico era enseñanza. Tuve la habilidad de incorporar al edificio unos toboganes desde el primer piso hasta el suelo enjardinado, porque la idea era que la escuela era un juego. En un ángulo de los salones, acondicionado con escalones, se concibió “el rincón de los cuentos”; los cuentos se concebían también como parte de la enseñanza. Otra novedad con que contaba la escuela era que cada salón estaba rodeado de pizarrones, para que todos los niños pudieran trabajar simultáneamente. Toda la enseñanza tenía un gran sentido práctico.

Después hice la escuela de Las Piedras. El presupuesto era reducidísimo y entonces la hice con fibrocemento. Quedó muy bien construida.

**–En cuanto al trabajo profesional, ¿usted trabajó siempre solo o asociado con otras personas?**

–De nuestro grupo, tres de nosotros (Vilamajó, Azzarini y yo) alquilamos un estudio en la Ciudad Vieja, frente a la Iglesia de San Francisco. Los viernes veíamos a las muchachas desde el balcón.

Con Azzarini seguí trabajando hasta 1926, fecha en que disolvimos la sociedad, Vilamajó se había ido antes.

**–¿Usted llegó a trabajar también fuera del país?**

–Sí, en Uruguayana. Y en los años 40 hicimos un proyecto para Mendoza, junto a Cravotto y dos arquitectos argentinos, ganando el respectivo concurso.

**–¿Allí llegó a trabajar con ustedes el arquitecto Dufau?**

–No, Dufau trabajó conmigo tres o cuatro años en la Dirección de Paseos.

**–Luego de Vilamajó y Azzarini, ¿usted volvió a tener algún otro asociado en su estudio o trabajó más bien solo?**

–No, yo trabajé también con Domato.

**–¿Con él, trabajaron conjuntamente en el Estadio Centenario?**

–Sí, pero era estudiante todavía. Como arquitecto, con Domato hicimos el concurso de Nacional y el concurso de Peñarol. En el concurso de Nacional salimos primeros y en el de Peñarol, segundos; aunque luego no se realizaron ninguna de las obras.

Con Domato estudiamos también la interpretación de los parques escolares de Vaz Ferreira.



**-¿Esto fue con posterioridad a la escuela de Malvín?**

-Sí.

**-Fuera de los concursos mencionados para los clubes Nacional y Peñarol, ¿intervino en algún otro?**

-En el correspondiente al estadio de River en Buenos Aires, concurso que ganamos conjuntamente con otros dos arquitectos argentinos. Pero mi nombre no pudo figurar, de acuerdo a las exigencias de las bases que impedían la participación de arquitectos extranjeros. Por eso el estadio de Núñez tiene algunos puntos de contacto con el nuestro.

**-Aparte del libro *Espacios verdes*, ¿tiene algunas otras publicaciones?**

-Muchos artículos publicados en diversos lados. Además los escritos incluidos en la revista *Arquitectura*, órgano de la Sociedad de Arquitectos, de la que estuve encargado junto con el arquitecto Agorio, durante muchos años.

**-Usted trabajó mucho en la Sociedad de Arquitectos, ¿no es cierto?**

-Sí, mucho. Estuve permanentemente en contacto con la sociedad desde temprano, puesto que fui su primer secretario, siendo aún estudiante.

**-El Club Náutico en Playa Verde, ¿es suyo también?**

-Sí.

**-¿Y el Planetario?**

-También.

**-Aparte del interés que se tenía por los arquitectos extranjeros, ¿qué arquitectos nacionales le interesaban? ¿Los mismos que junto con usted estaban aportando las ideas nuevas?**

-Claro: Vilamajó, Azzarini, Vázquez Barrière, que construyó mucho.

**-¿Mantuvo usted vinculaciones con artistas plásticos uruguayos?**

-Yo siempre entendí que debía trabajar con pintores y escultores. Por ejemplo, en muchas obras intervino como pintor Laborde. También trabajé con Zorrilla. Actuamos juntos en la localización de monumentos en la ciudad, promovida durante el centenario de 1830.

**Algunas publicaciones del arquitecto Scasso**

Discurso en la Colación de Grados de 1916. *Arquitectura* N° 11.

Montevideo, SAU, 1916.

"Urbanismo y política". *Arquitectura* N° 171. Montevideo, SAU, febrero de 1932.

"Un problema social. El empleo de las horas libres en la ciudad.

Una interpretación urbanístico-arquitectónica". *Arquitectura* N° 203.

Montevideo, SAU, 1940.

*Espacios verdes*. Facultad de Arquitectura, Montevideo, 1941.

"Plan regulador de la ciudad de Mendoza. Primera etapa pre-plan".

Montevideo, 1941. Con Fermín H. Beretervide, Alberto B. Blanco y

Mauricio Cravotto.

"Plan regulador de la ciudad. Memoria explicativa". Municipalidad de la Capital. Mendoza, 1942. Con Fermín H. Beretervide, Alberto B. Blanco y Mauricio Cravotto.

"Las escuelas experimentales de Malvín y Las Piedras". *Revista de la Facultad de Arquitectura* N° 6. Montevideo, 1965.

**Publicaciones que ilustran la obra del arquitecto Scasso**

*Arquitectura* N° 65. Montevideo, SAU, 1923 (actividad en la Dirección de Paseos Públicos).

*Arquitectura* N° 115. Montevideo, SAU, 1927 (obras en la Sección Arquitectura de la Dirección de Paseos Públicos).

*Arquitectura* N° 151. Montevideo, SAU, 1930 (Estadio Centenario).

*Arquitectura* N° 174. Montevideo, SAU, 1923 (arquitectura escolar).

*Arquitectura* N° 203. Montevideo, SAU, 1940 (diversas obras de arquitectura).



Juan A. Rius. *Arquitectura* N° 256. Montevideo, SAU, noviembre de 1986.

# JUAN ANTONIO RIUS (1893-1974)<sup>18</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

La entrevista realizada al arquitecto Rius lo encuentra ya a una avanzada edad y no logra transmitir adecuadamente la capacidad de apreciación y juicio arquitectónico que lo caracterizaron como docente y como profesional.

Graduado en 1920, pertenece a la generación que, partiendo de una formación École de Beaux Arts –conservando de la misma la capacidad de composición y el cuidado de proporciones– supo comprender las nuevas ideas de la arquitectura renovadora que por entonces se estaba plasmando y concretarlas en una serie de obras destacables, conformando uno de los más ricos componentes de nuestro escenario urbano.

Un valioso grupo de arquitectos, que incluye –entre muchos otros– a Cravotto, Surraco, Arbeleche y Canale, de los Campos, Puente y Tournier, Scasso, Etchebarne y Ciurich, Muñoz del Campo, así como a la excepcional figura de Vilamajó, fue capaz de interpretar el lenguaje propuesto por las vanguardias europeas, integrando aportes muchas veces diferenciados, en obras sustancialmente coherentes. Estas se materializaron, en la mayoría de los casos, despojándose de los extremos vanguardistas, posibilitando así no solo su inserción en la ciudad, sino también su realización a través de una construcción esencialmente artesanal.

Analizando las realizaciones de las décadas del 20 y del 30 puede constatar, simultáneamente, su calidad constructiva y su cuidado formal. La frecuente utilización de buñas horizontales y verticales, el enriquecimiento de superficies en color y textura, el diversificado manejo de ventaneos, antepechos y terrazas evidencian a la vez pragmatismo y refinamiento, tanto en los aspectos técnicos como en los figurativos.

Iniciando su actividad con una clara influencia de los movimientos antihistoricistas de fines del siglo XIX, se aprecia en la obra de Rius el conocimiento y comprensión de las propuestas de Van de Velde. Tal es el caso de las viviendas para Antonio J. Rius y para la familia Fein Lerena.

Resulta sorprendente la evolución que revela el proyecto, realizado con el arquitecto Amargós, con el que obtiene –antes de finalizada la década del 20– el primer premio en el Concurso de la Facultad de Odontología. Propuesta renovadora, claramente organizada, de

18. Publicado en *Arquitectura* N° 256. Montevideo, SAU, noviembre de 1986; pp. 40-43.

definición volumétrica muy simple y estricta, con total despojamiento de elementos accesorios, manteniendo –sin embargo– una gran sensibilidad en el manejo de las proporciones.

A estas cualidades como arquitecto debemos agregar su destacada labor docente. Excelente dibujante, fue profesor del Curso de Composición Decorativa en la Facultad de Arquitectura. Sus alumnos recuerdan todavía la calidad de sus acuarelas, su disposición a comunicar generosamente sus conocimientos. Era habitual encontrarlo en la facultad, aun los fines de semana, ayudando a sus alumnos en los períodos de entrega de trabajos, realizando acuarelas ilustrativas de sus proyectos, que luego él destruía sin vacilación.

Como director de taller en la facultad, fue preocupación sistemática de su actuación la de orientar al alumno de acuerdo a sus propias inclinaciones, sin forzarlo a adoptar un lenguaje predeterminado. Tal cualidad llevó a Vilamajó –según recuerda el arquitecto Antonio Cravotto– a aconsejar a un estudiante que ingresaba a la facultad, diciéndole “Andate con Rius que te va a dejar hacer lo que tú quieras y te va a orientar para hacerlo bien”.



Vivienda Fein Lerena. Arqs. J. A. Rius y R. L. Amargós, 1922-1925. Foto: Archivos SMA - IHA.



Vivienda Francisco Rocco. Arq. J. A. Rius, 1927. Foto: Archivo SMA.



Vivienda Amargós. Arq. J. A. Rius, c. 1940. Foto: Nacho Correa. SMA.



UTE Central Centro. Arq. J. A. Rius, 1932. Foto: Archivo SMA.





Facultad de Odontología. Arqs. J. A. Rius y R. L. Amargós, 1929. Foto: Archivo IHA.



Planta industrial General Motors. Arq. J. A. Rius, s/f. Foto: Archivo SMA.

Entrevista  
6 de mayo de 1972

**—¿Entre qué años cursó sus estudios en la Facultad de Arquitectura?**

—Lo que tengo presente es la fecha en que terminé la carrera: fue el 31 de diciembre de 1920. Siendo todavía estudiante, yo dictaba clases en la facultad; clases de Ornato, que estaban a cargo del arquitecto Lerena, que era el titular. Yo actué como su ayudante.

**—Su actividad docente, ¿se centró exclusivamente en la facultad?**

—No. Por la misma época tuve a mi cargo cursos en la escuela que tenía Artes y Oficios, en la calle Sarandí. Allí actué bajo la dirección de Blanes Viale, enseñando dibujo arquitectónico lineal.

**—¿Recuerda alguno de sus compañeros de estudio?**

—Aquí tengo precisamente una fotografía en que está buena parte del grupo. Fue tomada en una reunión realizada en el estudio del arquitecto Acosta y Lara en ocasión de su nombramiento como intendente de Montevideo. Allí están Schinca, Garese, Agustín —un bedel de la facultad muy querido por nosotros—, Muñoz del Campo, Armas, Surraço y Sierra Morató. En la foto no aparece Herrán, pero pertenecía al grupo.

**—¿Jorge Herrán?**

—Sí. Herrán trabajó mucho, sobre todo en Punta del Este. Yo mismo trabajé para él, como “negro” en el Concurso del Palacio Municipal. Éramos buenos compañeros. Cuando fue designado ministro de Obras Públicas, durante el gobierno de Terra, me dejó encargado de la dirección de las obras del edificio de la Aduana, que él estaba realizando por entonces.

**—¿A usted le interesó tempranamente la renovación de la arquitectura?**

—Yo fui siempre un poco rebelde en cuanto a los estilos. Creo que esto se puede apreciar desde mis primeras obras, a pesar de que en alguna de ellas existían reminiscencias de elementos del pasado. Considero importante la influencia de algunas revistas y la presencia de ciertas personalidades en Montevideo, que llegaron a visitar nuestro estudio en 18 de Julio esquina Magallanes, como fueron Steinhof y Le Corbusier, por ejemplo.

**—Los viajes al exterior, ¿le resultaron importantes para su formación?**

—Incluso el primer viaje a Europa, que realicé con mis padres antes de ingresar a la facultad, me permitió comprender con mayor profundidad algunas obras de

las cuales los libros no pueden dar una idea acabada. Volví a Europa, ya egresado, en 1925. Entonces tuve oportunidad de visitar la Exposición de Artes Decorativas de París de ese año. Llamaba la atención el pabellón ruso, pero en realidad fue el triunfo de ciertas formas que llegaron a divulgarse mundialmente. Se las llamaba las “pastillas de chocolate”. Aun dentro del mantenimiento de estilos, hay que admitir que había decoradores franceses de alta calidad.

**–En ese segundo viaje, ¿tuvo oportunidad de conocer otros ejemplos de la arquitectura renovadora?**

–Sí, fui a ver, por ejemplo, obras de Dudok. También visité Alemania, donde Amargós disfrutaba de una beca del Gran Premio. Estaba actuando en el estudio de Peter Behrens. Con Amargós fuimos juntos a Viena a visitar diversos barrios de viviendas populares, construidos por entonces.

**–Usted mencionó la figura de Dudok. Sin embargo, a través de su obra no parece manifestarse un interés directo por las creaciones de dicho arquitecto.**

–Es que la realidad de sus edificios me resultó menos interesante que las fotografías. Sus dimensiones reales me parecieron muy limitadas. Tuve un cierto desencanto frente a la obra concreta.

**–¿Y qué autor le llegó a impresionar más fuertemente en aquel momento?**

–El que me impresionó fue Le Corbusier. Como les dije, durante su estadía en Montevideo, estuvo en nuestro estudio y mantuvimos mucho contacto con él. Vino a colmar el deseo que teníamos de realizar algo fuera de lo corriente. Nos hizo ver la importancia de las dimensiones de las cosas: por ejemplo, la altura de las ventanas, su función, la necesidad de relacionar todos los elementos con la escala del hombre. Comprendimos lo erróneo de ponerse a construir sin tener una guía.

También me impresionó Steinhof, al que también ya hice referencia. Era profesor de Arte en Viena y poseía una erudición extraordinaria. Solíamos mantener charlas con él en el Mercado del Puerto durante el tiempo que permaneció en Montevideo.

También corresponde mencionar a *monsieur* Carré. Era un hombre muy refinado y muy querido. No tanto por su obra –era medalla de Beaux Arts y se mantuvo fiel a su formación– sino fundamentalmente por su labor docente.

Tuve asimismo oportunidad de estar en contacto con Vilamajó con quien colaboré, como “negro”, en su proyecto para el Gran Premio. Era admirable como persona y como artista, aunque en cuanto a su obra moderna, no llegó a una culminación.

**–¿Tuvo oportunidad de ver obra realizada de Le Corbusier en su viaje a Europa en 1925?**

–No, era poco lo que había construido hasta entonces. Posteriormente conocí su obra a través de publicaciones. Sus proyectos para Moscú, por ejemplo. Resultaban impactantes sobre todo para mí, que empezaba a interesarme por la acústica. El había trabajado con Lyon, ingeniero francés con quien me puse posteriormente en contacto para la realización del proyecto de la Facultad de Odontología.

**–¿Usted llegó a conocer Estados Unidos?**

–Estuve allí en 1957. Visité el estudio de Skidmore, Owings y Merrill y conocí algunas de sus obras en Nueva York; la Lever House, por ejemplo. Me impresionó mucho el avance tecnológico norteamericano. Tuve oportunidad de ver el edificio Seagram, de Mies van der Rohe, en las últimas etapas de construcción. Me asombró la rapidez y calidad de la ejecución, que evidenciaba el avance de la industria de ese país. Me di cuenta que estábamos muy atrasados respecto a ellos. ¿Qué impresión tuvieron ustedes?

**–Nosotros vimos en 1958 el edificio ya terminado, fue un verdadero impacto, como lo fue también Nueva York misma. Particularmente asombroso nos resultó encontrar ese verdadero bosque que es el Central Park en medio de la concentración urbana de Manhattan.**

–Lástima que contribuye a escindir ciertos sectores sociales dentro de la ciudad.

**–¿Qué publicaciones le resultaron importantes para complementar su formación en la facultad?**

–Yo recibía algunas revistas alemanas y americanas. La *Forum*, por ejemplo.

**–De las revistas alemanas, ¿recuerda cuál tenía más aceptación?**

–A mí me interesaba *Moderne Bauformen*. Resultaba muy útil porque incluía una buena presentación de detalles. Consultaba también la revista holandesa *Wendingen*, de la cual conservo todavía algunos números. También, desde luego, *L'architecture d'aujourd'hui*.

**–Estos materiales, ¿los recibían desde sus primeros años de actividad profesional?**

–Sí. Me preocupaba por estar bien informado.

**–¿Usted conocía algunas de las realizaciones de los modernos maestros antes de recibirse?**

–Sí. Yo tengo todavía un libro de Peter Behrens con sus croquis.

**–¿Qué obras de arquitectura renovadora y qué arquitectos le interesaban dentro del ámbito nacional?**

–Vilamajó se mantuvo largamente apegado a una cierta concepción renacentista. Me interesaba la obra de Surraco: era un hombre muy capaz. Pero la gente que tenía acaparada a la plaza era otra: por ejemplo Ruano –que había estudiado en la École des Beaux Arts de París– trabajando con Vázquez Barrière.

**–Observando la vivienda que usted realizó con el arquitecto Amargós para la familia Fein Lerena, en la calle Cuareim casi Canelones, nos parece apreciar una cierta influencia de algunos arquitectos europeos actuantes a fines del siglo pasado y comienzos del actual. Nos interesa que nos diga si usted conocía y apreciaba la obra de Van de Velde.**

–Sí, claro.

**–¿Usted realizó muchas obras con el arquitecto Amargós?**

–No, él se radicó en Brasil luego que realizamos el concurso para el Banco de Seguros.

**–La obra de la Facultad de Odontología, ¿ustedes la obtuvieron por concurso?**

–Sí. La ubicación inicial estaba prevista en la calle Dante. Luego hicimos el proyecto definitivo para su ubicación actual, próxima al Hospital de Clínicas. Para entonces, ya no trabajábamos juntos con Amargós.

**–¿Qué otras obras le importa destacar?**

–Las relacionadas con UTE. Al comienzo fueron trabajos menores, pero luego pude realizar obras de mayor importancia. Tuve oportunidad entonces de colaborar con el escultor Pose –una gran persona– y también con el pintor Laborde. En la usina me tocó realizar el casino para ingenieros, con la calidad de materiales y terminaciones habituales en aquel momento. Además, realicé una serie de centrales telefónicas para UTE: la del Centro, la del Cordón, la de Paso Molino, la de Santa Lucía... En un principio, se pensó que yo realizaría todas las centrales, pero el volumen de obra era tal, que se asignaron varias al arquitecto Caprario.

**–Aparte de los ya mencionados, ¿estuvo relacionado con algún artista plástico?**

–Sí, con Berdía. Él fue quien me enseñó a pintar.

**–¿Qué otras actividades se desarrolló?**

–En la docencia, además de haber sido profesor de Acuarela, tuve a mi cargo uno de los talleres de arquitectura de la facultad.

**Publicaciones que ilustran la obra del arquitecto Rius**

*Arquitectura* N° 68. Montevideo, SAU, julio de 1923 (vivienda, interiores).

*Arquitectura* N° 88. Montevideo, SAU, marzo de 1925 (vivienda de Francisco Rocco).

*Arquitectura* N° 112. Montevideo, SAU, marzo de 1927 (vivienda de temporada para el señor Francisco Rocco).

*Arquitectura* N° 144. Montevideo, SAU, noviembre de 1929 (proyecto que obtuvo el primer premio en el segundo grado del Concurso para la sede de la Facultad de Odontología).

*Arquitectura* N° 146. Montevideo, SAU, enero de 1930 (proyecto que obtuvo el primer premio en el concurso para la sede del Banco de Seguros).

*Arquitectura* N° 164. Montevideo, SAU, julio de 1931 (proyecto que obtuvo el segundo premio en el concurso para la sede del Hospital de Niños).



Carlos A. Surraco durante la construcción del Hospital de Clínicas. Archivo IHA.

# CARLOS ALFONSO SURRACO (1896-1976)<sup>19</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

El arquitecto Carlos A. Surraco es, seguramente, uno de los protagonistas importantes en el precoz y feliz desarrollo de la arquitectura renovadora en nuestro país. A pesar de ello, la contribución del realizador de obras tan valiosas como el Hospital de Clínicas, el Instituto de Traumatología y el Instituto de Higiene –por recordar solo tres–, es poco conocida. Aún no se han realizado los estudios que permitan catalogar en forma completa su obra, fecharla, relacionarla con las realizaciones simultáneas de otros arquitectos, ubicarla en su preciso contexto socioeconómico.

Debido a ello, la entrevista que se transcribe –solo parcialmente documentada– es nada más que un primer paso hacia la comprensión de su papel en el ambiente arquitectónico uruguayo de las décadas del 20 y del 30, período en que se desarrolló la parte fundamental de su extensa obra.

Se formó en una facultad de orientación académica, con todo el rigor y las limitaciones que esa formación implicaba, pero que presentaba el carácter excepcional de mantenerse abierta a las nuevas propuestas que se venían planteando en Europa, considerando en pie de igualdad y como opciones posibles de lenguaje y organización frente a los planteos historicistas más atados a la tradición. Esta circunstancia evitó, en estas primeras etapas, un enfrentamiento radical entre lo “tradicional” y lo “moderno”.

En ese sentido es destacable la actitud aperturista que trasuntó la actividad docente desarrollada por el profesor José P. Carré, hombre de formación académica y que explica quizás la admiración de Surraco hacia una figura como la de Guadet. Decía en 1927: “Guadet era moderno, eminentemente moderno, era constructivista<sup>20</sup>, era el enamorado de la tradición como suprema enseñanza de sencillez, no lo contrario como se ha hecho en el mundo. Simplificar, exclamaba, simplificar siempre, y cuando se ha ya simplificado, simplificar aún...”<sup>21</sup>.

Recibido en 1922, demuestra desde un principio su gran preocupación por los aspectos teóricos y doctrinarios, que explicita claramente en su artículo “Los rieles de nuestra arquitectura”<sup>22</sup>, donde realiza consideraciones que siguen resultando de gran interés. Estas

19. Publicado en *Arquitectura* N° 259. Montevideo, SAU, diciembre de 1989; pp. 2-13.

20. Surraco emplea aquí el término “constructivista” en el sentido de rigor constructivo y organizativo.

21. Surraco, Carlos A. “La pseudo-arquitectura moderna”. *Arquitectura* N° 114. Montevideo, SAU, mayo de 1927; p. 101.

22. Surraco, Carlos A. “Los rieles de nuestra arquitectura”. *Arquitectura* N° 65. Montevideo, SAU, abril de 1923; p. 61.



continuarán desarrollándose en forma implícita en su obra, en la que busca una adecuación de las propuestas de la arquitectura renovadora a las particulares condiciones del medio en sus aspectos de organización, de recursos tecnológicos y de acondicionamientos y que se afirman explícitamente en los conceptos expresados en sus escritos y en la revista que se produce.

A este respecto afirmaba el arquitecto Surraco en la exposición que realizó sobre el tema del Hospital de Clínicas, en el Rotary Club de Montevideo en 1956: “En nuestras obras se fueron contemplando los perfeccionamientos de técnica hospitalaria posteriores al Plan Quintela, porque hombres de una capacidad y dinamismo extraordinarios lo permitieron; y hoy, a tantos años de iniciados los trabajos, nuestro centro médico está en primer plano entre las realizaciones hospitalarias de América”<sup>23</sup>.

Surraco empieza a actuar profesionalmente en el Uruguay de los años 20, país que estaba acercándose a su primer siglo de existencia con gran seguridad y confianza en sus posibilidades de crecimiento y modernización y en el que todavía se estaban implementando las grandes transformaciones que el batllismo había impulsado. La crisis mundial de 1929 se manifestará con fuerza en la década siguiente, limitando, sin duda alguna, ese optimismo, pero no frenará totalmente su impulso, tal como lo demuestran las importantes obras de equipamiento en lo territorial, en lo urbano, en las áreas sanitarias y educativas, que se realizaron en ese período, tanto más significativas si las comparamos con etapas posteriores de nuestro desarrollo histórico.

En ese sentido, el Hospital de Clínicas marca claramente ese proceso al mostrar que el Uruguay —que se planteó realizar un centro médico con los últimos adelantos en concepción hospitalaria y a una escala muy ambiciosa— no logrará equiparlo y habitarlo totalmente hasta varias décadas después. Lo dice el propio Surraco: “Las obras para el Hospital de Clínicas tuvieron una realización prolongada, hecho inevitable en las obras públicas de este país...” (Surraco, 1956).

Analizando su trayectoria, apreciamos claramente en sus primeras obras —realizadas junto con el ingeniero Topolansky— la influencia de la arquitectura doméstica europea de fines del siglo XIX y principios de nuestro siglo. En particular el legado de Van de Velde resulta evidente en la vivienda de la calle Francisco Vidal.

En el local comercial realizado para la firma Eugenio Barth y Cía. —posteriormente Suney SA— se distinguen rasgos que demuestran la familiaridad con las propuestas de lo que había de denominarse *art déco*. Los escalonamientos de los planos verticales y horizontales, los derrames generosos, las líneas onduladas, con rasgos reveladores de esa influencia, muy notorias en la fachada y algo más mitigadas en el interior. Se trata de una obra temprana, fechada por Surraco en la entrevista entre los años 1923 y 1924 y publicada en 1928. Comentando esa obra, afirmaba Juan A. Scasso: “El edificio de Eugenio Barth y Cia. es, a nuestro entender, una de las obras más acertadas de la arquitectura nacional de los últimos tiempos”<sup>24</sup>, permitiéndonos percibir el acceso que estas nuevas propuestas tenían a los órganos oficiales de la profesión, así como el reconocimiento y apoyo mutuo de quienes buscaban profundizarlas.

23. Surraco, Carlos A. “Algo sobre el Hospital de Clínicas”. Folleto sobre el tema desarrollado en la reunión del Rotary Club de Montevideo el 13 de marzo de 1956. Montevideo, setiembre de 1956.
24. Scasso, Juan A. “Edificio Comercial”. *Arquitectura* N° 124. Montevideo, SAU, marzo de 1928; p. 61.

Esta influencia *art déco* se manifiesta asimismo en ciertos detalles de la Vivienda Levrero en Pocitos<sup>25</sup>. También está presente la incidencia de la arquitectura comercial estadounidense en el local destinado a garaje para la compañía Ford, que estaba ubicado en la avenida 18 de Julio esquina Eduardo Acevedo<sup>26</sup>.

Paradójicamente, en algunas manifestaciones no conservadas de la entrevista y en artículos publicados, Surraco expresa su tajante rechazo a esas modalidades compositivas. Dice Surraco: "Puede comprobarse que el constructivismo es el mejor antídoto contra el amaneramiento, contra el contagio. Que la ignorancia del verdadero valor de nuestra arquitectura es lo que conduce a este nuevo academicismo lamentable, nutrido directamente en la exposición de París de 1925. Estética sin consistencia, de obras provisorias, de estructuras saff y arpillera enharinada. ¡Así quieren resolver su problema los pseudo-arquitectos de hoy! Con la complicación fastidiosa de planitos y redientes y caneleros que si fueron motivos frescos para dos o tres temas ligeros no constituyen de ninguna manera tesis consistente..." (Surraco, 1927).

De esta influencia *art déco*, que permite hacer una transición gradual de los principios compositivos de la enseñanza académica, eliminando sus asociaciones directas con los órdenes clásicos y afirmando la primacía de planos y volúmenes en la composición pero manteniendo los criterios de jerarquías y de relaciones entre vanos y llenos, se pasa, sin solución de continuidad, a una más profunda comprensión de las propuestas que se planteaban dentro del movimiento renovador que se desarrollaba en Europa.

Importa destacar que nuestra cultura arquitectónica recibe en este momento las diferentes propuestas –de las vanguardias europeas primero y de los más destacados protagonistas del movimiento renovador después– en forma global, como parte de un solo movimiento, sin distinguir todavía entre ellas, las distintas vertientes doctrinarias y de lenguaje que se manifestaban. Para una mejor comprensión de esa actitud, volvamos a las palabras del arquitecto Surraco: "Variedad inmensa de problemas y posibilidades que asaltan a esta sociedad maquinista, como la llama Le Corbusier, pero sin olvidar un instante que no ha existido jamás ningún artista improvisado [...] por eso es peligroso no iniciar a los jóvenes en la senda de los moderno 'bueno'. Juzgar a Wright, conocer a Sullivan, juzgar a Hoffmann, conocer a Otto Wagner, por eso es prematuro y sin ningún valor el juicio de los que desconocen a Pauly, Reneer, Seidl, Witzmann, Kammerer, Schontal, Sthal, al gran Poelzig, a Kaufman, a Fahrenkamp, a Van de Velde, a Perret, a Gropius, a Tony Garnier, a Taut, a Oud, Bijvoet, Duiker, etcétera, etcétera" (Surraco, 1927).

Eso es lo que hace posible integrar influencias tan dispares como las de Dudok, Mendelsohn, Le Corbusier y tantos otros en obras que, sin embargo, presentan una coherencia y adaptación a su entorno que aún hoy nos resultan sorprendentes.

Esto es particularmente claro en realizaciones como el Hospital de Clínicas, que manifiesta volumétricamente la seguridad de las construcciones en altura de los Estados

25. Ver *Arquitectura* N° 109. Montevideo, SAU, diciembre de 1926; p. 275.

26. Ver *Arquitectura* N° 107. Montevideo. SAU, octubre de 1926; pp. 229-230.

Unidos y que, en sus detalles, traduce un claro conocimiento de las arquitecturas alemanas y holandesa. Edificio que se levanta aislado en un parque, de acuerdo a los principios del urbanismo renovador, y que sin embargo buscaba relacionarse con la trama urbana a través de un amplio atrio de acceso horizontal.

También lo encontramos en el Instituto de Higiene, pabellón independiente del Hospital de Clínicas que, junto con el Instituto de Traumatología, intentan materializar tempranamente la idea de la ciudad en el verde, constituida por edificios aislados en un espacio continuo que los circunda. En él percibimos, además de una clara influencia del arquitecto Dudok, elementos –su acceso o las escaleras internas, por ejemplo–, de raigambre austríaca y en particular de la arquitectura de Hoffmann, así como los ya citados rasgos del *art déco*.

Entendemos que esta superposición de influencias es uno de los aspectos más significativos de la arquitectura uruguaya de esas décadas, posibilitando una mayor libertad y adecuación de las obras a sus exigencias programáticas y de entorno y evidenciando gran riqueza y variedad de recursos expresivos.

La concentración del arquitecto Surraco en la realización del Hospital de Clínicas redujo mucho su obra posterior, que se limitó a sus trabajos para el Ministerio de Salud Pública –que deberían, por cierto, ser estudiados en detalle–. Los consultorios externos del Hospital Pereira Rossell, el Pabellón de Tuberculosis de Durazno, el Hospital Saint Bois, entre otros, muestran aspectos de interés que enfatizan la necesidad de conocer y documentar sus otras realizaciones para afirmar la apreciación de su trayectoria, en tanto arquitecto culturalmente sensible y comprometido con las necesidades de su medio.

Sería interesante además –para complementar una visión más integral de su personalidad– localizar sus propias tomas fotográficas, que permitirían comprender más claramente los aspectos que él jerarquizaba y destacaba en sus obras, ya que desarrolló a lo largo de toda su vida su pasión por ese medio expresivo.

La conjunción del interés programático de sus obras, con valores compositivos muy destacables y con un respeto a la ciudad que asegura su buena inserción en el entorno urbano, ubican la arquitectura de Surraco como una contribución fundamental a ser tomada en cuenta en la necesaria profundización y estudio crítico del movimiento renovador de nuestro país en los años 20 y 30. De ella podemos extraer, no nos cabe duda, muy útiles enseñanzas para el momento presente.



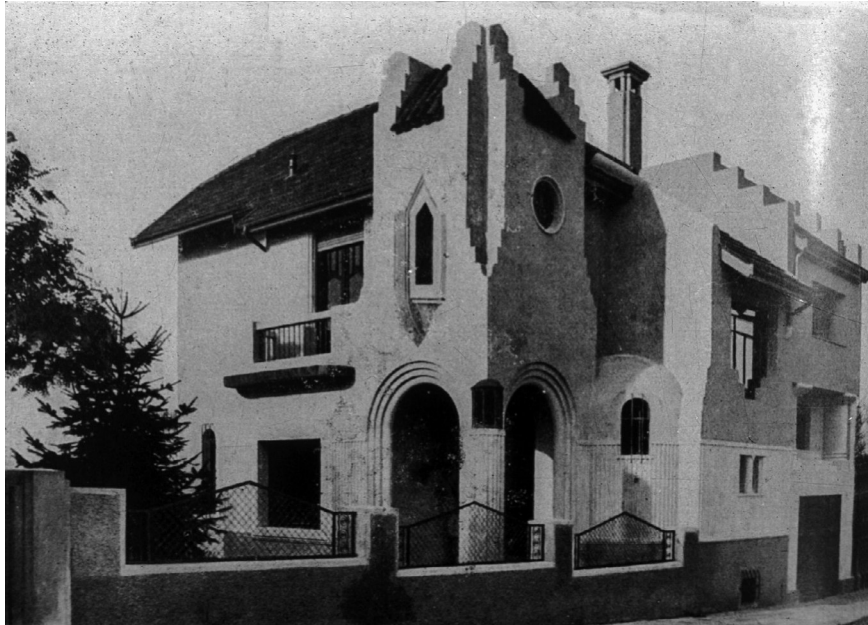
Hospital de Clínicas. Arq. C. Surraco, 1930-1953. Foto: Archivo SMA.



Instituto de Traumatología. Arq. C. Surraco, 1930-1953. Foto: Silvia Montero, SMA.



Instituto de Higiene. Arq C. Surraco, 1933-1951. Foto: Archivo SMA.



Vivienda Levrero. Arq. C. Surraco, c. 1926. Foto: Archivo SMA.



Casa Eugenio Barth & Cía. Arq. C. Surraco, 1925-1927. Foto: Archivo IHA.

## Entrevista

### 27 de abril de 1972

Como se evidencia desde el comienzo mismo de ese texto, la primera parte de la entrevista se perdió por defectos de la grabación. Surraco daba allí, entre otras informaciones, datos sobre su carrera estudiantil (años de ingreso y egreso de la facultad, nombres de compañeros y profesores), sobre sus viajes a Europa (uno antes de ingresar a la universidad y otro luego de graduarse, pudiendo conocer, en Viena, obras de Peter Behrens) y sobre sus relaciones profesionales, especialmente con el ingeniero alemán Adolf Hartschuh, calculista de la estructura del Hospital de Clínicas.

Párrafo aparte merece –no solo por su valor anecdótico sino porque permite comprender parte del texto que sigue– la forma en que Surraco logró financiar su viaje a Estados Unidos para estudiar los hospitales en altura, antes de ganar el concurso para el centro médico de Montevideo. Según lo manifiesta, eso fue posible por dos acontecimientos: ganar una rifa cuyo premio era un automóvil Fiat y conseguir un encargo del arquitecto Vilamajó para realizar una decoración. Aun mutilada, esta entrevista mantiene un sostenido interés. Lo que en cambio no puede transmitir un texto escrito es la directa espontaneidad de Surraco, la forma en que lograba comunicar su tan juvenil espíritu a los 75 años de edad, ni su humorismo permanente.

Tampoco, quizás, su apasionamiento por la arquitectura y por la ciudad, ni la velada pero clara conciencia sobre su propio talento como diseñador<sup>27</sup>.

–¿Se dan cuenta? Yo sabía muy poco inglés. Había estudiado dos años el curso Berlitz, los dos tomitos del Berlitz. Cuando fui a Estados Unidos “patinaba” que daba miedo, pero igual me trataron muy bien. Los americanos son muy generosos. En esa época viajaba muy poca gente. Yo fui en un vapor, el Western World, y el viaje duraba 11 días. Cuando llegué allá, al desembarcar, para tranquilidad personal dije que era un arquitecto del Uruguay y que estaba trabajando en el concurso del Hospital de Clínicas. Ellos entendieron que yo estaba haciendo el Hospital de Clínicas. Yo no les dije eso, les dije que estaba concursando para el edificio del hospital, que era el más grande de Sudamérica, y que iba a estudiar los hospitales en altura. Entendieron mal y lo publicaron al día siguiente en un diario de Nueva York. ¿Saben lo que quiere decir?, lo publicaron en el *New York Times*. Bueno, los representantes de aparatos de esterilización, los de ascensores, los de aparatos médicos, averiguaron dónde vivía, me fueron a buscar al hotel y me llevaron en automóvil a todos lados. Y yo, ¡qué le iba a hacer! No les iba a decir que estaban en un error. Como criollo que soy me dije en ese momento: “¡Hay que aprovechar la volada!” Me dejé llevar a todos lados y así vi lo que nadie ve: los hospitales

27. En diálogo con personal del IHA, Mariano Arana recordó algunas ocurrencias expresiones de Surraco referidas a los ornamentos escultóricos realizados en hormigón por Juan Muresanu en el Comedor Universitario: “Es el único restorán que conozco que tiene el menú esculpido en la fachada: chorizos, morcillas, chinchulines” (nota de la edición 2015).

funcionando de mañana, de tarde y de noche. Conseguí ver de noche las policlínicas cuando ingresan los enfermos, ver durante el día cómo los asisten, ver en las salas de operaciones cuando los intervienen, lo que yo apenas aguantaba. Y vi los hospitales en altura. Durante dos meses estuve viendo y me empapé del tema de tal manera que aprendí. Cuando llegué a Montevideo ya tenía yo el hospital en la cabeza, lo había visto allí. No, el Hospital de Clínicas no es una copia. Está en la filosofía de los hospitales en altura. Pero ustedes comparan las plantas mías con las plantas americanas y hay un abismo, ¿no? Las plantas mías son claritas, claritas, lo más simple del mundo; las americanas son complicadísimas.

Vine y cuando llego acá, era Carnaval. Era en febrero y yo estaba caminando por 18 de Julio y Magallanes con mi primera mujer y veo allí una luz en el taller de Cravotto. Cravotto tenía el taller en 18 de Julio y Magallanes, donde está ahora el Banco República, en frente al Cine Censa. Era una casa que había hecho un arquitecto inglés, John Adams, y en el tercer piso estaba el taller. Estaba todo iluminado y le dije a mi mujer “Che, fijate, Cravotto está trabajando en Carnaval y a las 11 de la noche”. Yo, paseando con serpentinas por la vereda y... ¡me puse a temblar! Ya habían llamado al segundo grado del concurso, yo pasando la noche caminando y Cravotto en su taller trabajando “a todo trapo”.

Bueno, me puse a sudar. Yo vivía entonces en camino Castro, en la quinta de camino Castro y Pena y me fui “rajando”. Pensé: “Le estoy dando un “changüí” bárbaro a Cravotto, que no puede ser”. Yo al hospital lo tenía en la cabeza, pero lo tenía que dibujar. Solo. Y Cravotto tenía una “negrada” bárbara. Porque Cravotto era un tipo inteligente y muy organizado. Tenía alumnos que le dibujaban y todo muy organizado; él era un maestro para organizar. Yo nunca he podido hacer eso. Entonces, me puse a trabajar y trabajaba 14 horas por día. No lo digo como autoelogio, lo que pasa es que no tenía más remedio. Trabajé 14 horas por día y lo dibujé de un solo “saque”. Porque lo tenía todo en el “coco”. Lo había visto, lo había visto gracias al automóvil Fiat. ¡Fíjense lo que es el azar en la vida! Y lo había visto también por la decoración de Vilamajó. ¡Y lo tenía en la cabeza! Entonces, fui y lo dibujé todo de una vez y ahí lo tienen. Cravotto fue muy noble. Llegó segundo y me felicitó. Por ahí tengo la carta que me mandó.

El concurso estuvo bien ganado porque yo lo hice bien. Pero eso fue porque yo lo había visto, porque lo había vivido.

A los americanos no les interesa nada la ubicación de los cuartos de los enfermos. Porque tienen el aire óptimo y la iluminación óptima y tanto les da orientarlos al norte, al sur, al este o al oeste. En el Hospital de Clínicas no es así. Aquí, todos los enfermos están en las partes soleadas, desde el sureste, al noreste y noroeste. Y la parte técnica, del suroeste al sureste. Eso está religiosamente cumplido,



perfectamente bien hecho. Tuve que acondicionar toda la arquitectura y toda la plástica a nuestra propia modalidad. La organización interna es muy simple. Hay un punto, en el centro de gravedad, desde donde se domina todo el hospital. En los hospitales americanos hay que andar con brújula, son complicadísimos. Lo mismo ocurre con sus hoteles, son complicadísimos.

**–¿Y cuando regresó del viaje?**

–Cuando volví de Norteamérica, vi que estaban haciendo el Estadio Centenario en el centro de la ciudad. Yo había visto que todos los estadios se construyen en las afueras de las ciudades, como en Nueva York, como en Chicago. Aquí lo estaban haciendo en el centro, porque las ciudades tienen un ritmo de 50 años y ese iba a ser el centro de la ciudad. Es un drama, porque han “reventado” ese parque. No solo le han construido el estadio, le han construido una cancha en frente y otra más también un *stand* de tiro y además el Velódromo. Lo cual es espantoso del punto de vista urbanístico. Además, respecto al estadio, ¿por qué lo hicieron con un arco mirando al norte y otro al sur eternamente? Yo fui miembro del jurado, cuando se hizo el estadio, y no estuve de acuerdo. Porque el presidente del jurado –un señor que no quiero nombrar– opinó que la Torre de los Homenajes tenía que estar en el eje de la calle 18 de Julio. Pero ¿quién ve eso?

**–Nos habló de los viajes que realizó antes de entrar a facultad e inmediatamente después de recibirse. ¿Volvió a visitar Europa o Estados Unidos?**

–Sí, después volví a Norteamérica y Europa. En Sudamérica conozco todos los hospitales modernos. Fui a Brasil, Chile, Perú. También a Europa. Siempre de mi propio peculio, nunca me pagaron un vintén. Porque, la verdad sea dicha, yo soy un estafado. De una obra como el Hospital de Clínicas salí con una mano atrás y otra adelante. Tuve que pagar los planos, las copias, todo. Es ridículo, ¿no? Lo único que tengo es esta casa que ustedes ven. Habiendo hecho una obra de 12 millones de dólares, ahora no tengo nada. Bueno, eso no lo pongan. Tengo la casa y la jubilación profesional de 23.000 pesos.

También hice el Instituto de Traumatología, que es interesante. Se había hecho el Hospital de Clínicas y entonces el presidente del Banco de Seguros –era el doctor Mañé, que había tenido referencias mías en el sentido de que yo era un hombre honrado– me mandó llamar. Me dijo: “Mire, arquitecto, vamos a hacer un edificio de traumatología para el Banco de Seguros y le vamos a encargar los planos”. Me los encargaron, los hice y les cobré por el proyecto y dirección de obra. Un edificio muy modesto, que allí está y que es muy lindo.

Pero allí ocurrió un drama, provocado por las barbaridades que hacen los que creen saber y no saben. Se hizo el edificio, un lindo edificio adecuado para atender

traumatismos, aunque después pusieron allí otras cosas. Cuando se terminó el edificio, estaba el presidente del Banco de Seguros, el doctor Amézaga, que había sucedido al doctor Mañé. Entonces, el doctor Amézaga me dijo: “Mire, arquitecto, yo voy a visitar el edificio”. Yo le contesté: “Cómo no, doctor, con mucho gusto lo acompaño”. Fue allí, visitó el edificio que estaba vacío pero completamente terminado. No llegó a inaugurarse. Al poco tiempo, al doctor Amézaga se le ocurrió la luminosa idea de que el edificio estaba mal ubicado y que había que hacerlo cerca de las oficinas del banco, frente a la iglesia de Los Vascos en la calle Julio Herrera y Obes y Mercedes. ¡A quién se le puede ocurrir llevar los enfermos, los traumatizados, los accidentados –algunos gravemente– y a quienes tienen que ir todos los días a atenderse, al centro de la ciudad, meterlos en el tránsito, en el laberinto del centro de la ciudad! ¡Llevarlos ahí por la sencilla razón de que estarían al lado de las oficinas! De manera que eran más importantes las oficinas que los enfermos. Pero, ¡es un horror! Y Traumatología estaba ubicado en el verdadero centro de gravedad de la industria y los talleres de Montevideo. Fíjense, ustedes tienen el bulevar muy cerca, Comercio, Propios, Avenida Aldea<sup>28</sup>, que comunican perfectamente con la toda la zona industrial de la ciudad. ¡Pues no, señor, lo fueron a meter frente a la iglesia de Los Vascos!

28. Aldea era el antiguo nombre de la actual Avenida Italia.

**–¿Usted llegó a trabajar en el proyecto de ese otro hospital?**

–No, porque el banco tenía sus oficinas técnicas. El edificio del Instituto de Traumatología costó solamente 410.000 pesos. Siendo Mussio ministro de Salud Pública, el Banco de Seguros le ofreció vendérselo. El ministro me preguntó cuánto había costado. Se lo dije y entonces le ofreció al doctor Amézaga 410.000 pesos. Finalmente, se concretó una permuta. El Banco de Seguros entregó Traumatología a Salud Pública y esta le dio a cambio la esquina de 18 de Julio y Vázquez, donde está ese edificio grande. El Banco de Seguros hizo un gran negocio.

**–¿Y el Instituto de Higiene?**

–Estaba incluido en el concurso del Hospital de Clínicas.

**–Entonces, ¿es un conjunto?**

–Sí. Se trataba de realizar el Centro Médico de Montevideo. El primer concurso comprendía todas las clínicas médicas en un edificio, todas las clínicas quirúrgicas en otro edificio y todos los servicios generales en otro pabellón. Era un hospital *pavillonaire*. Luego, en base a opiniones técnicas, se centralizó todo en un block único, poniendo en el Hospital de Clínicas todas las clínicas quirúrgicas, las médicas, las de especialidades: oídos, nariz y garganta y piel. Aparte del Instituto de

Cáncer, que ha tenido una historia larguísima, el pobre. Después se las cuento. Y aparte, el Instituto de Higiene con los laboratorios, poniendo “a caballo” los infecto-contagiosos. El programa del Instituto de Higiene es muy difícil, porque son dos edificios completamente distintos. Yo lo resolví muy bien. Abajo, es el Instituto de Higiene con todas las cátedras de microbiología, patología comparada, bacteriología, todo lo relacionado con higiene. Eso son los tres pisos de abajo. Por eso es que se realizó con un eje que permite dar a los laboratorios una luz difusa sin que nunca les llegue a dar el sol. Eso está muy bien logrado aunque, claro, la gente no se da cuenta de esas cosas. El edificio era muy difícil porque por una parte están los laboratorios y por otra los infecto-contagiosos.

**–¿Usted conocía la obra de Dudok?**

– Sí, por supuesto.

**–¿A través de publicaciones y de revistas?**

–De revistas, de gran cantidad de revistas. Tengo cuartos llenos de ellas. Entre otras, yo leía *Wendingen*. Por ahí tengo muchas.

**–El Instituto de Higiene nos parece de lo más interesante de su obra. Cuando lo visitamos, nos pareció ver en él influencias europeas.**

–Miren, hay una frase francesa que dice: *On est toujours élève de quelqu'un*<sup>29</sup>.

Lo del genio cien por ciento original, son “musas”. Repito: *On est toujours élève de quelqu'un*. Y con eso no me “limo”, por el contrario, eso quiere decir que era instruido. El que no se inspira en nadie es un ignorante que no hace más que “macanas”. Esa es la verdad verdadera.

Volviendo al Instituto de Traumatología, que es un edificio muy interesante, les voy a explicar algo. La ubicación de los enfermos es al norte y todos los pisos tienen terraza-balcón. Los enfermos traumatizados no se pueden mover de sus camas y no se puede visitarlos en sus habitaciones. Hay que visitarlos por fuera. Cuando pueden salir a tomar algo de sol, los sacan en camillas. Por eso, a Traumatología lo incliné en base a otro eje distinto al del Hospital de Clínicas. Y ahora, ¿qué han hecho? Le “encajaron” ese al lado. ¿Lo vieron?<sup>30</sup>

**–Sí, es una barbaridad.... ¡Espantoso!**

–Pero lo más espantoso es el hecho de que quienes lo hicieron fueron discípulos míos. Porque yo estuve en Salud Pública 23 años y estos “asnos” que hicieron eso fueron dibujantes míos. Hicieron ese mamarracho al lado sin consultarme para nada, sin decirme una sola palabra. Y lo pusieron haciéndole un daño tremendo

29. Se es siempre alumno de alguien.

30. Se refiere al Instituto de Reumatología.

al hospital. Además, tengo miedo de que lo sigan, porque la parte que da hacia el oeste no tiene fachada. Probablemente tengan intenciones de continuarlo. Cometieron una brutalidad al no ubicarlo a la vuelta. Entre Traumatología y la Facultad de Odontología había un espacio estupendo donde tenían posibilidades de obtener una excelente iluminación y de plantear una circulación de servicio por atrás.

**—¿Qué otros arquitectos apreciaba usted por entonces?**

—Yo en esa época estaba muy entusiasmado con Wright, aunque no lo copié nunca. Wright me pareció siempre más un poeta que un arquitecto, todas sus obras son una poesía. Le Corbusier me gustó muchísimo; por aquí tengo libros de él. Me gustó muchísimo, pero era muy frío; yo no soy tan frío. Yo, naturalmente, me inspiré en todos ellos, porque no soy un genio ni nada que se le parezca. Me inspiré en Le Corbusier, en Wright, en Hoffmann, en el arquitecto con quien fue a trabajar Amargós...

**—Peter Behrens.**

—Sí, Behrens. Yo los conocía a todos a través de una cantidad de revistas que tengo por ahí. Cuando comencé a trabajar, todos eran conocidos.

**—¿Recuerda las revistas que usted consultaba en aquel momento? Ya nos mencionó *Wendingen*. ¿Qué otras manejaba?**

—*Moderne Bauformen*. Tengo años enteros de esa revista. Cuando Gropius hizo la escuela de Dessau, la conocí perfectamente a través de las revistas. Por entonces, yo ya había hecho cosas. Por ejemplo la Casa Barth, que tiene algunas reminiscencias de Wright, especialmente en las verticales. Respecto a esta obra, tengo una anécdota que es interesante. La Casa Barth la conseguí por las vinculaciones del ingeniero Topolansky con la colonia alemana. El padre, también ingeniero y que se dedicaba a molinos, había sido empleado de la Casa Barth. A raíz de esa vinculación, don Eugenio Barth nos llamó para que le hiciéramos el proyecto. La planta es muy sencilla, un salón y dependencias arriba. Sobre la derecha está el ascensor. La parte de la izquierda estaba prevista para hacer apartamentos sobre el local comercial y allí irían la entrada, escalera y ascensores. Hay una entrada de carga que comunica con el sótano y con los otros niveles. Es un lindo edificio, muy severo. Lamentablemente, después le agregaron unos altillos que lo “reventaron”.

**—¿De qué año es esa obra?**

—Aproximadamente de 1923 o 1924. Otra obra interesante es el garaje que hice para la Ford en 18 de Julio esquina Eduardo Acevedo. Estaba organizado en base a la circulación; los automóviles entraban por un lado, tomaban nafta y salían por

el otro lado. Ahí hay reminiscencias de Saarinen, el finlandés. ¿Quién puede evitar el tenerlas? Les digo honestamente, a mí me gustó mucho la estación de ferrocarril de Helsinki.

**–¿Qué otras obras ha hecho?**

–No tengo muchas obras, las principales son las que ya le mencioné. También me han arruinado algunas otras, con modificaciones.

**–Nosotros hemos visto obras suyas en Pocitos, realizadas con el ingeniero Topolansky.**

–Sí, pocas cosas. Hay una en Bulevar España que me la arruinaron<sup>31</sup>. Había una muy buena que me la arruinó el propietario, en la avenida Agraciada, al lado de la delegación argentina. Esa era una obra muy linda, sobre cuatro pilares. Tiene una estructura muy interesante, calculada por el ingeniero Hartschuh, una estructura toda colgada. El propietario era un señor Maya y Silva, un veterinario medio alocado. Vendió la casa y entonces edificaron, cerrando la planta baja, una cantidad de “mamarrachos”.

Yo empecé a trabajar en una forma heroica y un poco clandestina. Tenía que hacer las cosas sin decirlas, porque la gente no entendía lo que yo hacía. No las entendían porque estaban todavía en las postrimerías del *art nouveau*. Les gustaba la decoración y lo simple no lo percibía cualquiera, menos todavía quienes no tenían vinculación alguna con la plástica.

Para hacer la obra del señor Eugenio Barth –donde después estuvo Suney SA– me llamaron, como les dije, por las vinculaciones del ingeniero Topolansky. Me dijeron lo que necesitaban y yo hice el proyecto. Lo aprobaron, contrataron una empresa constructora –que realizó la obra muy bien– pero los tres socios de la firma no se interiorizaron de cómo era el proyecto; dejaron todo en manos de Topolansky y de Surraco. El edificio se terminaba y entonces se armó un “pesto” bárbaro.

Cuando se comenzaba la fachada, me mandaron llamar y me dijeron: “¿Dónde está la fachada?” Contesté: “Pero, ¡cómo!, la fachada es esa”. Se armó un lío tremendo, Eugenio Barth estaba furioso y le dije: “Mire, la fachada es esa y el asunto está terminado”. Y me fui. A los dos o tres meses me llegó una carta de Eugenio Barth –aquí la tengo– que dice: “Arquitecto Surraco, usted nos engañó, pero usted tenía razón”. Fue el espaldarazo más lindo de mi vida profesional. Ocurrió que, a medida que pasaba el tiempo, la gente le decía a Barth lo bien que estaba el edificio y lo felicitaban; fue de una gran nobleza de su parte el mandarme la carta. Ellos esperaban un edificio complicado y no lo que hice.

31. Se trata de la casa ubicada en Br. España N° 2820, hoy muy alterada.

**-¿Usted tenía interés en la obra de Van de Velde?**

-No. No conozco la obra de Van de Velde.

Quería decirles además, que la clientela que teníamos con Topolansky era más bien modesta. En general empleados, muchos de ellos de la Casa Barth, para los que hacíamos cosas chicas, obras de 7.000 u 8.000 pesos.

También hice una casa para mi hermano, que me parece interesante y que tiene cierta inspiración en Mendelsohn. Me parece que todavía vive allí Horacio Terra Arocena. Es en la calle Hermanos Ruiz, frente mismo a una capilla<sup>32</sup>. En esa misma época Bello y Reborati ganaban mucho con sus “chalecitos” estilo florentino. ¿Sabían cómo hacían las columnas de mármol de las casitas tipo florentino? Con cilindros de lata en los que ponían una mezcla de hormigón. Eran de lata marmolizada.

**-¿Tuvo contactos con otros organismos públicos, aparte del Ministerio de Salud Pública?**

-No, solamente con Salud Pública. Pero yo gané el concurso del Hospital de Clínicas como “máscara suelta”. Después, cuando ya hacía dos años que se había iniciado la obra, yo no tenía un “cobre”. Me habían pagado con honorarios ridículos, que no me alcanzaban para nada. Y yo tenía que pagar los planos, los dibujantes, el taller. Entonces hablé con las autoridades diciéndoles que no podía vivir con lo que pagaban. Fue así como me emplearon en el Ministerio de Salud Pública, donde pusieron una oficina de arquitectura.

32. Hermanos Ruiz N° 3440 esq. Irigoitia.

**-Nos decía anteriormente que estuvo allí 23 años.**

-Sí. Comencé en 1932 y trabajé muchísimo. Hice el Hospital de San José, una obra chiquitita, que tiene la misma organización interna del Hospital de Clínicas. No está firmado por mí. Como el Ministerio de Salud Pública no tenía autonomía, teníamos que mandar los planos al Ministerio de Obras Públicas. Entonces, los colegas de allí borraban nuestras firmas, lo firmaban ellos y licitaban las obras. Los hospitales para tuberculosos los hice yo; el de Minas, el de Tacuarembó, el de Durazno construido en los campos de Caorsi. El de Durazno quedó bastante lindo; es muy sencillo, sobre pilotes y con la planta baja completamente libre.

Todos los hospitales, todos los pabellones para tuberculosos que se hicieron por esa época en el interior, los hice yo. Todas las construcciones del Ministerio de Salud Pública en el interior realizadas entre 1940 y 1950 fueron proyectadas por mí; el Hospital de San José íntegro, las ampliaciones de los de Mercedes y Lascano y varias más. También trabajé en el proyecto del Hospital Marítimo. Sobre esto tengo una anécdota muy graciosa. Una tarde me llamaron para ir a visitar el Hospital de Miramar, que era un hospital marítimo. Fui en un automóvil en que iban el doctor

Martirené, director del ministerio y don Alejandro Gallinal, que había donado los terrenos –que eran de la sucesión de la familia Heber– y algo así como 300.000 pesos para construir el Hospital Marítimo. Llegamos y estaban además el doctor Blanco Acevedo y el doctor San Juan. Entonces, les dije: “¿Aquí un hospital marítimo? Yo he visto hospitales marítimos en otras partes del mundo, en las costas de Francia, por ejemplo. Allí ponen a los enfermos en camillas al sol durante todo el día, todos los días del año. Es fundamental que no haya viento. Es una cura al aire libre, con aire yodado; necesita proximidad al océano y que no haya viento. Yo he visto curar así enfermos de tuberculosis ganglionar y ósea, teniéndolos al sol todo el año, a orillas del mar. Pero aquí, en Carrasco, ustedes no pueden tener los enfermos al sol ni diez días por mes, porque esto es una ‘ventolina’ bárbara, hay una humedad tremenda y el yodo no existe. Aquí me pongo al sol una semana y no me quemo”. “¡Sabe que tiene razón!”, contestaron. Y resolvieron donar o vender todo lo que estaba construido allá para el Hospital Marítimo. Fue así que lo vendieron al municipio y este hizo el Hotel Miramar. El proyecto para el Hospital Marítimo lo había hecho un arquitecto de Asistencia Pública, ya fallecido. Era un hospital *pavillonaire*, en base a dos pabellones grandotes, uno para hombres y otro para mujeres. La planta de los pabellones tenía un cuerpo central con dos grandes patios laterales. Las cocinas estaban en otro pabellón, separadas 400 metros. ¡Las cocinas a 400 metros de distancia!

Luego se compró un predio en Punta Ballena y se construyó parcialmente el Hospital Marítimo, destinado a enfermos de tuberculosis ganglionar y ósea. Sobre todo para estos últimos, porque tienen un adecuado clima salino y –por su orientación– está protegido de los vientos. Pero ocurrió que en ese momento se había evolucionado en materia de antibióticos y cirugía ósea. Ya no se cura más la tuberculosis ganglionar y ósea con rayos solares, se cura con antibióticos.

**–¿Su actividad profesional se centró en el Uruguay, o tuvo también contactos con Buenos Aires?**

–No, trabajé siempre aquí. Con el ingeniero Topolansky tuvimos empresa constructora dos veces. Y nos fundimos dos veces. Les voy a contar una anécdota para que vean en qué condiciones trabajábamos. Cuando recién nos iniciamos había bastante trabajo y entonces comenzó una huelga de carpinteros. Decidimos hacer muebles nosotros. Tomamos un carpintero alemán que se llamaba Bukowski que decía saber hacer de todo. Empezamos a fabricar muebles “alemanes”. Los proyectaba yo, basándome en los que aparecían en *Moderne Bauformen*. Hicimos un juego de dormitorio que se llamaba “Bremen”, un tipo de comedor que se llamaba “Hamburgo” y otro que se llamaba “Dresden”.

Estaban bastante bien hechos. Pero nos fundimos y al cabo de seis o siete meses no teníamos dinero para pagar nada, ni si quiera los jornales. Entonces resolvimos mandar a remate los juegos de muebles que nos quedaban. Los mandamos a lo de Alfredo Straumann, allí en la calle Sarandí. Mandamos llamar al carpintero, Bukowski y le dijimos: “Bueno, mire Bukowski, nosotros nos fundimos. Usted era el jefe de taller, ahora por los menos ayúdenos un poco a levantar los precios de los muebles. Vaya a los remates y explique a la concurrencia la forma en que están hechos: buena madera de cedro, buen enchapado de caoba...”.

**–¿Cuáles fueron los arquitectos uruguayos cuya obra usted miraba con mayor interés?**

–Me interesaban las obras de Vilamajó y las de Cravotto, por supuesto. A Cravotto lo valoraba más como maestro que como realizador. Porque Cravotto tenía el defecto de ser excesivamente crítico con su propia obra. Se mortificaba analizándola y eso no puede ser. Uno tiene que trabajar con *élan*, con impulso, ¡páfate! Miren, cuando hizo el concurso del Hospital de Clínicas –yo lo sé porque me lo dijo Artucio– Cravotto tenía 30 esquemas, había hecho 30 soluciones distintas y, al final, eligió la peor. La que presentó al concurso fue un error total, la puso al revés, con entrada por el sur. Él sabía más arquitectura que yo, el concurso lo hubiera podido ganar él. Pero no tuvo el tino que tuve yo, que hice el hospital para los enfermos.

**–En algunos ejemplares de la revista de la Sociedad de Arquitectos hemos visto escritos suyos. ¿Hay algún artículo que le resulte particularmente interesante?**

–Miren, yo escribí muy poco. La vez pasada hice un folletito sobre el Hospital de Clínicas; si quieren les regalo un ejemplar. Allí puse una poesía de Buena-ventura Caviglia, el que fue dueño de la famosa carpintería. Era un romántico, un soñador, un poeta.

En la poesía hace referencia al destrozo de las viejas quintas montevideanas. Destrozo que se hizo también de la vieja Quinta Cibils, que estaba frente a donde está el Estadio Centenario y que tenía mucha belleza. Yo, en el folleto hablo de la tristeza que provoca la destrucción, la desaparición de esa quinta romántica de mediados del siglo pasado.

**Algunas realizaciones del arquitecto Surraco**

Vivienda. Francisco Vidal N° 674. Montevideo, 1920-21. Con el ingeniero Topolansky.

Edificio de renta. Soriano N° 1201 esquina Zelmar Michelini,



Montevideo. Con el ingeniero Topolansky.  
Vivienda. Libertad N° 2893 esquina Guayaquí. Montevideo, 1925 (proyecto). Con el ingeniero Topolansky.  
Vivienda. Hermanos Ruiz N° 3440 esquina Irigoitia, Montevideo. Con el ingeniero Topolansky.  
Local comercial Eugenio Barth y Cía. 25 de Mayo N° 737. Montevideo, c. 1924.  
Garaje para la Compañía Ford. Avda. 18 de Julio esquina Eduardo Acevedo. Montevideo, 1924 (hoy demolido).  
Barraca Otegui Hnos. Avda. Gral. Rondeau esquina F. Tajés. Montevideo, c. 1925 (hoy muy alterada). Con el ingeniero Topolansky.  
Hospital de Clínicas Dr. Manuel Quintela. Avda. Italia s/n. Montevideo, 1930 (concurso).  
Vivienda Maya y Silva. Avda. Agraciada N° 3359. Montevideo, 1931 (modificada).  
Vivienda. Bulevar España N° 2820, Montevideo (muy alterada).  
Edificio de apartamentos. Soriano N° 781. Montevideo, c. 1932.  
Instituto de Higiene. Parque José Batlle y Ordóñez. Montevideo, 1933-51.  
Vivienda. Scosería N° 2654 esquina Francisco Aguilar. Montevideo, 1934 (proyecto).  
Consultorios Externos del Hospital Pereira Rossell. Bulevar Artigas N° 1550. Montevideo, 1936. Con el arquitecto Ó. Brugnini.  
Pabellón de Tuberculosos. Durazno, 1937. Con el arquitecto J. M. Ambrosioni.  
Instituto de Traumatología, Avda. Gral. Las Heras N° 2085. Montevideo, 1938.  
Hospital Saint Bois, Pabellón Martirené. Cno. Colman 6509. Montevideo, c. 1942. Con el arquitecto S. Murialdo.

### **Escritos del arquitecto Surraco**

"Los rieles de nuestra arquitectura". *Arquitectura* N° 65. Montevideo, SAU, abril de 1923.  
"La pseudo arquitectura moderna". *Arquitectura* N° 114. Montevideo, SAU, mayo de 1927.  
"Algo sobre el Hospital del Clínicas". Folleto sobre el tema desarrollado en la reunión del Rotary Club de Montevideo el 13 de marzo de 1956. Montevideo, setiembre de 1956.

**Publicaciones que ilustran la obra del arquitecto Surraco**

*Arquitectura* N° 68. Montevideo, SAU, julio de 1923.

*Arquitectura* N° 93. Montevideo, SAU, agosto de 1925.

*Arquitectura* N° 107. Montevideo, SAU, octubre de 1926.

*Arquitectura* N° 109. Montevideo, SAU, diciembre de 1926.

*Arquitectura* N° 124. Montevideo, SAU, marzo de 1928.

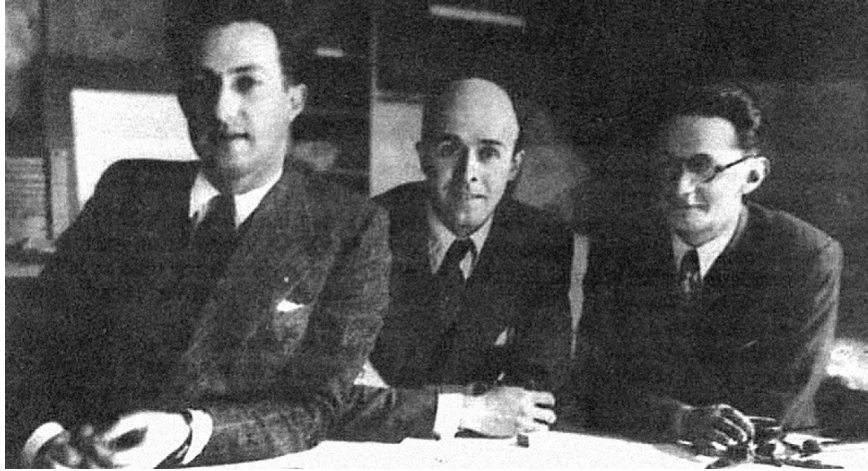
*Arquitectura* N° 151. Montevideo, SAU, junio de 1930.

*Arquitectura* N° 176. Montevideo, SAU, setiembre de 1932.

*Arquitectura* N° 177. Montevideo, SAU, octubre-diciembre de 1932.

*Arquitectura* N° 184. Montevideo, SAU, 1935.

*Arquitectura* N° 203. Montevideo, SAU, 1940.



Beltrán Arbeleche, Miguel A. Canale y Félix Camagni. Archivo IHA.

# BELTRÁN ARBELECHE (1902-1989)<sup>33</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

Es imposible hablar de la obra del arquitecto Beltrán Arbeleche sin relacionarlo con su asociado en una extensa e intensa labor profesional, el arquitecto Miguel Ángel Canale (1902-1971), con quien realizara lo fundamental de su obra.

Egresados respectivamente en 1931 y 1935, integraron la última camada de la generación que realizaría el esfuerzo de consolidar una propuesta renovadora para la arquitectura uruguaya en un momento histórico en que el país, confiado en su futuro y ansioso de modernidad, realizaba un inigualable esfuerzo constructivo tanto en infraestructuras como en equipamientos y servicios.

Hemos hablado, en otras notas de esta serie, de las especiales relaciones entre las investigaciones renovadoras de la arquitectura europea y las realizaciones de un nutrido grupo de arquitectos formados bajo lineamientos académico-eclécticos que lograron conciliar lo más válido de esta enseñanza con el manejo de los lenguajes vanguardistas del momento.

En este panorama la obra de Arbeleche y Canale cobra un matiz particular al procurar alcanzar, simultáneamente, la renovación y la monumentalidad, en una búsqueda de relativa excepcionalidad, en tiempos en que la contestación y la desconfianza a todos los poderes establecidos marcaban fuertemente las experiencias urbano-arquitectónicas de los países centro.

No debemos olvidar, sin embargo, que en un cierto lapso, este rechazo sería sustituido por otras intencionalidades expresivas con la afirmación de regímenes autoritarios en Italia primero y en Alemania después. El conocimiento de la obra de arquitectos como Piacentini influiría, en su búsqueda de exaltación del estado, en algunas realizaciones en nuestro país tales como la Administración Nacional de Puertos, de Arbeleche y Canale, y la Facultad de Arquitectura, del arquitecto Fresnedo Siri.

El hecho de haber trabajado en programas de carácter público, de escala importante y de gran representatividad institucional fue, seguramente, un factor trascendente para la aceptación de esta modalidad, pero de todos modos es necesario recalcar la seguridad de medios empleados para su concreción.

33. Publicado en *Arquitectura* N° 263. Montevideo, SAU, noviembre de 1993; pp. 36-42.

En efecto, en obras como la Bolsa de Comercio, primer premio de un concurso en 1935, o la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles, también primer premio de un concurso del año siguiente (ambos con la participación del señor Juan Félix Mascagni), apreciamos con claridad el manejo de un lenguaje despojado, de volúmenes puros que sugieren estar encastrados los unos en los otros, con grandes planos de superficies lisas y variados ventaneos a través de los cuales las distintas partes se identifican y califican.

En exploraciones similares y simultáneas a las de cierta arquitectura racionalista italiana, pero con un menor compromiso con el pasado clasicista, insinúan la jerarquización de elementos, tan importante en la arquitectura tradicional, perceptible, por ejemplo, en el resalte y la escala monumental del pórtico de entrada de la Bolsa de Valores y en el orden constituido por la repetición de divisorios sobresalientes verticales de varios pisos que separan, en paños repetitivos, los centros de las fachadas principales de ambos edificios mencionados.

En estos edificios al igual que en la sede del Centro Militar, primer premio de un concurso de 1942, apreciamos la distinción de basamento, desarrollo y coronamiento, resueltos casi en un único plano en el que apenas si resalta la sombra horizontal de un escueto pretil (de gran sabiduría constructiva, como lo demuestra el estado de conservación de estos edificios en relación al de tantas realizaciones de entonces).

En la fachada principal de la Bolsa de Valores, sobre la calle Misiones, el basamento está constituido por el plano que la encuadra, macizo, con una sucesión de angostas ventanas de proporción vertical a ambos lados del portal. El desarrollo está compuesto por una sucesión de paños separados entre sí por sencillas pilastras, en los que se abren ordenadamente vanos cuadrados contenidos en cada paño y enmarcada por dos paños macizos con buñas horizontales que modulan su superficie. El coronamiento está conformado por una superficie cerrada, en el mismo plano.

En la Caja de Jubilaciones el basamento se manifiesta a través de un extenso alero que marca y protege los accesos; en este caso el desarrollo está dado por un ritmo vertical de pilastras, esta vez con los entrepaños totalmente vidriados, también enmarcada por dos fuertes alas cerradas, de toda la altura del edificio. El coronamiento se indica sutilmente dejando ciego el último tramo de los entrepaños vidriados. En el Centro Militar la diferenciación se respalda esencialmente en variaciones del tamaño y ritmo de los aventanamientos de cada parte.

Los espacios interiores de sus edificios se articulan en forma ordenada y funcionalmente precisa, logrando particular énfasis en los espacios centrales de la caja, de toda la altura del edificio, espacio al que balconean los diferentes pisos de oficinas, que no puede menos que recordarnos la Bolsa de Valores de Berlage y el edificio Larkin, de Frank Lloyd Wright, aunque sin los lucernarios de iluminación de ambos.

Otro aspecto que nos interesa destacar es el de adecuada inserción urbana de obras de tal tamaño. La forma en que se resuelve la fachada lateral del Centro Militar, diferenciando

estudiadamente diversos volúmenes que van reduciendo su escala hasta encontrar el edificio lindero es, de por sí, suficientemente demostrativa. Es aun más convincente el Edificio Daneri, realizado en el magnífico y comprometido entorno de la Plaza Zabala. En un predio que presentaba un amplio frente, desarrollaron un volumen de siete niveles que, a pesar de su altura, se relaciona adecuadamente con el medio circundante. Un planteo simétrico, con una planta baja de gran transparencia y liviandad, resuelta a través de una columnata regular, que sostiene, casi en el mismo plano, un volumen que enmarca la composición macizo con pequeños vanos lateralmente, con aberturas totales en el centro, sostiene al que constituye el elemento protagonista de la composición: un cuerpo volado de balcones, de desarrollo horizontal, conformando logias, de proporción similar a la de todo el cuerpo saliente, cuya horizontalidad se resalta a través de una baranda de mampostería separada del piso de cada balcón, lo que otorga una gran liviandad y elegancia a todo el conjunto y logra su armonización con el espacio de la plaza (la sustitución de gran parte del revestimiento de mármol travertino no ha afectado, afortunadamente, la integridad de la obra).

Otras obras presentan valores que merecen mencionarse. Sin pretender ser taxativos recordemos el Sanatorio Larghero (Instituto Quirúrgico Traumatológico), en Bulevar Artigas y Monte Caseros, el hotel Alción en Solís y el parador las Cholgas en La Coronilla.

Como se adelantaba, Arbeleche desarrolló una importante labor para el Banco de Seguros del Estado. Destaquemos el edificio sede de esta institución, proyectado con el arquitecto Ítalo Dighiero en Avenida del Libertador y Mercedes, en una manzana triangular, que presenta un espacio central al que balconean las oficinas en los distintos pisos; el sanatorio del citado banco, en Mercedes y Julio Herrera y Obes, con una resolución de fachada muy bien inserta en la manzana; el Hotel de Fray Bentos, que también se plantea frente al río y en el que encontramos otra vez esos balcones-logia de excelente proporción; también el magnífico edificio de Avenida del Libertador y Mercedes, que presenta el gran gesto urbano de sus balconadas continuas curvas entre dos volúmenes rectos laterales.

Los edificios de vivienda, con el arquitecto José H. Domato en la rambla sur, frente a la Ciudad Vieja y, sobre todo, el del barrio Palermo, entre Tristán Narvaja y Yaro, en ladrillo visto, al igual que el Larghero y el Hotel de Fray Bentos, de carácter bastante macizo, en un momento en que se buscaba la liviandad, y en el que se desarrolla una "manzana abierta" con dos bloques exentos, uno de toda una cuadra de largo, otro menor, que, sin embargo, con la explanada semi-elevada que une a ambos bloques y por la que se accede a las distintas torres de circulación, se recompone la manzana y se logra una interesante relación y apertura del conjunto hacia la rambla.

La magnitud, variedad e interés de su obra ameritan sin duda estudios de profunda y exhaustiva documentación que permitan la aproximación a ella a las nuevas generaciones, las que, sin duda, realizarán lecturas siempre renovadas.



Banco de Previsión Social. Arqs. B. Arbeleche y M. Canale, 1937. Foto: Silvia Montero. SMA.



Banco de Previsión Social. Arqs. B. Arbeleche y M. Canale, 1937. Foto: Danaé Latchinián. SMA.



Banco de Seguros del Estado. Arqs. B. Arbeleche e I. Dighiero, c.1940. Foto: Nacho Correa. SMA.



Edificio Daneri. Arqs. B. Arbeleche y M. Canale, c.1950. Foto: Nacho Correa. SMA.



Entrevista

11 de setiembre de 1973

**—¿Recuerda el año de su ingreso a la Facultad de Arquitectura y qué compañeros tuvo durante su carrera?**

—Ingresé en el año 1922 con el grupo que integraban Rafael Terra Arocena, Ciurich, Tosi el grande y una serie de otros compañeros que no recuerdo bien en este momento. En ese año de 1922 rendí las cuatro materias que se podrían dar libres por entonces durante el primer semestre.

Cumplida esta etapa tuve que ir a Buenos Aires requerido por el servicio militar. Eso me llevó todo el año 1923, incluyendo dos meses de maniobras en Campo de Mayo.

Cuando regresé me encontré con otro grupo de Arquitectura integrado por de los Campos, Puente, Tournier, Caviglia, Tosi el chico, Domato, Frascetti, Canale —a quien conocía desde 1915 o 1916— Fernández Labacá y varios otros, entre ellos Ricón.

Es emotivo recordar que con Crespi, Siri y Canale éramos amigos desde 1915 aproximadamente; compañeros que se me han ido quedando en la vida. Los tres murieron y a mí me queda una soledad que hace que me sienta fuera de foco con respecto a esa generación y respecto a compañeros que hemos seguido caminos diferentes en la vida.

A Crespi, Canale y Siri los conocí al ingresar a Secundaria, hacia 1916, a los demás compañeros que mencioné los conocí en facultad, en 1922 y 1923. Yo había iniciado la carrera de Ingeniería, haciendo los Preparatorios a partir de 1920.

Allí fui compañero de Walter Hill, de Müller, de Martínez, que fueron después ingenieros destacadísimos. Después de dos años de Preparatorios de Ingeniería, cambié de carrera. Influyó mucho con ello el consejo de Canale y Abadie, que veían en mí más un estudiante de arquitectura que de ingeniería. Causé gran pena a mi madre, que pensó que yo iba a ser un estudiante fracasado, como los que terminaban estudiando para ser escribano o contador porque eran carreras que por entonces no tenían Preparatorios y resultaban más fáciles. Son profesiones que hoy se cotizan más que las de arquitecto o ingeniero. Parece lamentable que un ingeniero, que debe realizar estudios profundísimos esté como está. Su único recurso es emigrar a otro país.

**—¿Cuáles fueron los cursos que más le interesaron durante su carrera?**

—Me gustaban las materias más relacionadas con la arquitectura: Composición Decorativa y Proyectos, fundamentalmente.

**—¿Cuáles fueron los profesores más destacados que tuvo?**

—Tuve muy buenos profesores, Cravotto entre ellos. Habíamos formado el

taller de los “cravottitos” con Domato, Butler, Bonomi, Frascchetti... Creo que también estaba Crespi y después ingresó Canale. Tengo un muy buen recuerdo de Cravotto, que fue uno de los grandes profesores. No entro a analizarlo como arquitecto, aunque pienso que tiene obras muy buenas. Como profesor, tengo un gran recuerdo de Vázquez Varela, contra la opinión de muchos que lo consideraban un “viejo carcamán”. Con Vigouroux recuerdo haber realizado mi primer proyecto moderno sobre el tema “Un pasaje a cubierto”. Yo hice un planteo moderno y todos los compañeros me decían que me iban a “bochar” porque en el jurado estaban Vázquez Varela y Horacio Acosta y Lara que, para nosotros, eran “los viejos”. Bueno, también era un “viejito” Vilamajó, que murió a los 53 años. Producido el fallo la mejor nota la saqué yo, y el que más defendió mi proyecto fue Vázquez Varela. Esta anécdota me hace recordar a otro gran amigo: Miguel Ángel Del Castillo. Era un compañero extraordinario, que murió a los 37 años. Escribió obras teatrales, tocaba la guitarra y fue un amigo como muy pocos. Hasta ganó un concurso como profesor de Sombras y Perspectiva siendo estudiante. Un caso único, porque en aquel momento un estudiante no podía ser profesor de la facultad. Creo que actualmente las cosas son más flexibles.

**–Aparte de Cravotto, ¿recuerda algún otro profesor de la facultad que haya incidido especialmente en su formación?**

–Recuerdo grandes profesores como los arquitectos Alfredo R. Campos, Horacio Terra Arocena y el magnífico Leopoldo Agorio. Incluso al mismo Antonio Vázquez, con sus características muy especiales pero del que todos sus alumnos tenemos un gran recuerdo. Hace muchos años se me había ocurrido festejar el aniversario de los arquitectos egresados entre 1929 y 1931 y nos reunimos en un restaurante de la calle Soriano. El invitado de honor fue Antonio Vázquez: se emocionó muchísimo. El pobre murió a los 85 años atropellado por un ómnibus. ¡Cosas de la vida!

**–¿Hizo algún viaje que aportara a su formación como arquitecto?**

–Yo soy un poco como Kant. Él nunca se alejó más de 30 kilómetros de su aldea natal. Nunca fui a Europa, nunca fui a Estados Unidos... Estuve en Buenos Aires, estuve en Córdoba después de recibido, pero he viajado muy poco. La República Oriental la conozco, desde luego, pero siendo estudiante el único viaje que hice fue a Colonia de Sacramento con el “petiso” Nin como profesor.

**–¿Participó en congresos o reuniones sobre arquitectura?**

–Sí, participé. Tengo algunas menciones por ahí. Medallas y diplomas tengo unos cuantos. A veces me asusto un poco de todo lo que hice.

**–¿Hay libros o revistas vinculados a la arquitectura moderna que fueran habitualmente consultados en la facultad por su generación?**

–Mucho no me acuerdo. En aquel tiempo nuestras reuniones en la biblioteca eran frecuentemente interrumpidas por el “gordo” Ruggiero, que venía a decirnos: “Bueno muchachos, hoy hay quiniela”.

**–¿La biblioteca tenía mucho peso en la vida de la facultad?**

–No tenía la importancia que tiene ahora, porque está más organizada y más al día. En lo que nosotros nos inspirábamos mucho en las medallas de Beux Arts, pero no éramos asiduos concurrentes de la biblioteca.

**–¿Qué nos puede decir acerca de la apertura hacia formas contemporáneas en arquitectura?**

–Eso es muy personal. Tanto Canale como yo éramos intuitivos en arquitectura. Creíamos que debía predominar la lógica, como debe predominar también ahora. No me puedo extender mucho porque nunca fui profesor de Arquitectura, pero en los concursos que hicimos con Canale teníamos una máxima: lo primero es pensar una forma y que todo entre en ella. Siempre había cosas que teníamos que tirar por la borda, que había que sacrificar para simplificar el proyecto. Recuerdo un episodio en ocasión del concurso para el Centro Militar. Entre lo que se pedía en el programa, había una sala de cine. Nosotros habíamos simplificado mucho el proyecto y ganamos el primer premio. En ocasión de la entrega, el arquitecto Raúl Cohe –un gran amigo– nos preguntó: “¿Dónde está la sala de proyección de cine?” No la habíamos puesto. Él se había roto la cabeza para ubicarla y nosotros ganamos el concurso sin haberla puesto. Cohe nos debe haber odiado en ese momento.

**–¿Conocían arquitectos y obras del exterior, especialmente europeos?**

–Algunas, a través de revistas y algunos libros que habíamos leído. Recuerdo la visita de Le Corbusier, a quien llevamos a visitar los barrios de casas “non sanctas”. Decía: “*Ça c’est extraordinaire; j’ai vu ça a Tokyo et a Barcelone*”.

**–¿Qué revistas manejaban habitualmente?**

–Quizás *Architectural Record*. No sé, he mirado muy pocas revistas. La de Arquitectura es una carrera de ricos, porque estar al día con las revistas es muy oneroso para un estudiante e incluso para los arquitectos.

**–¿Conocían la personalidad de Le Corbusier antes de su visita a Montevideo?**

–Sí, ya la conocíamos. Recuerdo que a Le Corbusier lo impresionó mucho una vivienda que está en Bulevar Artigas y fue proyectada por Gómez Gavazzo. También recuerdo que cuando le preguntamos acerca de qué ideas tenía él para Montevideo nos dijo: “Mi proyecto sería no hacer rascacielos, sino hacer rascamares”. Tomar la espina dorsal de la ciudad que está conformada por 18 de Julio y Sarandí, y avanzar a ese nivel hacia el mar con edificios que se irían transformando en “rascamares”.

**–¿Conocían arquitectos alemanes?**

–Claro, a Mies van der Rohe, Gropius, Mendelsohn... Los conocíamos y también los seguíamos; realmente fueron fuentes de inspiración y aprendizaje. También conocíamos al italiano Nervi que, si bien es ingeniero, es todo un arquitecto. También acá en el Uruguay tenemos un arquitecto “escondido” en el ingeniero Eladio Dieste. Es también, en verdad, un arquitecto.

**–Habíamos omitido preguntarle en qué año egresó usted de la facultad.**

–Miren, yo perdí varios años en el curso de mi carrera porque, reingresado en el año 23, tendría que haberme recibido en el 28 o 29. Pero me recibí en el 31; quiere decir que perdí algunos años. La explicación es muy sencilla: tenía que trabajar. Y el trabajar me significaba un empleo de mañana, un empleo de tarde y asistir a la facultad de noche. Entonces, claro, me fui atrasando y muchas materias me iban quedando. Tuve dificultades con Resistencia, creo que actualmente se da mejor que entonces. Tengo mis buenos “bochazos” en Resistencia.

**–Hacia el momento en que comenzó su actividad profesional, o aun en sus años como estudiante: ¿qué arquitectos y qué obras le parecían importantes dentro de nuestro país?**

–Bueno, nos impresionaba Surraco, también Cravotto. Los concursos eran muy pocos, pero era allí donde podíamos apreciar los proyectos de estos profesores y maestros. Estaban también Vázquez Barrière y Ruano, con su figuración en los concursos. Pero nos despertamos realmente en lo relativo a la arquitectura cuando fuimos dibujantes del Municipio junto con Crespi, Siri y Canale. El primero en recibirse fue Siri, después se recibió Crespi, después yo y finalmente Canale.

Un buen día decidimos, con Canale, presentarnos al concurso de la Bolsa de Comercio. Recuerdo muy bien este concurso. Todos los participantes estudiaban el acceso al edificio por la esquina o por la calle Rincón, y a nosotros se nos ocurrió que se debía entrar por la otra calle, por Misiones. El recuerdo de ese momento es risueño y simpático. Nos habíamos presentado al concurso sin ninguna pretensión,

por supuesto. Y estando un día en la facultad examinando Topografía con el profesor Delgado me llama aparte Jones Odriozola, un gran muchacho, y me dice: “Mirá, no estoy seguro, pero creo que ganaste el concurso de la Bolsa de Comercio”. “Dejate de embromar”, le contesté. Insistió: “Bueno, mirá el único que te lo puede confirmar es Rius”. Fui a la bedelía de la vieja facultad, llamé a Rius y le dije: “Mire, Rius, discúlpeme, lo llama Arbeleche...”. No me dio tiempo a preguntarle nada, porque de inmediato me dijo: “Sí, es verdad, se ganaron el concurso”. Lo llamé a Canale y ¡qué les voy a decir! ¡Éramos dos chiquilines! Me acuerdo que en la exposición de los proyectos, las muchachas de entonces comentaban: “¡Pero qué jovencitos!” No lo dirían ahora.

**–Como equipo de arquitectos, ¿usted trabajó exclusivamente con Canale?**

–Con Canale, siempre trabajé con Canale. La desaparición de Canale fue para mí... no sé... no quisiera hablar porque me produce una emoción muy especial. Fueron 55 años de amistad con Canale. De modo que para mí él es el 50 por ciento de la fórmula... en todos los órdenes.

**–¿Nos podría hacer una breve reseña de los principales proyectos y realizaciones, incluidos los concursos, que efectuaron juntos?**

–Mi trabajo se divide en dos: con Canale y dentro del Banco de Seguros. También el de Canale se divide en dos: conmigo y en la Caja de Ahorro Postal. Los dos llegamos al mismo grado de arquitectos directores de las respectivas secciones de Arquitectura de esas instituciones. Pero nuestra verdadera vida era la de los concursos, donde tuvimos una suerte extraordinaria. Lo digo con orgullo porque ya me estoy yendo: ganamos seis primeros premios. El de la Bolsa de Comercio creo que fue en 1938. Entre ese año y el 40 y pico están situados nuestros concursos. Aparte del de la Bolsa ganamos los de la Caja de Jubilaciones en la calle Dante, el Centro Militar, el Estadio Cerrado, la Caja Bancaria y la Cooperativa Bancaria. También ganamos un “*soi-dissant*” primer premio en el concurso para la Administración Nacional de Puertos. Hicimos el proyecto y, como lo hacíamos siempre, le sacamos fotos. Días después me encontré con Vilamajó, que me invitó a tomar un café. Fuimos al Tupí Nambá, frente al Teatro Solís, en la calle Buenos Aires que, dicho de paso, era una calle que me gustaba mucho. Salió el tema concurso y Vilamajó me preguntó cómo era nuestro proyecto. Él también me mostró las fotos del suyo. Las vio y me preguntó: “¿Y aquí qué pusiste?” Le contesté que ahí habíamos creado una especie de pórtico para colocar la guardia y una sección que tenía que funcionar las 24 horas y debía estar separada del resto de las oficinas: era el Registro de Entrada de Barcos. Entonces, Vilamajó me dijo: “Mirá, esa oficina yo la puse

en el tercer piso; ¡me ganaste botija!” Es un hecho que recuerdo con mucho cariño porque a Vilamajó siempre lo admiré mucho.

Bueno, en las bases se establecía que había que fijar un costo para el edificio y el tope eran 300.000 pesos. Calculamos rigurosamente las áreas, aplicamos los coeficientes de la época, que hoy serían ridículos, y nos dio 336.000 pesos de costo y esa fue la cifra que pusimos. El jurado eliminó nuestro proyecto por excederse en costos y otorgó el primer premio al de Vilamajó. El directorio refrendó el fallo del jurado y llamó a Vilamajó. Pero además nos llamó a nosotros para realizar el proyecto definitivo. Manifestamos que no aceptábamos de ninguna manera porque el proyecto premiado era el de Vilamajó. El directorio nos contestó que eso era un problema de ellos y le pagaron una indemnización a Vilamajó. Fuimos a hablar con él y nos dijo: “Yo ya no tengo nada que ver. El propio jurado dijo que el proyecto de ustedes era el que cumplía más rigurosamente con el programa. Era el mejor”. Y dirigiéndose a mí agregó: “Ya te lo dije antes: me ganaste, botija”. La verdad que el directorio nos trató en todo sentido, incluso en materia de honorarios, como ganadores del primer premio. Pero nosotros debíamos realizar solo los planos definitivos y no la dirección de obra, que quedaba en manos de las oficinas técnicas de la Administración Nacional de Puertos. No es mi intención criticar colegas, pero el proyecto sufrió cambios durante la ejecución. En particular, se le agregaron dos pisos y aquel pórtico proporcionado se transformó en una serie de tallarines indefinidos y absurdos.

**–¿Qué trabajos recuerda en cuanto a obra privada?**

–Hicimos algunos concursos privados, el local de Lamas Garrone en la calle Soriano –que tiene un fresco de Saint Romain, el IQT [Instituto Quirúrgico Traumatólogo] Sanatorio Larghero, aquí en Bulevar Artigas...

**–¿Y el edificio donde está la embajada de Estados Unidos?**

–Ese no fue un concurso, lo hice yo solo como arquitecto del Banco de Seguros. A propósito, si hay algún edificio que haría de nuevo es el de la sede del Banco de Seguros. No me gusta.

**–Bueno, allí tuvo muchas imposiciones.**

–Sí. A tal punto que en un principio querían que el edificio tuviera una torre que fuera una copia exacta de la torre de Sevilla. Tan es así que por ahí tengo una medalla conmemorando la colocación de la piedra fundamental del edificio y que tiene la imagen de la Giralda.

**–Aparte de las posibilidades de trabajo y de participación en concursos que ustedes tuvieron, ¿existieron dificultades cuando empezaron a actuar profesionalmente?**

–Bueno, cuando ganamos el concurso de la Bolsa de Comercio éramos dos perfectos desconocidos. La Bolsa tenía ciertos reparos en darnos el trabajo y consultaron con el arquitecto Horacio Acosta y Lara, que había sido el presidente del jurado. Don Horacio se portó muy bien; les dijo: “Ellos ganaron el concurso, los conozco desde estudiantes y sé que pueden responder”. Eso fue el principio. En el segundo concurso que ganamos, el de la Caja de Jubilaciones Bancarias, ya no tuvimos problemas porque empezaban a conocernos.

Tengo excelentes recuerdos de Campos, de Acosta y Lara, de Agorio, de Terra Arcena, quienes casi siempre integraban los jurados de los concursos de aquel entonces.

Recuerdo una anécdota que me parece interesante. En la exposición de uno de los concursos estaba el por entonces presidente de la República, el general Baldomir. Cuando vio los proyectos dijo: “¡Qué casualidad, en todos los concursos aparecen Arbeleche y Canale!”. Y entonces don Orestes Baroffio, director de *Mundo Uruguayo*, le preguntó: “Dígame, presidente; ¿y a esa casualidad no la llamarán talento?”.

**–¿Tuvieron oportunidad, usted o Canale, de participar en alguna publicación sobre temas de arquitectura?**

–Canale dio conferencias en el Centro Militar sobre el edificio sede. Yo fui director de la revista *Arquitectura* y tuve la aprobación de los colegas. A tal punto que hasta me hicieron un homenaje: se ve que los arquitectos entonces no entendían mucho. Siri era el administrador de la revista y con él creamos un personaje que hizo época: Chumbito. Tuvimos un resultado económico extraordinario durante los casi dos años en que fui director. Hicimos un balance y el beneficio había sido de 2 pesos. Claro que eran pesos oro, con un poder adquisitivo muy superior al de ahora.

**–¿Tuvo alguna otra actividad dentro de la Sociedad de Arquitectos?**

–Integré la Comisión Directiva y varias comisiones de trabajo. Ahora estoy algo alejado por un poco de pereza y porque estoy muy ocupado en el banco. Porque me gusta trabajar aunque estoy en situación de jubilarme por los años de servicio, por la edad y por la natural caducidad que le llega a todas las personas. Malraux decía que la juventud es una enfermedad que se cura con los años. A mí me gusta estar en actividad, me gusta trabajar, y cuando tomo vacaciones me aburro y no tolero estar inactivo entre cuatro paredes.

**-¿Ejerció alguna actividad docente en la facultad o fuera de ella?**

-No sé si contar como actividad docente una suplencia que le hice al profesor Nocetti en Universidad del Trabajo. Durante unos pocos meses. De esta corta experiencia recuerdo una anécdota bastante risueña. Yo me guiaba por el programa y por la carpeta de Nocetti y les planteé a los alumnos un problema: proyectar en su verdadera magnitud la sección de un prisma de base hexagonal, cortado por un plano inclinado. Les expliqué el problema y entonces, para variar respecto a la carpeta de Nocetti, les digo: “Pero lo vamos a hacer con base pentagonal”. Empezaron a trabajar y yo a caminar por el salón. Y entonces un alumno me pregunta: “Señor, ¿cómo se traza un pentágono regular?”. Yo me quedé clavado en el piso porque no me acordaba y entonces... me salvó la campanilla.

**-¿Ustedes tuvieron vinculación con la industria a través de, por ejemplo, empresas constructoras?**

-No, nunca tuvimos empresa. No sabíamos tratar con los obreros ni enfrentar problemas gremiales. Siempre fuimos arquitectos proyectistas y directores de obra. Tanto a Canale como a mí nos gustaba exclusivamente lo que es específico del arquitecto.

**-¿Han realizado trabajos con otros arquitectos en el país o fuera de él?**

-Una vez nos presentamos con Crespi a un concurso en Buenos Aires porque él tenía el título revalidado en Argentina. Pero no sacamos ningún premio. Con Siri teníamos una gran amistad y nos reuníamos para festejar, recordar nuestra adolescencia y nuestra juventud. Nos gustaba salir a comer juntos. Empezamos con sándwiches y terminamos cenando en El Águila, a medida que transcurrían los años.

**-¿Estuvieron vinculados con artistas nacionales?**

-Sí, con muchos, en distintas épocas y con diversas tendencias: Germán Cabrera, Bauzá, Sabatel, Saint Romain, José Luis Zorrilla, Belloni... Recuerdo una anécdota que me parece muy buena. Germán Cabrera estuvo becado en Caracas, después en París y después nuevamente en París. Cuando regresó de allí nos invitó, a Canale y a mí, a su taller, para contarnos su experiencia parisina. Fuimos a su taller y en un momento nos dijo: “Les voy a mostrar lo que estuve haciendo allá”. Estábamos mirando lo que nos mostraba cuando Canale le dijo: “Así que en París te pasaste hablando por teléfono”. Germán le contestó: “No. Hablé por teléfono, pero no tanto. ¿Por qué me preguntas eso?”. Y Canale: “No, porque veo que estos dibujos son esos dibujos bobos que uno hace mientras habla por teléfono”. Pueden imaginarse los improprios de Cabrera.



**–Y, en estos momentos, ¿qué edificios y qué arquitectos le interesan dentro y fuera del Uruguay?**

–No podría fijar una posición en este momento. Hubo momentos de la arquitectura que me gustaron más que el actual. Las obras actuales que veo ojeando revistas me parecen abigarradas, con superposiciones de células que llevan a formas chocantes. Prefiero las arquitecturas depuradas, lógicas y sobrias que he visto en otros tiempos.

**–¿Alguna de las pocas obras que se realizan actualmente en el país le ha impresionado favorablemente?**

–Es difícil contestar esa pregunta. Debe haber muchas. No sé si recuerdan el diálogo de *Eupalinos*: “Hay edificios que cantan, edificios que hablan y edificios que no dicen nada”. Sí, hay edificios que cantan y cantan con formas sencillas, simples. Me gustan algunas obras del arquitecto Flores Flores. En cuanto a las obras de Arbeleche y Canale, algunas me gustan y otras no. Vamos a ser generosos...

**Obras realizadas con el arquitecto Miguel Ángel Canale**

Bolsa de Comercio. Concurso 1936. Con el señor J. F. Camagni.

Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles. Concurso 1937. Con el señor J. F. Camagni.

Centro Militar. Concurso 1942.

Edificio para la Caja de Jubilaciones Bancarias. Concurso 1945.

Edificio para la Cooperativa Bancaria. Concurso 1946.

Administración Nacional de Puertos. Concurso 1939. Segundo premio, pero se les encomendó el proyecto.

Conatel. Ejido esquina La Paz.

Edificio Gorlero.

Sede de la Caja de Jubilaciones Bancarias. Circunvalación Durango esquina Sarandí.

Edificio Daneri. Circunvalación Durango N° 1368 esquina Washington.

Cambio Menéndez, 25 de Mayo esquina Misiones.

Lamas y Garrone. Soriano N° 1374. Con los arquitectos G. Fernández Capurro y E. Bettosini.

Instituto Quirúrgico Traumatológico, Sanatorio Larghero. Bulevar Artigas esquina Monte Caseros.

Fundación Logosófica del Uruguay. Avda. 8 de Octubre N° 2662.

Fábrica de pinturas Apolo. Convención entre Mercedes y Colonia.

Club Olimpia. Plaza Vidiella, Colón.

Hotel Alción. Balneario Solís.

Parador Las Cholgas. Balneario La Coronilla.  
Edificio Riviera. Plaza Virgilio.  
Vivienda del doctor Basagoiti. Prado.  
Vivienda Anselmi. Carrasco.

### **Obras realizadas como arquitecto del Banco de Seguros del Estado**

Sede Central del BSE. Con el arquitecto I. Dighiero.  
Sanatorio del BSE. Mercedes esquina Julio Herrera y Obes.  
Edificio de apartamentos. Avda. del Libertador esquina Mercedes.  
Hotel de Fray Bentos.  
Sucursales del BSE en Salto, Paysandú, Mercedes, Rocha, Melo, Florida y Rivera.  
Conjunto de edificios de apartamentos. Rambla esquina Tristán Narvaja.  
Con el arquitecto J. H. Domato.  
Edificio de apartamentos. Rambla esquina Alzáibar. Con el arquitecto J. H. Domato.

### **Premios y menciones en concursos**

Estudio auditorio Municipal. Concurso 1941. Primer premio. Con el arquitecto M. A. Canale.  
Fábrica de Glucosa Walter Baethgen. Concurso privado. Primer premio. Con el arquitecto M. A. Canale.  
Banco Hipotecario del Uruguay. 1930. Pasaje al segundo grado. Con el arquitecto M. A. Canale.  
Tattersall de Maroñas. Concurso 1933. Con el arquitecto M. A. Canale.  
Palacio de Justicia. Concurso 1938. Mención. Con el arquitecto M. A. Canale.  
Club Juventus. Concurso 1938. Mención. Con el arquitecto M. A. Canale.

### **Publicaciones que ilustran la obra del arquitecto Arbeleche**

*Arquitectura* N° 188. Montevideo, SAU, 1937. Primer premio del Concurso de la Cámara de Comercio.  
*Hogar y Decoración* N° 31. Montevideo, 1951. Talleres Lamas Garrone y Cía. SA.  
*Arquitectura* N° 203. Montevideo, SAU, 1940. Banco de Seguros del Estado.  
*Arquitectura* N° 243. Montevideo, SAU, octubre de 1977. "Montevideo a través de 250 años de arquitectura". Arquitecto César Loustau.  
*Almanaque 1990*, BSE. "La máquina de ganar concursos. Arbeleche y Canale, arquitectos". Arquitecto César Loustau.



Octavio de los Campos. Archivo DLC.

# OCTAVIO DE LOS CAMPOS (1903-1994)<sup>34</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

El arquitecto de los Campos, nacido en 1903, es inseparable de los arquitectos Eduardo Milton Puente e Hipólito Tournier, con quienes desarrolló su extensa actividad proyectual y empresarial. Conjuntamente realizaron innumerables obras como proyectistas, como empresarios o cumpliendo ambos roles.

Una parte de esa obra, la de carácter renovador, ha constituido un aporte fundamental a la divulgación temprana en nuestra sociedad de los lenguajes que se estaban desarrollando en el continente europeo.

En efecto, más allá de las obras paradigmáticas de la introducción de la arquitectura moderna en nuestro país, del Palacio Lapido al Hospital de Clínicas, pasando por el Edificio Centenario y la Escuela Experimental de Malvín, se generalizó, en una importante fracción de nuestra arquitectura, la utilización de un vocabulario de franca inspiración europea, en sus distintas vertientes vanguardistas, que se adaptaba muy apropiadamente a las escalas, los programas y las formas constructivas de nuestro medio.

Los arquitectos de los Campos, Puente y Tournier desempeñaron un importante papel en esa adaptación. Junto a estudios como los de Etchebarne, Ciurich y Bomio, Arbeleche y Canale, Vázquez Echeveste y otros, realizaron numerosas obras que constituyeron los prototipos de una manera "moderna" para los programas de vivienda individual y colectiva que una sociedad en franca expansión y con un gran dinamismo constructivo requería.

Edificios como los de Solano Antuña y la rambla, de San José y Zelmar Michelini o el del diario *El País*, en la Plaza Cagancha, constituyeron el ejemplo de numerosos edificios de renta realizados en las décadas del 30 y el 40. Igualmente las viviendas de 21 de Setiembre 3111, próximas a Francisco Vidal, o las de Solano Antuña y Tomás Diago (una de ellas residencia J. F. Pisano, de 1931) sirvieron de prototipo para otras tantas viviendas individuales, especialmente en lo que refiere a la volumetría y la expresión de las fachadas.

El carácter de un estudio eficiente, serio y capaz de construir sus obras dentro de los plazos y los límites presupuestales establecidos por el propietario explica el alcance

34. Publicado en *Arquitectura* N° 262. Montevideo, SAU, noviembre de 1992; pp. 34-45.

cuantitativo de su obra, a la vez que permite comprender que, cuando así lo demandaba el comitente, se manejaran otros lenguajes de carácter historicista (Banco Mercantil en 18 de Julio 2227, hoy Banco de Crédito, Hotel San Rafael en Punta del Este y tantas residencias con evocaciones georgianas o del clasicismo francés, etcétera).

Obras como el Edificio Centenario, de 1930, que utiliza un lenguaje francamente expresionista en su proa, mostrando el conocimiento de las vertientes holandesa y alemana de esa tendencia, logra, más allá de su carácter de “manifiesto” de la modernidad, una convincente inserción en el tejido abigarrado de la Ciudad Vieja. La fragmentación en varios cuerpos que permiten “leerlo” como si fueran varios edificios, el descenso de la altura a ambos lados de la torre ubicada sobre la esquina de 25 de Mayo e Ituzaingó, la contraposición de las horizontales de los aventanamientos y las verticales de los cuerpos de los servicios higiénicos, demuestran un sorprendente dominio del lenguaje (de los lenguajes deberíamos, más bien, decir) sorprendente para un grupo de arquitectos recibidos un año antes (*Arquitectura*, N° 135, 1929; N° 162, 1931; N° 203, 1940).

La residencia del señor Ítalo C. Perotti, ubicada en Ellauri esquina Martí, de 1931, también merece destacarse por su excelente resolución de la esquina y su feliz coexistencia con los chalets característicos del Pocitos de esos años, manejando un lenguaje que suma a las influencias holandesa y alemana de Le Corbusier, a quien habían conocido personalmente durante la visita de este a Montevideo en 1929, conformada por el juego de numerosos elementos que se encastran libre y armónicamente entre sí, con la característica contraposición de horizontales y verticales, que es casi un “sello de la firma”, logrando una gran variedad de relaciones entre el exterior y el interior de la vivienda. Merece particular destaque el espacio interior resuelto en doble altura, al igual que en otras de sus viviendas, cosa poco frecuente en ese momento en nuestro país, en que detrás de muchas fachadas interesantes se encuentran disposiciones interiores tradicionales sin la búsqueda de riqueza del espacio interior característica de la arquitectura renovadora y, en especial, de la obra del maestro suizo (*Arquitectura*, N° 166, 1931).

En 1937 el equipo gana el concurso de la Selección Femenina de Enseñanza Secundaria que se erige en Avenida del Libertador esquina Venezuela. En este edificio, de clara organización racionalista en su planta, con una volumetría sencilla y contundente, se refleja ya la influencia de la arquitectura racionalista italiana en la composición casi simetrizada y aporticada de su cuerpo principal (*Arquitectura*, N° 135, 1937).

En los años posteriores realizaron numerosas obras, algunas de las cuales revisten particularmente interés, como el edificio de mediana altura en Bulevar España 2630, cercano al ombú, en que conjugan dos cuerpos, uno de ladrillo visto y otro revestido en arenisca muy bien detallada y proporcionado, o el de Benito Blanco y Masini, en que, mediante un retiro suplementario que les permite salvar los árboles preexistentes, logran afirmar una volumetría muy sencilla a la vez que otorgar un necesario respiro a la esquina, interesante por

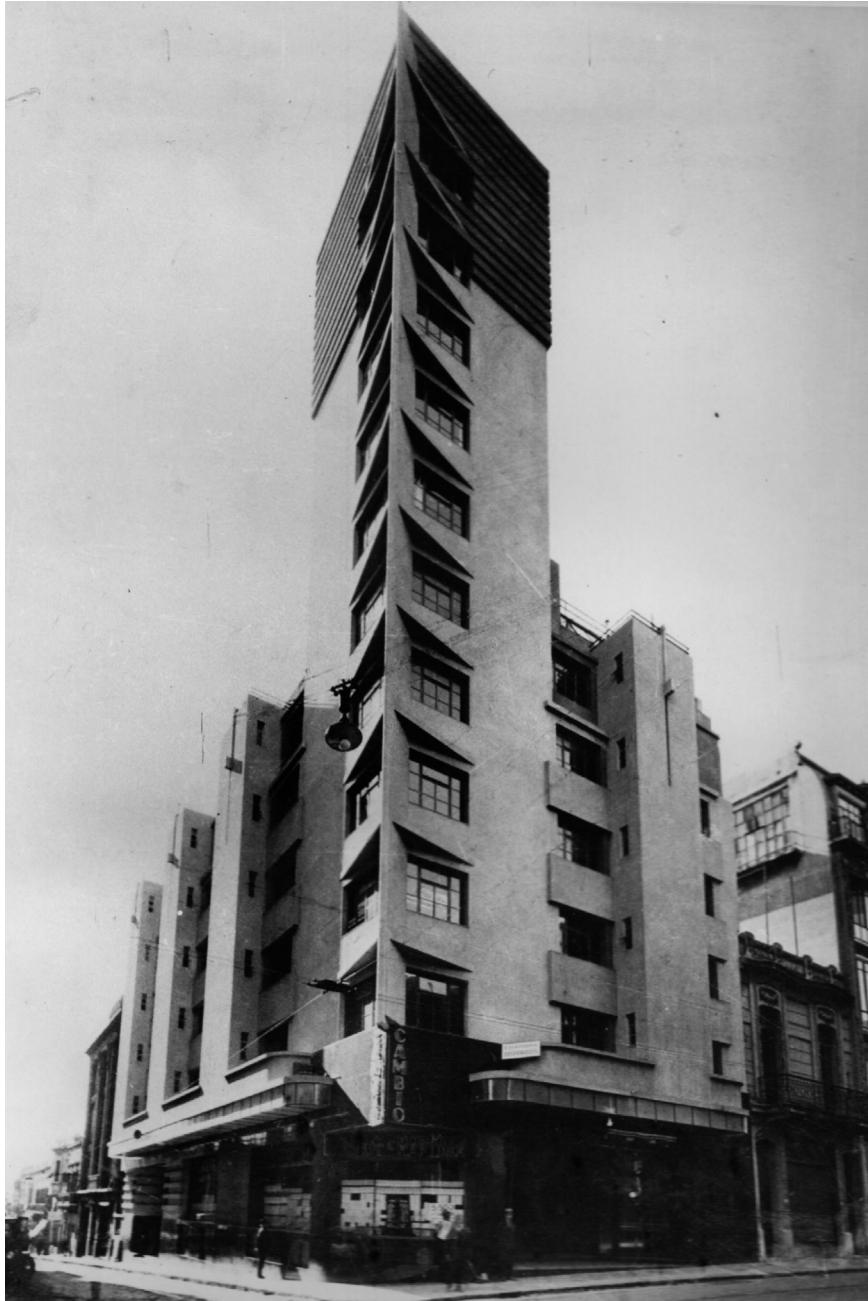
su excepcionalidad, ya que en la mayoría de los casos este tipo de retiros realizados para facilitar la resolución de las últimas plantas plantea soluciones discutibles desde un punto de vista urbano.

Paralelamente a su intensa labor profesional y empresarial, este equipo colaboró con el arquitecto Mauricio Cravotto en la formulación del anteproyecto del Plan Regulador de Montevideo de 1930, en el que se incorporan al planeamiento de la ciudad los conceptos de zonificación, de salubridad y de reestructuración abstracta que se estaban manejando en Europa, particularmente por Le Corbusier (*Arquitectura*, N° 160, 1931).

De los Campos ejerce además una intensa labor docente en la Facultad de Arquitectura como profesor, primero en el Curso de Composición Decorativa, luego en el Curso Inferior de Arquitectura y por último en el Curso Superior de Arquitectura, junto a docentes de la talla de los arquitectos Julio Vilamajó y Mauricio Cravotto, quienes habían sustituido en ese cargo al arquitecto Carré después de su muerte.

Junto a esa profusa actividad mantuvo un constante interés por la pintura, tarea a la que ha volcado su mayor dedicación una vez retirado de la actividad profesional y empresarial.

La lucidez crítica que Octavio de los Campos evidencia al momento de la entrevista, tanto acerca de su labor profesional como de la arquitectura del momento, se ha mantenido hasta hoy, según pudo apreciarse en el muy justificado homenaje que el cuerpo profesional le brindara en ocasión del XIX Congreso Panamericano de Arquitectos realizado en Montevideo en mayo de 1992.



Edificio Centenario. Arqs. O. de los Campos, M. Puente y H. Tourmier, 1929. Foto: Archivo IHA.



Vivienda Dighiero. Arqs. O. de los Campos, M. Puente y H. Tournier, 1932. Foto: Archivo DLC.





Edificio Trouville. Arqs. O. de los Campos, M. Puente y H. Tourmier, 1937. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.



Galería Caubarrere. Arqs. O. de los Campos, M. Puente y H. Tourmier, 1948. Foto: Archivo IHA.



Sección Femenina de la Enseñanza Secundaria y Preparatoria. Primera etapa. Arqs. O. de los Campos, M. Puente y H. Tourmier, 1937-1945. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.



Vivienda Perotti. Arqs. O. de los Campos, M. Puente y H. Tourmier, 1930. Foto: Archivo DLC.

Entrevista  
24 de agosto de 1976

**–En primer lugar queríamos consultarlo sobre la fecha de su ingreso a la Facultad de Arquitectura de Montevideo.**

–La verdad es que recuerdo la fecha en que egresé, pero no la fecha de ingreso; me recibí en febrero de 1930. Quiere decir que ya pertenezco un poco a la historia, porque 46 años de profesión es mucho camino andado.

Respecto a mis años de estudiante, hay un tema que me parece interesante: en esos años recibimos en la facultad enseñanzas provenientes de fuentes extranjeras que aportaban profesores que habían viajado; como Cravotto, que venía con la “bomba” de la arquitectura moderna, como Juan Antonio Rius y como Rodolfo Amargós, que fue Gran Premio de la facultad allá por el año 1925 o 1926.

Amargós era de una camada de arquitectos anteriores a nosotros y que integraban también Rius y Cravotto.

Recuerdo que Amargós hizo, sí, viaje de estudios por haber obtenido el Gran Premio y en Europa se reencontró con Cravotto. Volvieron al país bastante liberados de los estudios académicos que hasta ese momento se impartían en nuestra facultad. No quiero decir que esos estudios no sirvieran; entiendo que sirvieron y mucho. Aprendíamos los órdenes de la arquitectura clásica y veíamos con interés los grandes premios franceses, que después pasaron a ser *pompier*<sup>35</sup> y llegaron a ser verdaderas alfombras pintadas, aunque dejaron también enseñanzas. En realidad lo que he aprendido con los años es que las obras buenas o malas han siempre contribuido a enseñar lo que se debe hacer o lo que no se debe hacer. Y creo que este es el fin de toda enseñanza.

**–¿Cómo se conectó con Amargós? ¿Él participó en algún momento en la docencia?**

–No. Con Amargós nos vinculamos especialmente cuando él estaba haciendo el proyecto para el concurso del Hospital de Clínicas. Fue una cosa curiosa y que también forma parte de la historia.

En el edificio que existía en la esquina 18 de julio y Magallanes –donde actualmente está la sede 19 de Junio del Banco de la República– tenían su estudio Cravotto, Rius y también Amargós. En esa conjunción de tres excelentes arquitectos, nosotros le “negreábamos” a Rius –especialmente en el concurso del Hospital de Clínicas– y de vez en cuando le dábamos también una mano a Amargós.

A la hora del té de la tarde se formaban unas reuniones muy simpáticas, donde nosotros escuchábamos con asombro los comentarios sobre lo que ellos conocían de

35. Denominación peyorativa para referirse al academicismo francés de la segunda mitad del siglo XIX, impulsado bajo la influencia de la École des Beaux Arts (nota de la edición 2015).

la arquitectura europea. Cravotto tenía una modalidad algo cerrada, introvertida, que hacía que muchas cosas que él sabía no las “largara” así nomás. Rius y Amargós eran más comunicativos, Amargós en especial tenía un espíritu muy alegre.

**—¿Fue a través de Amargós que ustedes conocieron a una figura como Peter Behrens?**

—No, la conocíamos con anterioridad. Pero Amargós, que había estado en su estudio, nos acentuó mucho el interés que teníamos por él. A tal punto que uno de los libros que más consultábamos —y que aún tengo sobre mi mesa— era el dedicado a la obra de Peter Behrens, que es sumamente interesante. Así como existía esa influencia de Behrens, también nos influyeron Gropius, desde luego Le Corbusier, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Frank Lloyd Wright y tantos otros.

Recuerdo que en una exposición que realizaron estudiantes de arquitectura en Buenos Aires en el actual edificio del Correo, había venido una delegación chilena que integraba un arquitecto que tenía una colección enorme de dibujos de Mendelsohn, a quien veneraba. Yo, en aquel entonces, estaba con la “bomba” de Mendelsohn y empecé a fabricar “mendelsohnianas” que andaban por todos lados, al punto que al final no se sabía cuáles eran los dibujos de Mendelsohn y cuáles eran los míos. Después, naturalmente, los saqué de circulación. Pero lo cierto es que la influencia de Mendelsohn la sentimos todos en aquel momento.

**—¿Cuáles eran las obras de Mendelsohn que le interesaban más?**

—Me interesaban todas. Recuerdo que había unos bocetos de un tono casi futurista que me impresionaron mucho. Pero me interesaban más los dibujos que las obras concretas. Estos dibujos constituían puntos de avanzada para nosotros y nos despertaban asombro.

**—¿Eso ocurrió durante los años de estudiante o después de recibido?**

—Ese fue un proceso que se inició en los años de estudiante. No en los primeros, cuando estábamos todavía haciendo pequeñas cosas, sino cuando entramos en los talleres.

A propósito: yo empecé los cursos de diseño con el profesor Gimeno, un arquitecto muy fino que dejó muy pocas obras, pero interesantes. Recuerdo el hotel Nogaró, su casa propia en la calle 21 de Setiembre y otra, que han modificado o demolido, frente al Instituto Alfredo Vásquez Acevedo.

El auxiliar de Gimeno era el arquitecto Vigouroux, a quien también recuerdo con aprecio. Trabajó con el arquitecto Sierra Morató, pero tampoco ha dejado mucha obra.

Enumerar todos los profesores y colegas mayores puede resultar tedioso, pero no puedo dejar de mencionar y recordar a Cravotto. Cravotto fue

fundamentalmente, más que arquitecto, un gran maestro. Las imprecisiones que se ven en sus obras sorprenden en un individuo de su capacidad y conocimiento. Eso no empaña para nada a una personalidad que fue excepcional como docente. Tampoco podemos olvidarnos del “viejo” Carré, que fue quien a todos nosotros nos despertó y nos hizo sentir el gusto por la nueva arquitectura. Tampoco podemos dejar de mencionar a una personalidad como Vilamajó. Uno de los arquitectos más serios y con obras muy poco difundidas fue Juan Antonio Rius. Siempre se recuerda su edificio para el Banco de Crédito, frente al monumento al Gaucho, pero se desconoce que Rius realizó una serie de viviendas que poseen una gran fineza.

**–Usted mencionaba recién al profesor Carré y la apertura que tuvo para asimilar y aceptar inclusive el lenguaje renovador. Recuerdo haberle oído mencionar con respeto y consideración a algún arquitecto de la renovación europea...**

–No sé si se conserva aún una conferencia muy hermosa que dictó Carré a la vuelta de su último viaje de estudios, donde se apreciaba que el espíritu renovador que había visto en las obras europeas lo había impactado profundamente. En esa conferencia dijo cosas muy hermosas y planteó una posición de apertura frente a las corrientes renovadoras.

**–Nos gustaría que mencionara a sus compañeros estudio.**

–Los más allegados fueron, por supuesto, Puente y Tournier, con los que formamos una sociedad. En esa época, que es la que yo más siento, teníamos un grupo de arquitectos muy cercanos como Arbeleche, Canale, Aubriot –el autor de la *Tribuna Popular*– y Fresnedo. Fresnedo fue un arquitecto al que se le olvidó injustamente. Cuando murió aquí en Montevideo, no vi ninguna nota de ninguna institución oficial sobre él, habiendo sido un arquitecto reconocido internacionalmente. Ya de estudiante había tenido una actuación muy destacada y sin embargo murió en el anonimato.

En particular, Canale y Arbeleche estaban en una “onda” que nosotros sentíamos mucho: hacer una arquitectura para el Uruguay. Hoy veo que se está en una especie de elefantismo en un país que no llega a los tres millones de habitantes y que, además, es pobre.

Nosotros, al igual que Arbeleche y Canale, teníamos una conducta especial al proyectar, intentando que las obras tuvieran una gran modestia. Creo que eso puede apreciarse tanto en nuestra Universidad de Mujeres como en el Banco de Previsión Social de Arbeleche y Canale. Quiero decir que, como arquitectos, nunca “tiramós manteca al techo”. Tal vez esa fue la lección más grande que nos dio nuestra actividad como contratistas de obra.

Trabajábamos conociendo el valor de las cosas y nuestras obras –criticables muchas de ellas, incluso por mí– fueron hechas con ese espíritu de modestia, pensando siempre que somos hijos de un país donde no son posibles ciertos alardes suntuosos que luego tendrán que pagar las futuras generaciones. Se realizaron el edificio central del Banco de la República y luego la sede 19 de Junio, y ambos son alardes; no creo que eso sea justo.

**–Usted ya mencionó profesores y colegas mayores que contribuyeron a formar su postura crítica frente a la arquitectura del momento. ¿Recuerda otros?**

–El arquitecto Surraco. No solo por su actividad profesional, sino porque además estuvo durante un período breve como docente en la facultad.

**–¿Realizó algún viaje al exterior que lo pusiera en contacto con obras de interés?**

–No, salvo a algún congreso de estudiantes en Buenos Aires, que fue lo más lejos que fuimos en aquellos años.

**–¿Se veían entonces en Buenos Aires hechos arquitectónicos significativos?**

–No. Lo más importante para nosotros era sentir esa palpitación de gran ciudad que tiene Buenos Aires. Apreciar ese ritmo de vida que se desarrolla un poco de espaldas a lo que pueda estar sucediendo socialmente en el resto del país. Ver ese bullir de gente que es el atractivo de las grandes ciudades.

Recientemente, volví a Buenos Aires y visité una obra que tiene que ver con lo que hablábamos antes sobre el elefantismo: el Banco de Londres. Yo sincera y modestamente pienso que es una hermosa escenografía para una película de James Bond: es fácil imaginarse a un espía corriendo por esas escaleras y colgándose de esos caños coloreados. Sin embargo, no puede discutirse el admirable conocimiento técnico que revela y la armonía que el edificio tiene interior y exteriormente.

**–Usted ya nos decía la importancia que tuvieron algunas obras y algunos creadores durante su período de formación y destacaba especialmente a Mendelsohn.**

–También otras obras, como el edificio de la Bauhaus, de Gropius, nos impactaron y pudimos beber en esa fuente el espíritu que animaba a la arquitectura moderna. Hay escritos de Gropius, por ejemplo, que uno los relee y entiende que ahí estaban los verdaderos orígenes de esa nueva arquitectura.

**–¿En aquellos años leían escritos de los grandes arquitectos del momento?**

–Sí. Y también paralelamente a los libros sobre los arquitectos más famosos, existían publicaciones que difundían no solo su obra sino también las obras comunes del momento. En aquella época feliz en que se podían comprar muchas revistas, en nuestro estudio no faltaban *Baumeister* o *Die Form*, que publicaban la obra que, contemporáneamente, realizaban los arquitectos modernos, especialmente los de origen alemán.

**–¿Ustedes accedían a textos en idiomas como el alemán, el inglés o el francés?**

–Sí, al francés naturalmente muy bien y un poquito al alemán. Además, esos libros y revistas tan ilustrados hablan en nuestro lenguaje a través de las fotografías de las obras y de las reproducciones de sus plantas, que se “leían” muy fácilmente.

**–¿Les resultaba tan impactante la organización del edificio, analizado a través de sus plantas, como el lenguaje formal?**

–Sí. Había obras que empezaban a importar por la forma, por lo logrado como expresión de la arquitectura, pero luego analizábamos las plantas. En ese análisis encontrábamos, por mencionar un detalle, la manera tan particular de organizar los baños en las viviendas, que era muy diferente a lo que hacíamos aquí: aparecían por cualquier lado. Criticábamos el escaso dimensionamiento de las circulaciones. Posiblemente todo esto fuera resultado de que esas soluciones no estaban de acuerdo con nuestra manera de vivir.

**–Aparte del edificio de la Bauhaus, ¿había otras obras que en ese momento le impactaran especialmente?**

–Bueno, sí; y especialmente las obras de Le Corbusier. El Centrosoyuz en Moscú, la villa en Garches, todos sus edificios nos impactaban. Porque era el momento en que su obra era polémica, fundamentalmente polémica y sentíamos intensamente todo lo que proponía. No ocurre lo mismo con algunas obras posteriores como la capilla de Ronchamp, en la que se transformó en escultor, dejando de ser arquitecto. Esto dicho con todo el respeto que me merece Le Corbusier.

**–¿Los profesores de la facultad hacían mención a las doctrinas, a las teorías de los creadores de la arquitectura moderna?**

–No en forma concreta. Sí en forma colateral, diciéndonos “Vean tales obras, lean tales libros”. Los que eran muy leídos eran los libros de Le Corbusier, porque estábamos en un momento de polémica.

Recuerdo que una de nuestras primeras obras –el Edificio Centenario– dio mucho que hablar y fue muy discutido. En esa obra hay elementos inspirados en



Dudok, que creo nos influyó allí más que Mendelsohn o Peter Behrens.

En cambio, tenemos una vivienda en Avenida Italia, muy pequeña, que hicimos para el señor Deambrosis y también la Casa Perotti, en José Ellauri esquina Martí, que están claramente inspiradas en Mendelsohn.

El edificio de la Universidad de Mujeres está inspirado nuevamente en Dudok. Respecto a esta obra hay quien dice por ahí que nos inspiramos en arquitectos rusos; no sé cómo eso puede ser cierto en tanto a esos arquitectos ni los conozco ni vi sus trabajos.

**–¿Ha trabajado fuera del país?**

–En los años del concurso de la Universidad de Mujeres, 1931 o 1932, yo estaba en Río de Janeiro. Fue una época de gran crisis para la arquitectura en el Uruguay y para el país en general. En Río de Janeiro estuve casi dos años trabajando con una empresa que se llamaba Guzmán, Poulado y Baldassini; este último era un arquitecto argentino.

Entre otras obras que no se concretaron hice el proyecto para la embajada de Estados Unidos en San Cristóbal. Era un sueño. ¡Se imaginan lo que es proyectar en la falda del Corcovado un edificio para una embajada que se iba a realizar “a todo trapo”!

**–Ya nos señaló que ustedes aceptaban y observaban críticamente la obra de un arquitecto como Dudok. ¿A través de qué publicaciones conocían su obra? ¿Conocían o recibían la revista holandesa *Wendingen*?**

–No. La obra de Dudok la conocimos especialmente a través de un libro sobre él y de algunas otras revistas.

**–¿Concretaron alguna obra fuera del país?**

–No. Aunque el proyecto para el concurso de la Universidad de Mujeres lo hice estando en Río de Janeiro.

**–Nos decía que una de sus primeras obras fue el Edificio Centenario. ¿Fue un encargo directo?**

–Sí, fue un encargo directo del doctor Bellini Carzoglio. Era propietario de la casa donde vivía Puente, donde nosotros estudiábamos y se había hecho muy amigo nuestro. Un buen día nos dijo que su arquitecto era Bauzá, pero que estaba de viaje y nos preguntó si queríamos hacer nosotros la obra. Dijimos que sí: ¡cómo no íbamos a querer! Se nos abrió el cielo. El edificio se inició cuando éramos estudiantes y se terminó después de recibimos, en 1930. Las vueltas de la vida hicieron que aquel edificio que proyectamos entonces fuera construido por García

Otero, Butler y Pagani y que con los años el ingeniero Pagani sea hoy colaborador nuestro, después de más de 40 años de terminada la obra.

**–¿Ustedes se dieron cuenta de que ese edificio iba a ser un impacto en Montevideo?**

–Sí, claro.

**–¿En qué forma fue recibido por entonces?**

–En algunos aspectos fue una experiencia halagüeña, porque uno de los arquitectos de mayor destaque en el momento, como era don Elzeario Boix fue –sorpresivamente para nosotros– un defensor entusiasta de la obra.

**–¿Qué opinaban sobre ella personalidades como Vilamajó y Cravotto?**

–Tanto Cravotto como Vilamajó fueron siempre muy amigos nuestros y contemplaban nuestra obra con afecto. Vilamajó fue, además de un gran amigo, un gran maestro. Cualquiera fuera la modalidad de su arquitectura, esta siempre tuvo un sello de distinción muy particular. El otro día estaba viendo una de sus viejas casas de apartamentos en la calle Ejido; que no es nada, pero el no ser nada es decir mucho: es un edificio simple pero muy bien resuelto. Una obra más cargada de intención es la Casa Pérsico, en la esquina de Yi y Mercedes. Ni que hablar de la calidad que alcanzó cuando hizo sus obras con un lenguaje moderno, como la Casa Doderó en Bulevar Artigas y la Facultad de Ingeniería. Bueno, Vilamajó comprendió muchas de nuestras propuestas y nos brindó palabras de aliento y lo mismo hizo Cravotto. Reiterando algo que ya les dije, es una lástima que siendo tan gran maestro haya dejado una obra poco importante en relación a su categoría.

**–Y en la facultad, ¿el Edificio Centenario interesó?**

–Sí, interesó. Cuando las vueltas de la vida nos obligaron a hacer, siendo además contratistas, arquitectura clásica –como por ejemplo un “Partenón” para el Banco Mercantil en la avenida 18 de Julio– surgió entonces el reconocimiento de nuestra obra como pioneros de la arquitectura moderna aquí en Montevideo. Nos decían: “¡Aquello es lo que ustedes deberían seguir haciendo!”. Pero para vivir necesitábamos hacer esas otras cosas. Y no me arrepiento, porque esas otras cosas se hicieron con solvencia profesional. Tienen un equilibrio que no es mérito nuestro, sino de lo que copiábamos.

**–¿El Edificio Centenario fue divulgado en publicaciones especializadas?**

–En los periódicos locales. En cuanto a revistas especializadas nacionales o extranjeras, no sé.

**–Usted nos señalaba que participaron en diversos concursos de arquitectura.**

–Sí, en muchos. En los años 30 tuvimos bastante éxito. Por ejemplo, un segundo premio en el del Estadio Centenario; el primer premio en el Sifilicomio de Mujeres –obra que nunca se hizo– con un proyecto claramente influenciado por Dudok; un primer grado en el edificio para el Banco de Seguros y varios otros más.

**–En su actividad como profesional y contratista, ¿hizo investigaciones sobre sistemas constructivos especiales?**

–No, porque no había obras con temas que las requirieran. En general eran edificios de apartamentos o viviendas individuales.

**–¿Ha escrito algo o dictado conferencias sobre aspectos teóricos de la arquitectura?**

–No conservo ninguna documentación. Participé en muchas actividades, pero fundamentalmente en mi carácter de profesor de la facultad y como miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes, a la que me llevó una de mis debilidades que es la pintura.

**–¿Actuó en la Sociedad de Arquitectos?**

–Muy poco. Ahí tuvimos una situación un poco difícil donde la Sociedad de Arquitectos actuó un poco ligeramente. Esto produjo una fisura y nunca más quise saber nada con ella.

**–¿Participó en algún organismo público como funcionario?**

–No, excepto en lo que tiene que ver con mi actividad como docente.

**–Su actuación como docente estuvo vinculada a los talleres de arquitectura, ¿no es así?**

–Sí. En síntesis mi actividad en la facultad fue así: una vez recibido gané el concurso para una cátedra en el Curso de Composición Decorativa y a los dos o tres años me nombraron por méritos profesor del Curso Inferior de Arquitectura; cuando murió *monsieur* Carré nombraron para sustituirlo en el Curso Superior de Arquitectura a Vilamajó y a Cravotto, y al año siguiente me nombraron a mí en ese mismo cargo. Me integré a la docencia inmediatamente después de recibirme.

**–En el momento de su formación o cuando estaba culminando su carrera hacia 1930, dentro de la arquitectura nacional nos decía que le**

**interesaba la obra de Surraco, un hombre adelantado en la adopción del lenguaje moderno que ya en 1925 estaba elaborando propuestas como la Casa Barth. Aparte de él y de Cravotto y Rius, a quienes ya se refirió, ¿qué otros arquitectos le interesaban?**

—Etchebarne y Ciurich que, por la influencia del trabajo empresarial, incurrieron en el mismo pecado que nosotros, pero que tienen obras de gran interés. También Arbeleche y Canale, Aubriot, con el edificio para la *Tribuna Popular* y Fresnedo. Por otra parte, sin pensar yo como pensaba Gómez Gavazzo, creo que fue un individuo valioso para la facultad y uno de los ejemplos más netos de consecuencia con sus ideas. Posiblemente sea esa su principal virtud. No dejó muchas obras y tuvo la mala suerte que algunas de ellas fueron reformadas. Era netamente lecorbusiano, siguió siempre el camino de Le Corbusier. Tiene algún buen concurso, como el de Quito, del cual vi la maqueta que era asombrosa. Es una lástima que esa obra no se realizara.

**—¿Qué obras valora dentro del panorama nacional en los años más cercanos a nosotros?**

—Bueno, desde 1930 a la fecha se han hecho muchas obras: buenas, regulares y malas. En general noto que dentro de las nuevas generaciones de arquitectos hay planteos muy sensibles y valiosos. Dentro de los arquitectos que fueron, en cierto modo, discípulos míos, cabe destacar a Payssé. Este es el problema de ser viejo: tener discípulos que son casi tan viejos como yo. Payssé es muy valioso y muy consciente de su camino por la arquitectura. Tiene obras muy importantes, muy interesantes y, aunque sufren de “elefantiasis”, en general su obra es valiosa. Jones Odriozola tiene también alguna obra importante. Continuó algunos trabajos de Vilamajó cuando este murió, como ese edificio de apartamentos en la esquina de Bulevar España y Durazno; su casa propia es también interesante. Jones fue amigo mío. También lo fue Lucchini, que además fue discípulo mío. Recuerden que yo me recibí y enseguida tuve una cátedra de Composición Decorativa. En esa cátedra me encontré con estudiantes como Lucchini, que son contemporáneos míos, porque cuando uno tiene 73 años, los que tienen 68 son contemporáneos.

**—¿Qué obras del panorama internacional, realizadas en los últimos diez o quince años, le interesan?**

—En Argentina hay muchas cosas interesantes. Sin pensarlo demasiado, puedo mencionar la obra de Mario Roberto Álvarez; en especial la Galería Jardín en la calle Florida, que me parece conceptualmente muy bien resuelta porque reúne todas las características de una galería comercial, de un paseo y de un jardín. Me parece muy valioso también el Teatro San Martín. Son obras que realmente me satisfacen.

**–¿Quiere completar esta entrevista con alguna otra reflexión?**

–Bueno, quiero decir –y no puedo alejarme de mi antigua condición de docente– que la lección más grande que puede recibir un arquitecto uruguayo de hoy es que su obra debe adecuarse a nuestro medio.

**Edificios importantes proyectados y dirigidos por la firma**

*Bancos*

Banco la Caja Obrera (Central). 25 de Mayo esquina Treinta y Tres. Montevideo, 1947.

Banco de Soriano. Mercedes, 1948.

*Diarios*

*El País y El Plata*. Plaza Cagancha. Montevideo, 1933.

*El País y El Plata* (talleres). Cuareim N° 1287. Montevideo, 1950.

*El País y El Plata* (depósitos). Paraguay N° 1020. Montevideo, 1954.

*Escritorios*

Centenario. 25 de Mayo N° 555. Montevideo, 1929.

*Apartamentos*

Señor A. Sbarbaro. San José N° 1283. Montevideo, 1935.

Señora E. Sbarbaro. Rambla esquina Solano Antuña. Montevideo, 1937.

Acerenza. Tomás Diago N° 628. Montevideo, 1956.

Jerusalmi. Zabala N° 1413. Montevideo, 1946.

*Teatros*

18 de Julio. 18 de Julio N° 1286. Montevideo, 1936.

*Enseñanza*

Universidad de Mujeres. Avda. Agraciada esquina Nicaragua. Montevideo, 1935.

The British School Society. Máximo Tajes esquina Havre. Montevideo, 1954.

*Viviendas*

Señor Perotti. Ellauri esquina Martí. Montevideo, 1930.

*Bancos*

- Banco Mercantil (Agencia Cordón). Avda. 18 de Julio N° 1865. Montevideo, 1942.
- Banco Mercantil (Agencia Paso Molino). Avda. Agraciada N° 4100. Montevideo, 1946.
- Banco Mercantil (Agencia Goes). Avda. Gral. Flores N° 2418. Montevideo, 1948.
- Banco Mercantil (Agencia Unión). Avda. 8 de Octubre N° 3659. Montevideo, 1952.
- Banco Aldave y Martínez. Rincón N° 665. Montevideo, 1960.

*Industriales*

- Compañía Jabón Bao. Real N° 4338. Montevideo, 1947.
- Manuel Güelfi SA. Cuareim N° 1775. Montevideo, 1945 .
- Lostorto Ind. y Comercial SA. Avda. Italia N° 3390. Montevideo, 1946.
- Fábrica Tejidos Jacquard SA. Carreras Nacionales N° 3724. Montevideo, 1947.
- Fábrica Tejidos IASA. Oficial 2 N° 5245. Montevideo, 1948.
- Imprenta Berchesi. Garibaldi N° 2579. Montevideo, 1948.
- Sintéticos Slowak SA. Burgues esquina San Martín. Montevideo, 1961.
- Laboratorio Sandoz. Avda. Centenario esquina Cno. Corrales. Montevideo, 1961.
- OSE. Laguna del Sauce, 1969 .

*Comerciales*

- Luis Caubarrere SA. Avda. 18 de Julio esquina Convención. Montevideo, 1949.
- De los Campos, Puente & Tournier SA. Colonia N° 2066. Montevideo, 1950.
- E. Lopacher SA. Mercedes N° 1917. Montevideo, 1955.
- E. Lopacher SA. Julio Herrera y Obes N° 1462. Montevideo, 1956.
- De los Campos, Puente & Tournier SA. Tacuarembó N° 1223. Montevideo, 1972.

*Casas, apartamentos*

- Güelfi. Avda. 18 de Julio N° 2088. Montevideo, 1945.
- Cololó. Scosería esquina Roque Graseras. Montevideo, 1945.
- Premier. Avda. Brasil esquina Santiago Vázquez. Montevideo, 1947.
- Parque. 21 de Setiembre N° 2357. Montevideo, 1949.
- Ombú. Bulevar España N° 2640. Montevideo, 1949.

Gared. Agraciada esquina Nicaragua. Montevideo, 1950.  
Orion. Martín C. Martínez N° 1642. Montevideo, 1951.  
Fénix. Avda. 8 de Octubre esquina Centenario. Montevideo, 1953.  
Cruz del Sur. Juan B. Blanco esquina Ramón Masini. Montevideo, 1953.  
Apex. Guayaquí N° 3334. Montevideo, 1953.  
Pléyades. Guayaquí N° 3425. Montevideo, 1954.  
Aries. Santiago de Anca N° 1456. Montevideo, 1954.  
Antares. Solano Antuña N° 2966. Montevideo, 1955.  
Electra. Ellauri N° 809. Montevideo, 1957.  
Altair. Bulevar España esquina J. de Salterain. Montevideo, 1957.  
Pegaso. J. de Salterain N° 939. Montevideo, 1957.  
Selene. Guayaquí N° 3269. Montevideo, 1959.  
Rogau. Solano García N° 2643. Montevideo, 1959.  
Edanco. Carlos M. Ramírez esquina Llupe. Montevideo, 1961.

#### *Talleres*

Barrere y Cía. Paysandú N° 1521. Montevideo, 1946.  
Frugoni y Cía. Cerro Largo N° 1727. Montevideo, 1954.

#### *Hoteles*

Hotel Casino San Rafael. Punta del Este, Maldonado, 1945.

#### *Clubes*

Club Atenas. Cebollatí N° 1474. Montevideo, 1954.  
Cololó Polo Club. Soriano, 1959.

#### *Residencias importantes*

Juana de Ibarburú. Rambla Rep. del Perú N° 1503. Montevideo, 1937.  
Joaquín Canabal. Mercedes N° 1174. Montevideo, 1942.  
Carlos Schneck. 19 de Abril N° 1170. Montevideo, 1943.  
Enrique Gomensoro. Pujol N° 1626. Montevideo, 1944.  
O. de los Campos. Antonio D. Costa N° 3555. Montevideo, 1948.  
M. Aldave de Comas. Mantua N° 6860. Montevideo, 1948.  
Rodolfo Arraya. Cremona N° 6754. Montevideo, 1951.  
E. Pereira Kliche. Mantua N° 7018. Montevideo, 1956.  
Julio Etcheverry. L. Houriticou N° 2574. Montevideo, 1957.

*Estancias*

La Baguala, señor J. P. Mailhos. Rincón del Cerro, Montevideo, 1944.  
Medellín, señor A. Barrere. José Ignacio, Maldonado, 1946.

**Primeros premios**

Casa de Salud del Ministerio de Salud Pública. 1929. No se construyó.  
Instituto Femenino de Enseñanza Secundaria y Preparatoria. 1935.  
Escuelas Industriales Unión y Paso Molino. 1933. No se construyeron.

**Segundos premios y menciones**

Estadio Club Nacional de Fútbol.  
Bolsa de Comercio.  
Biblioteca Nacional.  
Banco de la República (Agencia Gral. Flores).  
Banco Hipotecario del Uruguay. Aceptado al Segundo grado.  
Escuela Militar de Río Santiago. República Argentina.  
Biblioteca Nacional de Buenos Aires. República Argentina.

**Diplomas y menciones**

Primer concurso Bienal de Arquitectura 1942. Montevideo. Tres obras realizadas.  
Primer Congreso Argentino de Urbanismo por Plan Regulador de Montevideo. En colaboración con el arquitecto Mauricio Cravotto.





Juan A. Aubriot. *Arquitectura* N° 261. Montevideo, SAU, diciembre de 1991.

# JUAN ANTONIO AUBRIOT (1902-1996)<sup>36</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

Los arquitectos Juan A. Aubriot y Ricardo Valabrega son muy poco conocidos en nuestro medio a pesar de ser los autores de una de las obras "paradigmáticas" de la arquitectura renovadora en el Uruguay: el Palacio Lapido. La dedicación de ambos a su trabajo en el Banco Hipotecario podría explicar lo limitado de su obra, pero no explica el escaso reconocimiento que tuvo en la facultad del Plan 52.

Una anécdota puede ilustrar con mayor expresividad el criterio de sus autores, que se aprecia también en la entrevista, en cuanto a que el aporte de la obra estaba limitado por su apartamiento de los medios expresivos preconizados por Le Corbusier en esos años. En 1965 el Centro de Estudiantes de Arquitectura organizó un ciclo de visitas a obras de arquitectura nacional (Edificio Centenario, Palacio Lapido, Instituto de Higiene, casas de Cravotto y Vilamajó, Villa Serrana, Portezuelo, etcétera) en las que se procuraba contar con la presencia de los autores o de arquitectos cercanos a ellos, que brindarían un fiel testimonio de sus búsquedas e intenciones. Cuando se visitó a Aubriot se negó a ello por estar, según adujo, muy alejado de la arquitectura, y manifestó su asombro ante el interés por visitar el Palacio Lapido, obra que él consideraba ligada a su tiempo y sin relevancia para las nuevas generaciones. Ante la respuesta estudiantil de que el edificio revestía una particular significación por su lenguaje expresivo relacionado con el de alguna de las vanguardias figurativas europeas, particularmente el futurismo y el expresionismo (cuya importancia, entonces, se comenzaba a redescubrir), contestó casi literalmente: "Nosotros nos equivocamos, pues seguíamos con mayor atención las publicaciones holandesas y alemanas y en realidad el que tenía razón era Le Corbusier...".

Esta anécdota permite apreciar el predominio teórico y formal de Le Corbusier en años posteriores y cómo todos los ejemplos que no respondían a los cánones del racionalismo eran considerados como logros limitados, cuando no errados, en el camino de la formulación del lenguaje renovador en el país.

Surge de la entrevista, corroborando lo que se percibe en las propias obras, la enorme influencia que tuvieron en nuestro medio arquitectos como Mendelsohn, Mallet-Stevens o Dudok, divulgados a través de las revistas holandesas y alemanas, influencia visible en obra

36. Publicado en *Arquitectura* N° 261. Montevideo, SAU, diciembre de 1991; pp. 32-46.

temprana que utilizaron los recursos expresivos similares a los que se estaban utilizando en Europa casi simultáneamente. Sin embargo, no es por su relacionamiento con las búsquedas de vanguardia que nos interesan hoy obras como el Palacio Lapido o la antigua sede del Banco Hipotecario del Uruguay en la Plaza Constitución (hoy bastante alterada y banalizada), sino por sus intrínsecos y excepcionales valores arquitectónicos.

El Palacio Lapido presenta una inserción urbana que resuelve tanto su carácter de esquina elevada (ciertamente más notable en la época de su construcción), como su transición hacia las edificaciones de menor altura sobre la calle Río Branco, fraccionando su masa en cuerpos menores que alcanzan la escala de las construcciones linderas.

El programa a resolver era complejo: sede de un periódico, auditorio para actos cívicos, conjunto de apartamentos y galería comercial para dar significación a los accesos a estas variadas actividades. Los autores manifestaron un gran ingenio organizativo, una gran seguridad para articular necesidades diferenciadas obteniendo el máximo de sus posibilidades de relación con la ciudad y entre sí.

En lo técnico apreciamos un uso desenvuelto del hormigón armado; al respecto debe destacarse la existencia de una planta técnica que resuelve la transición entre la especificidad de las plantas inferiores y las plantas residenciales repetitivas debido al asesoramiento de los ingenieros Viapiana y Berchesi.

Pero es quizás en la variedad y contundencia de los dispositivos arquitectónicos y de los recursos formales utilizados que reside el mayor aporte de esta obra.

Es de señalar el inusual planteo para la época de una galería comercial, que felizmente está siendo objeto de una sensible recuperación, así como la seguridad con que se resuelven en ella las circulaciones y las relaciones entre los cerramientos de los locales y la estructura del edificio. Pero la obra adquiere su principal caracterización a través de su volumetría; en particular los balcones curvos de la esquina, que revelan una clara impronta mendelsohniana, se constituyen en los elementos identificadores del conjunto, contraponiéndose a la torre vertical que los interrumpe y que culmina en un coronamiento fuertemente esculpado.

La vocación "futurista" de esa torre aparece en la vidriera vertical que dejaba translucir, en la noche, la iluminada caja de ascensor que conectaba directamente los locales del periódico con la residencia de su director, así como en las audaces propuestas de cartelera y los pizarrones giratorios de la esquina.

Sobre la calle Río Branco, la elaborada plasticidad de su fachada impone al edificio como una de las obras más singulares del centro de Montevideo.

La clara identificación del basamento, que unifica todo el frente, ahuecándose con grandes superficies vidriadas, alivianándose en la esquina sin perder continuidad y angostándose en su último tramo sobre Río Branco sostiene los contrapuntos entre horizontales y verticales que, en diferentes escalas, constituyen el rasgo distintivo de las fachadas.

La silueta superior, en la que juegan planos que culminan en diferentes alturas y

alineaciones, corona con mucho dinamismo en la “vela” superior que a su vez sostiene dos miradores curvos muy bien trabajados.

La superficie convexa del cuerpo lateral más bajo, cortada en su centro por un angosto plano vertical sobresaliente, genera ciertas simetrías parciales que son hábilmente absorbidas en la composición general por los planos horizontales de la base y de un puente que atraviesa libremente el refundido vidriado que lo separa del cuerpo principal.

La entrada por 18 de Julio, a través de la galería comercial ya mencionada –y complementada por un acceso lateral sobre Río Branco–, culminaba en una escalera doble que conducía al auditorio, luego transformado en cine, que presenta en su interior superficies curvas también de inspiración mendelsohniana. Este espacio casi urbano solo podría parangonarse, entonces, con las plantas inferiores del Palacio Díaz.

El interior del edificio demuestra un cuidadoso y coherente estudio de todos los detalles: pavimentos, barandas de escaleras, marcos de puertas, zócalos, etcétera, están desarrollados con originalidad e impecable realización artesanal.

El interior de los apartamentos, de planta tradicional, con los distintos ambientes fraccionados entre sí, abre a las terrazas a través de exiguas aberturas.

El otro edificio que importa considerar es el de la ex sede del Banco Hipotecario, sobre la Plaza Constitución. Con lo que hoy llamaríamos un reciclaje radical se conformó un amplio y luminoso espacio central rodeado por las bandas continuas de los entrepisos de oficinas, donde se explotaban al máximo las continuidades espaciales y donde las escaleras y ascensores en su frente respondían adecuadamente a las necesidades organizativas y de circulación del programa.

Su fachada, que compone el volumen con toda claridad, con bandas verticales de gran unidad que alternan con superficies vidriadas, logra una síntesis entre el carácter de un espacio urbano muy conformado históricamente y la propuesta de “modernidad”.

La aparentemente simple integración de los elementos de equipamiento –mostradores de público, muebles incorporados en las oficinas privadas, muy vinculadas a las oficinas generales, mamparas, etcétera–, logró conformar una obra integral superior que hubiera merecido un mayor cuidado en su transformación, aunque sus valores esenciales aún se pueden apreciar (ver *Arquitectura* N° 195).

La entrevista, al igual que en los casos de otros arquitectos de la época, trasluce la importancia que adquirirían los aspectos expresivos en la intencionalidad arquitectónica, la integración más intuitiva que meditada de aportes muy diversos, la relativa importancia que se otorgaba a los aspectos teóricos y también la utilización de muchos conceptos de la formación académica tradicional, aunque impartida con proverbial liberalidad en la Facultad de Arquitectura, lo que reafirma la importancia que tuvo la presencia de ese inigualable maestro que fue *monsieur* Carré.



Banco Hipotecario. Actual BPS. Arq. J. Aubriot, 1936. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.



Edificio Lapidó. Arqs. J. Aubriot y R. Valabrega, 1929-1933. Foto: Jeanne Mandello. Archivo IHA.



Edificio Lapido. Arqs. J. Aubriot y R. Valabrega, 1929-1933. Foto: Silvia Montero. SMA.

Entrevista  
23 de abril de 1974

**—¿Recuerda el año de su ingreso a la Facultad de Arquitectura?**

—Yo tendría unos 19 años. Habíamos formado un equipo maravilloso, un grupo de intelectuales que iniciamos en la época de Preparatorios y continuó luego en facultad. De ese grupo, Mazzuchelli era el mejor estudiante ya en Secundaria. Gran compañero y amigo, era el maestro del grupo y el más ordenado. También estaban García Arocena y otros excelentes compañeros.

**—¿Amargós era compañero suyo?**

—No. Amargós era anterior. Cuando ganó el Gran Premio, yo le dibujaba a Villavedra, quien, cuando no ganó se puso a llorar. Tenía un buen proyecto de carácter renacentista y se fue dando cuenta que no iba a alcanzar el Gran Premio. Porque el proyecto de Amargós era muy original; Amargós era un valor, un talento. Villavedra también, pero un talento romántico. Las concepciones de uno y otro eran muy diferentes. A Carré le gustaba mucho el proyecto de Villavedra. Era ese tipo de proyecto clásico que se hacía antes, pero Villavedra se daba cuenta de que no lo iba a poder desarrollar bien y se desesperaba. Todos los muchachos de la facultad lo ayudamos, dibujando hasta en el suelo, y lo pudo presentar, pero no ganó porque le faltó desarrollarlo más.

Amargós tenía la virtud de ser muy original, quizás un poco barroco, pero agarraba la escuadra y le daba y le daba... Me parece estar viéndolo trabajar.

Esa fue una generación de grandes valores: Cravotto, Amargós, Rius, Scasso. No tuvieron la suerte, siendo maestros, de ser valorados en la misma forma que lo fueron las grandes figuras internacionales que desarrollaron la nueva arquitectura.

Aquella fue una época de gran confusión porque conocíamos la arquitectura internacional a través del cauce que habían abierto los grandes maestros europeos pero nos era difícil llegar a comprenderla. Eso sí, nuestros profesores de entonces fueron maravillosos. Carré, por ejemplo, era un maestro de enorme autoridad y sin embargo daba gran independencia al alumno, lo dejaba desarrollarse: no lo dejaba torcer pero tampoco le imponía sus posturas. Por eso en su taller existían diversidad de soluciones: cada uno se expresaba a su manera. Existía la conducción de un gran maestro, pero de un maestro que no obligaba a hacer lo que él prefería sino que era solamente un conductor.

Carré prestaba especial atención a la composición. Empezábamos trabajando en un centímetro cuadrado y componiendo con puntitos hasta llegar a una escala mayor. Cuando Carré se daba cuenta de que el alumno iba bien encaminado, pedía que siguiera desarrollando su idea. Al entrar a composiciones mayores aparecían



más dificultades y podía ocurrir que se tuviera que reformular la idea original. También podía suceder que esta se desvirtuara y entonces Carré le decía al alumno: “Vuelva abajo, al centímetro”. Y se volvía al centímetro para ir estudiando una nueva alternativa, porque la que se estaba desarrollando no conducía a una solución de interés. Eso es muy importante en un curso de composición.

La evolución de la facultad se debe a esos maestros, entre los cuales Carré fue el Moisés. Otro gran docente fue Cravotto. Luego de su viaje a Europa —a raíz de la obtención del Gran Premio— abrió su taller libre, donde volcó la disciplina que traía de la Escuela de Bellas Artes y otros grandes institutos de enseñanza. En su taller planteaba nuevas exigencias en materia de orden, disciplina y conducta y también en cuanto a técnicas de expresión. Justamente, una dificultad para la presentación de los trabajos era su expresión, porque nosotros no dominábamos la técnica. En ese sentido el que hizo aportes fundamentales fue Teófilo Herrán.

Vivimos una facultad muy especial, donde parecía que los trabajos nunca se iban a terminar en el plazo fijado porque el tiempo nunca nos daba. Cocinábamos y comíamos en el taller, también dormíamos en el taller y trabajábamos todo el tiempo. Así era la facultad de entonces, de la que tengo tan buenos recuerdos.

**—¿Recuerda en qué año se recibió?**

—Creo que fue en 1929. Podría haberme recibido antes, pero trabajé bastante desde que cursaba Preparatorios. Es decir: estudiaba y trabajaba simultáneamente. Además hicimos un viaje en grupo a Buenos Aires que fue inoportuno y nos hizo perder varios semestres.

**—Usted nos hablaba de algunos compañeros de facultad, como Mazzuchelli y García Arocena. ¿Recuerda algunos otros?**

—Bueno, estaba de los Campos; era muy valioso y una persona de gran fineza. También pintaba y dibujaba muy bien. Tenía una paleta muy linda y cuando trabajaba con pastel hacía cosas maravillosas. Por otra parte, tenía alma de maestro: era muy generoso con sus compañeros y nos ayudaba a todos. Una cosa interesante es que le gustaba Dudok y era de esa línea: le encantaban sus plantas. También recuerdo a Sciuto. Bueno, en realidad ellos me aceptaron como compañero, porque eran más jóvenes que yo, que había dejado de estudiar durante algunos semestres. Había hecho un *impasse* en mi carrera, esto desagradó mucho a mi padre que temía que yo no terminara los estudios: me había dado por ir a jugar ajedrez. Hasta que llegó un momento en que me di cuenta que tenía que casarme y formalizar mi vida que estaba pendiente de un hilo. Entonces me puse a estudiar con Cattaneo y aprobé una serie de asignaturas que había dejado olvidadas, como Arquitectura Legal. Después hice otros cursos junto con

Masanés y me conecté con gente que, como yo, estaba un poco a la deriva. Juntos trabajamos y trabajamos hasta ponernos al día y lograr terminar la carrera.

**–¿Qué otros profesores recuerda de esos años de facultad?**

–Aparte de Carré y Cravotto, a quienes ya mencioné, estaba Scasso. Son los tres docentes a los que más recuerdo. Bueno, otro gran profesor fue Agorio. También de él tengo un recuerdo inolvidable. Conocía sus excelentes condiciones como docente desde Preparatorios, con sus brillantes clases de Geometría Proyectiva y Descriptiva, aparte de su gran calidad humana y enorme bondad.

Volviendo a Cravotto, creo que la facultad no lo ha reconocido en la medida que él merece. Ustedes no saben lo que luchó para incluir en la carrera los cursos de urbanismo, para que este constituyera un elemento fundamental en la enseñanza de la arquitectura. Por entonces se conocía el Plan Fabini, muy interesante, una obra de gran envergadura para el país que no fue más perfecta fundamentalmente por falta de un equipo capacitado. Pero la obra pública por sí sola no es capaz de enseñar y producir buenos urbanistas. Era necesario organizar cursos de urbanismo en la facultad y desarrollarlos bien. Y en esto fue fundamental la lucha que libró Cravotto por entonces y que se concretó en los cursos que él llevó adelante, de modo que el urbanista pasó a ser el arquitecto. Eso me parece maravilloso y era lo que pregonaban los grandes maestros, especialmente Le Corbusier, cuyas ideas se impusieron.

**–Nos decía que había realizado con un grupo de compañeros un viaje a Buenos Aires antes de recibirse. ¿Lo aprovecharon para conocer algunas obras de arquitectura?**

–No, nada. Fueron unas vacaciones eternas y en realidad fue un viaje para nada, solo poder hacer algo distinto.

**–¿Hizo algún otro viaje aparte de ese?**

–Pocos y sin importancia. A mí me atrapó el Banco Hipotecario desde 1925, donde trabajaba, prácticamente, a tiempo completo.

**–¿Participó en congresos o reuniones internacionales?**

–No, no participé en nada de eso.

**–Durante sus años de formación en facultad, ¿recuerda las obras de arquitectura moderna o renovadora que le hayan impresionado?**

–Dentro del ámbito nacional, las que me resultaban más interesantes eran las obras de Vilamajó. Eran obras muy personales, aunque de una calidad a nivel

internacional. Aunque no las recuerdo todas en detalle, hay que admirar el conjunto, el desarrollo de su arquitectura. En mi época de estudiante Vilamajó ya no era docente de la facultad, aunque me consta que dejó muy buenos alumnos, como Núñez por ejemplo. Creo que dejó la enseñanza cuando se fue a España. También era admirable su capacidad de comunicación. Era muy buscado para escucharlo hablar; exponía su saber y graficaba todo. Era un extraordinario dibujante.

Me interesaban también las obras de dos arquitectos que ya les mencioné. Uno es Scasso, a quien se le debe mucho en todo lo que tiene que ver con los parques y jardines de Montevideo. El otro era Cravotto. Ya les hablé sobre su lucha a favor del urbanismo, pero además fue un muy buen arquitecto, aunque actualmente eso esté un poco olvidado.

37. Tiempo después de la entrevista, Aubriot se comunicó con Arana con la intención de regalarle su colección de revistas *Wendingen*. Por iniciativa de este último la colección fue donada al Centro Documental del Instituto de Historia de la Arquitectura (nota de la edición 2015).

**–Aparte de esas figuras, ¿había obras de arquitectos más jóvenes o de compañeros suyos que les resultaran de interés?**

–Hay dos arquitectos a los que el país les debe mucho: Surraco y Rius. Tienen obras excelentes.

En cuanto a obras importantes, en el Montevideo de esos años teníamos el Palacio Salvo, con pocos valores. Después el Palacio Díaz, que es casi simultáneo con mi edificio para la *Tribuna Popular*. Pero aquí en el país no había demasiadas fuentes de inspiración, nuestra arquitectura estaba recién comenzando a desarrollarse.

–Antes de 1930, ¿estaban interesados en la arquitectura internacional?

–Nosotros ya seguíamos con atención la evolución de los grandes maestros internacionales. Lamentablemente la biblioteca de la facultad no servía de mucho: lo único que se encontraba eran publicaciones sobre artes decorativas. Las que me estimulaban eran las ediciones sobre la obra de Frank Lloyd Wright, un arquitecto maravilloso. Su capacidad para crear espacios y la forma en que los conectaba con el exterior era estupenda. Después, claro, estaban los maestros europeos como Dudok, Le Corbusier, incluso Gropius. No había una línea claramente definida porque la confusión era muy grande. Por otra parte, los profesores de la facultad no presionaban a favor de ninguna tendencia y ellos mismos no actuaban dentro de una tendencia precisa.

**–¿Conocían las obras de esos grandes maestros?**

–Fundamentalmente las de los europeos, a través de lo que se publicaba en revistas.

**–¿Qué revistas consultaban ustedes?**

–Yo tengo una colección de la revista *Wendingen* y también de *Moderne Bauformen*, casi todas las publicaciones entre 1928 y 1931<sup>37</sup>.

**–¿Se conocían algunos libros sobre arquitectura moderna?**

–No, en esa época no. Lo que más nos interesaba eran los planteos de protesta contra la academia que hacía Le Corbusier.

**–¿Conocían bien la figura de Le Corbusier?**

–Conocíamos bien sus debates, sobre todo después del escándalo por el fallo del concurso para el edificio de la Sociedad de las Naciones, cuando formuló sus planteos doctrinarios sobre la arquitectura moderna. Nos interesaban muchísimo.

**–¿También conocían la arquitectura alemana y holandesa?**

–A través de las revistas, como ya dije, no a través de nuestros profesores. Por eso la lucha por una nueva arquitectura fue muy dura, a veces desesperante.

**–¿Trabajó con el arquitecto Valabrega en las obras que realizó?**

–Bueno, el arquitecto Valabrega me invitó para hacer juntos el edificio de la *Tribuna Popular*.

**–¿Fue compañero suyo?**

–No, era jefe mío en Banco Hipotecario y éramos muy amigos.

Respecto al edificio de la *Tribuna* es muy interesante el planteo estructural, que es bastante atrevido, audaz. En ese aspecto fue muy importante la actuación de los ingenieros Viapiana y Berchesi, técnicos de gran valor que resolvieron todo perfectamente. Además, se asesoraron con ingenieros alemanes que estaban trabajando en el país.

**–¿Recuerda aproximadamente el año en que iniciaron el proyecto de ese edificio?**

–Aproximadamente en 1930, pero no puedo precisar la fecha exacta. El proyecto tuvo todo un proceso y el resultado no tiene nada que ver con el planteo inicial. Empecé con una propuesta inspirada en Dudok, pero al poco tiempo no me conformaba más. Luego me “largué” para el lado de Mendelsohn, que también me gustaba mucho, manteniendo en parte algún recuerdo de Dudok. En mí existía una gran confusión; me gustaba la plástica de la nueva arquitectura pero no comprendía bien su filosofía. En este sentido el que tuvo más importancia, a mi modo de ver, fue Le Corbusier. Pero su arquitectura era muy audaz. A pesar de ser un verdadero maestro, resultaba inaceptable en nuestro medio y en aquel momento. Además uno luchaba dentro de ese medio y no tenía fuerza suficiente como para imponer algo nuevo.

**–¿El edificio fue un encargo de la familia Lapido?**

–Sí, la idea fue de don José Lapido. Además de querer hacer un edificio para un diario, el quería tener una sala de actos para reuniones políticas, algo que constituyera una sede del Partido Nacional. El resto serían apartamentos para su familia; no estaba pensado como edificio de renta. Por otra parte, en esta época el concepto de rentabilidad edilicia estaba en pañales. Recién durante la época de actuación del ingeniero Ruggia en el Banco Hipotecario, se comenzaron a aplicar conceptos como la rentabilidad y el valor venal de los edificios. Esto le costó a Ruggia su renuncia, porque eso no era del agrado de sus jerarcas. Puede decirse que, en este sentido, Ruggia fue un vanguardista.

**–Es un edificio que aun hoy nos asombra y que valoramos mucho. Nos imaginamos lo que sería en el contexto de Montevideo hacia 1933 o 1934.**

–Yo tuve mucha libertad para diseñarlo, porque Valabrega se ocupaba de la parte administrativa y Viapiana de los aspectos estructurales. Yo al ingeniero le planteaba cada problema bárbaro, especialmente con la “vela” que remata el edificio, que yo había pensado como sostén de anuncios comerciales, uno de cada lado. Pero nunca aprovecharon esa idea, ni entonces ni ahora; y pensar todo el trabajo que le llevó al ingeniero calcular la acción del viento.

**–Nosotros entendemos que es uno de los edificios más importantes que tenemos en Montevideo.**

–Me alegro. ¡Pensar que fue una de mis obras iniciales!

**–¿Tuvo mucha repercusión en Montevideo?**

–Relativa, muy relativa. En el ambiente profesional sí; había arquitectos como Fresnedo Siri a quienes gustaba mucho esa obra. Recuerdo que Fresnedo le tomó muchas fotografías. También recuerdo que nosotros habíamos planteado un edificio de mayor altura que la intendencia no autorizó.

**–¿Sabe si arquitectos extranjeros o revistas del exterior se interesaron en ese edificio?**

–No. Como arquitectos recibimos una distinción en un congreso realizado en Perú, pero no recuerdo si fue por ese edificio.

**–¿Cómo puede explicarse la audacia que de alguna manera tuvieron los clientes para construir esa obra en aquel momento?**

–Por Valabrega. Era como un hijo para don José Lapido; no le entregaba dinero

a cualquiera, pero a Valabrega se lo daba a manos llenas. Le tenía una confianza total, porque Valabrega era oro en polvo.

**–Resulta sorprendente que en esa época se incluyera una galería interna que conecta las dos calles.**

–Lo más importante era el diario, porque la *Tribuna Popular* era la obra de don José Lapido. Entonces, había que prever un sector de recepción de avisos accesible y además los ascensores para comunicarse hacia arriba y hacia el subsuelo, donde estaban los servicios de redacción y las máquinas de impresión. Todo esto había que ubicarlo en la esquina. De esa manera ocupábamos la parte más valiosa del predio, lo que significaba un desastre comercial. Para compensar esa situación, hicimos la galería. Por entonces ya había antecedentes, como la galería Güemes en Buenos Aires, que nosotros conocíamos y, de alguna manera, también hay una galería en la planta baja del Palacio Salvo. Pero además de dar al edificio una mayor rentabilidad, lo fundamental era jerarquizar el acceso a la sala de actos y a los ascensores. Por eso planteamos esos pequeños locales y, sobre uno de los lados de la galería, en vez de hacer una pared pusimos una superficie vidriada que no está formada por cristales sino con aquellos vidrios triples que se podrían traer antes del exterior. Y observen que las columnas están por detrás de ellos, como veíamos que hacían los grandes maestros europeos. Nosotros tratábamos de captar lo mejor de ellos y lo incorporábamos a nuestras obras.

**–¿De qué época es el edificio sede del Banco Hipotecario?**

–Esa sí que fue una obra que me costó sangre, sudor y lágrimas. Es de la época de Terra, se inauguró en 1937. El edificio comercial existente, que el banco iba a comprar, era una cosa preciosa, como la de los arquitectos franceses de 1900 que trabajaban muy bien. Era un excelente edificio. Recuerdo que tenía una gran escalinata de roble para acceder al primer piso. Un día fuimos a visitarlo con los directores del banco y uno de ellos me dijo: “Esta escalera la va a dejar, ¿no?”. Era muy linda la escalera, pero significaba un obstáculo para la ubicación de los ascensores. Le contesté que tenía que sacar la escalera y muchas otras cosas más. De inmediato me puse a hacer el proyecto para que lo considerara el directorio, hasta que me di cuenta de que el banco allí no entraba, máxime haciendo una previsión de su futuro desarrollo. Se lo comenté al gerente técnico del banco, quien transmitió mi opinión al directorio. La respuesta que me llegó del directorio fue que entonces el proyecto lo iba hacer el Ministerio de Obras Públicas. Le dije al gerente que creía que el proyecto lo debía hacer la gerencia técnica del banco, porque aunque lo hiciera mal, igual sería mejor que el que pudiera hacer el ministerio. Nosotros sabíamos mucho más que ellos sobre la forma en que el banco funcionaba. Finalmente

me encomendaron el proyecto y empecé por hacer un relevamiento del edificio existente. La primera sorpresa fue que al estudiar las planchas vi que eran de 17 centímetros de espesor y con unas crujías de casi 7 metros de ancho por toda la profundidad del predio; además, todo aquello cimbraba. Al levantar los pisos, vi que en las proximidades de las carreras –vigas no había– estaba todo rajado. El edificio estaba hecho con una estructura de hormigón armado primitiva, concebida en base a grandes espesores y no en base a un cálculo serio de la armadura. Por ejemplo, los hierros negativos no se conocían en el momento en que se construyó. Además, en aquel momento –el edificio se ejecutó durante la Primera Guerra Mundial– no se podían importar perfiles doble T porque los barcos no los traían, ya que ocupaban mucho espacio en las bodegas. Se construyó con lo que había disponible al momento. Frente a esa situación, la solución era tirar todo abajo, pero eso constituía un terrible problema político. Por entonces el diario *El Día* emprendió una campaña periodística que atacaba sin compasión el proyecto. Claro que a mí no me interesaban los problemas políticos, yo era un técnico.

Pero siguieron las sorpresas: cuando inspeccioné la cimentación me di cuenta de que los pilares estaban apoyados sobre placas de 1,20 por 1,20 metros colocadas directamente sobre la tierra. Yo no podía ir a mayor profundidad y tampoco podía cargar más esa estructura. Ante esta situación, estudiamos junto al ingeniero Saizar una estructura en base a perfiles de hierro doble T que iba desde las fundaciones hasta la parte superior del edificio. A las bases se les hicieron unos collares de hierro que circundaban las placas para poder sobrecargarlas previendo todo lo que significaba el pesado equipamiento de las oficinas y la afluencia de público. De allí arrancaba el resto de la estructura a partir de los pilares de 30 por 30 centímetros que, al adosarles lateralmente los perfiles, dieron lugar a esas columnas monumentales. También se reforzaron las carreras en base a perfiles ubicados por debajo de ellas. Para las planchas la solución fue llevarlas de una luz de casi 7 metros a la mitad, mediante planchones formando un sistema oculto en el piso. Todo ese sistema había que disimularlo y para ello utilizamos los artefactos de iluminación. Sangre, sudor y lágrimas para el arquitecto que tuvo que hacer todo aquello contemplando una multitud de cosas. Recuerdo que el doctor Mendivil, con su maravillosa visión de estadista, dijo que quedaba conforme si el edificio del banco duraba diez años. Bueno, el edificio resistió más de diez años, lleva 37 de inaugurado y costó unos 20 millones de pesos, con el dólar a 1.41 pesos.

**–Usted, tanto en el edificio del banco como en el de la *Tribuna Popular* trabajó mucho con la iluminación, ¿no es así?**

–Sí, incluso en el de la *Tribuna* planteé la posibilidad de que el ascensor dejara, al subir, una estela de luz visible desde el exterior. Pero esa idea, como la de la “vela” que mencionaba antes, no fue jamás considerada.

**–¿Por qué planteó ese tipo de cosas? ¿Conocía algún antecedente?**

–Ya les dije que allí hay algo de Dudok y sobre todo de Mendelsohn. Hoy quizás se haría algo diferente, porque aquello es ya arcaico y la arquitectura moderna se ha perfeccionado. Eso mientras no se llegue a un período de regresión o de decadencia, como siempre ocurre. Espero que no.

**–¿Usted conocía, a través de publicaciones, vanguardias europeas como el futurismo italiano o el constructivismo ruso?**

–No, de ninguna manera. Mis proyectos surgían por un lado como una lucha personal y por otro como una manifestación de una comunidad de estudiantes y arquitectos que, sin ningún tipo de imposición, teníamos conciencia de que se estaba dando un cambio grande en la arquitectura y que los planteos académicos no funcionaban más. Estábamos todos “chiflados” por Le Corbusier aunque, como ya dije, su arquitectura no pudiera entrar en nuestro medio.

**–Pensar que un edificio pudiera tener una estructura para avisos publicitarios o un elemento iluminado que se moviera era algo excepcional para aquel momento, ¿no?**

–Miren que la generación a la que yo estaba ligado era muy valiosa. Si a cualquiera de ellos se le hubiera dado una oportunidad, hubieran logrado obras maravillosas, porque eran muy buenos arquitectos.

**–En el edificio para el Banco Hipotecario, ¿trabajó también con Valabrega?**

–No, es exclusivamente mío. Aunque tuve un importante colaborador en el arquitecto Héctor Barere, a quien conocí en el Taller Cravotto y lo llevé al banco. Con él dialogábamos mucho.

**–Respecto a los proyectos del banco y de la *Tribuna Popular*, ¿recuerda si antes de ejecutarlos los discutió con otra gente vinculada a la profesión?**

–No. Y les voy a decir por qué: no había tiempo. En el caso de la *Tribuna* se hacía presión para que otro colega hiciera el proyecto y la dirección de la obra. Valabrega me decía: “¡Si no te apurás, estamos liquidados!”. Fíjense que cuando se me dio la posibilidad de hacer ese proyecto estaba recién recibido y a punto de casarme y tener aunque fueran cuatro días de luna de miel. Tomé apenas esos cuatro días de licencia y después di todo lo que pude. Yo tenía que trabajar en el banco y al mismo tiempo proyectar el edificio de la *Tribuna*.



**–Siempre nos interesó mucho el equipamiento del Banco Hipotecario, con elementos similares a los que tiene aquí en su casa. Es admirable la unidad de criterio con que están realizados. Todavía se aprecian bien en las oficinas mejores conservadas del banco, como son las zonas de gerencia general y directorio. ¿Sobre qué bases trabajó?**

–En primer lugar, creo que había que actuar en base a un nuevo sistema abierto. La intención era poner en contacto a los funcionarios con el público separándolos apenas por un mostrador de 20 centímetros de ancho y sin crear despachos, antedespachos y salas de espera. Creo que es un planteo más democrático que el de la nueva sede del banco.

**–Los escritorios, bibliotecas y lambrices que cubren muchas paredes, así como los artefactos de iluminación, ¿fueron diseñados por usted?**

–Sí, todo fue diseñado por nosotros. Estábamos comprometidos con una arquitectura impuesta por las condiciones estructurales y para el diseño del equipamiento había que partir de allí. Teníamos que vestir un esqueleto sin saber con certeza cuál sería la imagen final. Lo que se buscó fue la unidad de todos los elementos.

Creo que era Carré que decía: “En arquitectura, depurar, depurar y depurar”. Y para depurar hay que buscar la unidad; cuando se tiene esto claro, cuando se enfoca el conjunto se puede llegar hasta el detalle sin perderse. Apreciar el conjunto es estar depurando.

**–En el edificio del banco usted, además, utilizó nuevos materiales en pisos y pinturas, ¿no es así?**

–En ese aspecto donde más innové fue en el edificio de la *Tribuna* con una especie de monolítico para pisos que fabricaba Pagani. Se hacía en base a un procedimiento que incluía un aglomerante derivado de la magnesia, color y un polvo de madera, entre otros elementos. En el Banco Hipotecario, en materia de pisos y revestimientos pétreos trabajamos con Debernardis, que fue muy generoso con el banco, un verdadero patriota.

**–Aparte de haber sido funcionario del Banco Hipotecario, ¿tuvo otros cargos públicos, actuó en la docencia o en la Sociedad de Arquitectos?**

–No, nada de eso; el trabajo en el banco era muy absorbente.

**–Aparte de esas dos obras fundamentales, ¿tiene alguna otra que le resulte de interés?**

–No, porque en general en los otros edificios que proyecté no tuve la libertad suficiente. Este mismo edificio donde estamos ahora no es lo que me hubiera gustado

hacer. Siendo una propiedad familiar, hubo muchas opiniones diferentes y existieron muchas presiones. En la época en que se construyó estaba trabajando un gran maestro, el arquitecto Raúl Sichero, un hombre de gran talento. Fue el primero en hacer edificios de propiedad horizontal: Pocitos es obra de Sichero. Después vino también Pintos Risso, que antes había hecho muchas viviendas, especialmente en Punta del Este. Pero lo fundamental fue la actuación de Sichero y de su equipo, que era brillante.

El trabajo en equipo es fundamental; recuerdo cuando se me encargaron las bases y el asesoramiento al jurado en el concurso para el nuevo edificio del Banco Hipotecario. Allí conté con un excelente equipo integrado por los arquitectos Alberto O'Neill y Jorge Infantozzi y con la colaboración de Horacio Labadie. Fue un trabajo muy difícil –por momentos me parecía una tarea imposible– y salí a flote gracias a la ayuda del equipo de colaboradores.

En cuanto al concurso en sí, se podrían decir cosas muy interesantes, cosas que nunca fueron dichas, pero creo que no resultarían oportunas.

Volviendo al tema del trabajo en equipo, insisto que es maravilloso. Uno no sabe lo que lleva adentro cuando se encierra en sí mismo. Pero cuando trabaja en equipo, se abren las puertas y surge una montaña de cosas que no se sabía que estaban allí. Yo hice mi carrera trabajando en equipo con compañeros brillantes y eso me permitió alcanzar el nivel promedial, el del ambiente en que actuaba.

Ya mencioné el caso de Sichero, pero pensemos que obras tan buenas como el edificio del Notariado es trabajo de un equipo, como también lo es la nueva sede del Banco Hipotecario.

Trabajando en equipo se produce mucho mejor y uno se desarrolla mejor. Solamente Dios –lo digo aunque no sea creyente– puede resolver todo por sí solo. Pero nosotros no somos como Dios, somos de la tierra y tenemos que sudar todos juntos.



Leopoldo C. Artucio en Las Flores (1952). Archivo LCA.

# LEOPOLDO CARLOS ARTUCIO (1903-1976)<sup>38</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI

Artucio fue el docente por excelencia. Profesor en Enseñanza Secundaria desde comienzos de la década del 40, dictando sus inolvidables clases de Historia y Cultura Artística; docente desde 1953 en el Instituto de Profesores Artigas, con su curso de Historia del Arte; profesor durante más de un cuarto de siglo en la Facultad de Arquitectura, en las cátedras de Teoría e Historia, llegando a desempeñarse como decano de esa casa de estudios y culminando su rica trayectoria allí, con su designación de Profesor Emérito por parte de la Universidad de la República. Tuvo, además, una muy variada actividad en el campo de la divulgación cultural, fundamentalmente dentro de diversos organismos universitarios, correspondiendo destacar su participación en la Comisión de Cultura de la Universidad de la República.

Pilar fundamental en la formulación del Plan de Estudios de 1952, Artucio fue sin embargo un inconformista dentro de la propia facultad que él contribuyó primero a modelar y más tarde a exigir con espíritu alerta y aspiración de superación permanente. Facultad de Arquitectura donde cabía –y aún se alentaba– la polémica y el disenso.

Para numerosas generaciones de arquitectos fue, sin lugar a dudas, un maestro. La vastedad y solidez de su cultura y una capacidad pedagógica poco frecuente se conjugaron para que así fuera. Es más, la propia facultad sería incomprensible sin su presencia y su legado.

Por otra parte, su sensibilidad frente a los problemas sociales, su visión abierta y totalizadora, lo llevaron a entender el fenómeno arquitectónico como un hecho dinámico, actuando dentro de su específico contexto histórico.

Creyó en la historicidad de la obra, pero no en la subordinación historicista. Creyó en el conocimiento crítico razonado, pero no en la especulación racionalista.

Como docente, su objetivo era más formar que informar, estimular la participación activa del estudiante y promover la indagación crítica y la frecuentación de las fuentes documentales. Enseñó, en definitiva y por sobre todo, a pensar. De allí, su voluntad de acercamiento, de comunicación y de diálogo.

Si bien a partir de la década del 40 se dedicó casi exclusivamente a la labor docente,

38. Versión corregida y ampliada del texto publicado en *Arquitectura* N° 254. Montevideo, SAU, 1985, pp. 12-17, supervisada y corregida por la profesora Elia Rodríguez de Artucio.

la actividad profesional de Artucio cuenta además con ejemplos significativos en la temprana consolidación de la arquitectura contemporánea en Uruguay.

Bastaría con lo expuesto para entender por qué nosotros –sus alumnos y más tarde sus colaboradores– comenzamos esta serie de documentos con la figura del arquitecto Artucio.

Para quienes no lo conocieron directamente a través de la integridad de su conducta es difícil calibrar la trascendencia de su mensaje y de su ejemplo.

Lo que sin duda resulta incalificable es el silencio sistemático en que se mantuvo su figura por quienes procuraron, durante 11 años de oscurantismo en la universidad, intentar borrar las trazas de alguien que, como él, contribuyó permanentemente a dignificarla.

A los seis meses de producido su fallecimiento, se programó, por parte de la Sociedad de Arquitectos, un acto de recordación de su persona y su obra. Una clase, como convenía a un hombre que se volvió plenamente a la enseñanza. Un tema –arquitectura e historicidad–, como convenía al sentido de su prédica. El acto, sin embargo, no pudo ser realizado: su autorización fue denegada por las autoridades policiales. Por “insólito e impropio”, según parece. Desde entonces y hasta el presente, otras de sus virtudes personales adquirieron, por contraste, una dimensión perdurable: su amplitud de criterio y su espíritu de tolerancia.



Vivienda Foderé. Arqs. L. Artucio, L. Basil y C. Viola, c.1957. Foto: Julio Pereira. SMA.



Edificio Figueroa. Arqs. L. Artucio y R. Sciuto, 1933. Foto: Silvia Montero. SMA.



Vivienda Dr. Artucio. Arqs. L. Artucio, R. Sciuto e Ing. Scheffels, 1932. Foto: Nacho Correa. SMA.



Vivienda Dr. Artucio. Arqs. L. Artucio, R. Sciuto e Ing. Scheffels, 1932. Foto: Nacho Correa. SMA.



Villa Laura. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez y R. Sciuto, 1930. Foto: Archivo privado.





Vivienda en Joaquín Suárez Nº 3021. Arq. L. Artucio, s/f. Foto: Nacho Correa. SMA.



Vivienda en Coronel Alegre Nº 1224. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez y R. Sciuto. 1931-1932. Foto: Nacho Correa. SMA.

Entrevista  
8 de julio de 1975

**–¿En qué años cursó sus estudios en la Facultad de Arquitectura de Montevideo?**

–Ingresé en 1924, a mitad de año, porque hay que recordar que en aquel tiempo los estudios se hacían por semestres. Egresé el 30 de setiembre de 1930.

**–¿Hizo ininterrumpidamente los cursos en la facultad?**

–Exactamente; al mismo tiempo, trabajaba como dibujante de Azzarini, de Surraco y principalmente de Cravotto. Con este último fue con quien estuve más tiempo en calidad de dibujante permanente.

**–¿Quiénes fueron sus compañeros de curso?**

–Bueno, ahí hay que ubicarse en la escala de aquellos tiempos. Mi grupo –que además era un grupo que inició sus estudios a mitad de año– era muy pequeño, unos siete u ocho. Recuerdo por ejemplo a Bimonte, Ilaria, Alfredo Arocena y Rodolfo Storm. Otros compañeros realmente no recuerdo y es lógico que así suceda porque en mayor grado que ahora la vida de facultad se hacía en el taller. Nosotros en general nos reuníamos para estudiar en los talleres, de manera que allí aparecían junto a nosotros, por ejemplo, de los Campos, Puente y Tournier, ingresados un año antes.

**–Independientemente del año de ingreso, ¿con qué compañeros de estudio estaba habitualmente conectado?**

–Los que estaban conectados eran: Garibaldi, que no terminó la carrera y era compañero de estudios, como lo fueron también Storm y Arocena. Con Storm por ejemplo, estudiamos Historia y la estudiamos muy bien porque a los dos nos interesaba mucho. En esa época el profesor era don Juan Giuria. Además estaba conectado con Gómez Gavazzo y con los ya mencionados de los Campos, Puente y Tournier, con los que incluso trabajé en algunas cosas.

**–¿Y en cuanto a la nómina de profesores?**

–Eso puede ser que lo recuerde bien. Los profesores que yo más quise fueron don Juan Zorrilla de San Martín que daba Filosofía del Arte en primer año, Alfredo Campos, Schinca –estoy empezando por el lado afectivo–, Cravotto, en Urbanismo, que nos deslumbraba a todos, nos apabullaba con sus clases, algunas de ellas magníficas. Nos daba versiones muy vivas, muy sustanciosas, muy llenas de emoción de las grandes ciudades del mundo, que él consideraba debíamos inevitablemente visitar. Entre ellas,

naturalmente, Venecia y París eran sus preferidas. A tal punto que cuando yo fui a París por primera vez en 1947, tuve la sensación de entrar en una ciudad en donde yo hubiera vivido, porque conocía todas sus peculiaridades. Lo mismo ocurrió con Venecia. Hacía vivir las cosas. Eran clases de algo más de dos horas, en base a diapositivas, en la oscuridad, con la atención puesta en la pantalla y con la palabra muy cálida y elocuente de Cravotto. Por el lado afectivo, Scasso, que después fue un buen amigo mío, incluso cuando yo regresé del Brasil, me cedió trabajos. Y don Juan Giuria que, hablando de afectividad, no se lo puede olvidar nunca. Porque era un padre de los estudiantes. Y un poco más distantes del lado afectivo, había hombres estimables, como era Román Berro. Como era Schinca, en Estabilidad. Bauzá en Construcción. Copetti, en Matemáticas, del que yo tengo la noción, la idea, el recuerdo, de haber sido el mejor profesor de matemáticas que tuve. Creo que ninguno de nuestro grupo tuvo jamás la menor dificultad para entender ninguna cosa de matemáticas, gracias a la pedagogía de Copetti, que me pareció impecable. A mí la matemática nunca me interesó tanto como para entrar a fondo, pero no tuve ninguna dificultad para dar los exámenes gracias a Copetti. Y tuvimos también profesores muy competentes, pero que afectivamente se colocaban a distancias estelares de nosotros, como el caso de García Martínez, que hacía cosas realmente increíbles. No se puede dejar grabados adjetivos muy duros, pero en este caso tal vez se lo merecía, ¿no? Cuando hablé de la afectividad, olvidé decir otro profesor a quien nosotros quisimos muchísimo, y que llegó a ser un gran amigo mío, que fue Domingo Bazzurro, el pintor. No tanto Belloni, que era un profesor correcto; por lo menos nosotros teníamos la impresión que era un profesor muy aceptable, pero que no se acercaba a los alumnos, era un poco distante. Bazzurro nos llevaba al Parque Rodó y nos hacía ver que cuando nosotros pintábamos el tronco de un plátano de verde, porque naturalmente nosotros tendíamos a creer que era verde, él nos hacía ver que era gris. Entonces con gran sorpresa nuestra, cuando lo pintábamos grisáceo es cuando parecía realmente un plátano. Bazzurro era un hombre maravilloso. Además, ese cuerpo de profesores en general era todo de buen nivel. No había profesores agregados en la facultad; de manera que los profesores eran muy pocos.

Bueno, y por último, para completar el elenco de profesores, don José Carré, que yo tuve en los dos últimos años. Y que tenía, para mí, sobre todo, la virtud de respetar, y de hacer enormes esfuerzos por comprender. Carré, como ustedes saben de sobra, tenía una formación completamente École des Beaux Arts, de tipo académico y prácticamente la revolución arquitectónica lo sorprendió cuando todavía era joven y tenía todo su bagaje hecho, y muy bueno y muy sólido. Y cuando llegó a Montevideo las cosas empezaban recién a tener cierta efervescencia. Y él recibió todo muy bien, y a todos los que nos enrolamos desde entonces, desde el 24 o el 25, en las nuevas corrientes, *monsieur* Carré nos condujo dentro de esas corrientes.

**–Tenía una postura extraordinaria.**

–Extraordinaria. Corregir a Gómez o corregir a Fresnedo era muy difícil porque eran dos personalidades muy fuertes. Y además muy convencidos. No era el caso de los demás, que estábamos un poco en la revolución arquitectónica porque teníamos la edad de estar en una revolución. Pero el caso de Gómez y de Fresnedo eran casos un poco singulares. Gente decididamente plantada en una posición. Una posición, aparentemente muy racionalista –aunque no tanto en el fondo– y la otra totalmente romántica como era la de Wright, la de Le Corbusier. Y sin embargo él sabía dirigir dentro de las dos posiciones. Yo no puedo hablar del otro gran hombre que hubo allí como profesor, que fue Vilamajó, porque nunca fue profesor mío. Aunque después cuando yo fui secretario se hizo muy amigo mío. Pero mientras yo hice mi vida de estudiante a Vilamajó casi no lo conocía.

Y en esta mención... claro, ahora voy recordando. Otro hombre que enseñaba mucho, que fue profesor mío, con un cierto natural desgano pero con una inteligencia muy fina, fue Rius. Y Sierra Morató. Que desde el punto de vista ese de la afectividad, del que yo hablé al principio, ambos eran extraordinarios. Y estaban ya decididamente enrolados en las nuevas tendencias...

**–Y con obras tempranas.**

–Muy tempranas, como es la casa de la calle 21 de Setiembre cerca de la rambla, de Rius, hoy algo deformada<sup>39</sup>. Era para nosotros, estudiantes, un modelo que íbamos a ver como quien va a ver un santuario. Y la casa propia de Sierra Morató, la que en un principio nos resultó un poco dura, está en Carrasco<sup>40</sup>, donde todavía vive su señora.

**–Usted ya mencionó algún viaje al exterior. ¿Qué influencia tuvieron en su formación los distintos viajes realizados?**

–Mi primera aventura fuera del país, sin relación con la arquitectura pero sí con la cultura, fue mi estancia en Buenos Aires. Pasé un año allá y ahora van a ver por qué digo que eso tuvo mucha importancia. Yo había hecho en Montevideo un año y medio de Preparatorios de Medicina. Había hecho el primer año y estaba cursando el segundo cuando resolví, por razones de la famosa huelga de 1922 en Secundaria contra el decano –como se designaba entonces al director de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria– continuar mis estudios en Buenos Aires, porque se nos había hecho saber, de una manera muy discreta, que nos podía perjudicar el haber trabajado mucho en la agitación estudiantil. En aquel momento, durante los ajeteos de la huelga, se estaba construyendo la estructura del Palacio Salvo. Me paraba a admirar desde la vereda de 18 de Julio el trabajo de los obreros y me sorprendía la entidad de la empresa en una ciudad tan chica.

39. Vivienda Francisco Rocco. 21 de Setiembre 3136, Montevideo. Arq. J. A. Rius, 1927. Demolida.

40. Vivienda Sierra Morató. Avda. Dr. J. Bautista Alberdi 6189, Montevideo. Arqs. J. Sierra Morató y R. Vigouroux, 1927-1928.

El Palacio Salvo fue de las primeras estructuras importantes en hormigón armado que se hicieron aquí. Me gustaba ver a los capataces, a los ingenieros, a los arquitectos, ordenando, corrigiendo, para llegar a una cosa que iba a ser algo grande, importante. Y entonces empecé a fijarme en la arquitectura como trabajo, como empresa, como forma de vida. No tanto a admirar la arquitectura como arte, que la sentía como sentía entonces todas las artes, pero también como actividad posible. Cuando fui a Buenos Aires aprovechando la circunstancia de que allí no había Preparatorios sino cinco años de Secundaria y uno de ingreso a facultad, resolví cambiar de carrera. Rendí allí 18 exámenes para poder realizar lo necesario a fin de terminar mi Secundaria.

Los di con éxito y el que di con más éxito fue el examen de una asignatura de quinto, que aquí no se daba: Historia de la Civilización. Era la historia encarada un poco a la manera como se concibe aquí Historia y Cultura Artística. Tuve un buen profesor y di un examen muy bueno que me valió alguna felicitación y eso afirmó mi tendencia hacia la arquitectura por otra vertiente. Primero la había admirado como empresa en gran escala y después empecé a sentirla también como una posibilidad cultural. Entonces, cuando llegó el momento de decidir qué ingreso daba, opté por el de arquitectura. Y como en la Facultad de Arquitectura se podía entrar en julio, por eso, yo me inscribí en la facultad de Buenos Aires, en la calle Perú; estuve unos meses y después pedí el pase directo de facultad a facultad. Esta fue mi primera salida al exterior y creo que fue muy trascendente porque decidió prácticamente mi futuro: el que iba a ser médico se transformó en arquitecto.

Mi segunda salida al exterior importante fue la experiencia de Río de Janeiro, a partir de 1934, donde me encontré con niveles económicos y posibilidades arquitectónicas que me eran totalmente desconocidas. Por ejemplo, cuando yo llegué a aceptar la propuesta que me hacía la empresa Guzmán, Poulado y Baldassini, el primer trabajo que se me encomendó fue dirigir un piso más que se le iba a agregar al Banco do Brasil, en la Ciudad Vieja. El Banco do Brasil tenía una planta de tipo renacentista: un gran patio central y oficinas en doble crujía en forma de un gran cuadrado. Yo llegué en el momento en que ya la parte estructural de ese cuarto piso estaba terminada, y empezaba la parte de agregar algunos elementos y los cerramientos. Y yo no les puedo decir la verdadera emoción que sentí cuando vi llegar los camiones con las puertas, que eran decenas, para todo ese piso en doble crujía. Las puertas eran chapas, lisas, de arriba a abajo, de jacarandá, con un color muy próximo al negro, con tonalidades, con calidades diferentes. Entonces yo dirigí la colocación de todas esas puertas. Estaba permanentemente en el banco. Y cuando vi lo que pasaba cuando uno recorría todo el marco del patio entre muros lisos y puertas anchas como de un metro –allá se hacían puertas muy anchas, de

jacarandá— realmente eso era emocionante. Fue la primera cosa realmente interesante que me tocó hacer. Si bien solo tenía la tarea de vigilar la obra.

En Brasil estuve prácticamente cinco años, y cultivé una amistad bastante fecunda con Baldassini, el argentino integrante de la empresa. Pero era un argentino que había estudiado en Italia. Y que venía para Buenos Aires cuando al pasar por Río de Janeiro también quiso pasar unas vacaciones —como yo, que había ido a pasar unas vacaciones—, se entusiasmó con Río de Janeiro, conoció a los dos ingenieros brasileños y resolvieron hacer una sociedad. De manera que él era un argentino-brasileño digamos, muy admirador del Uruguay. Esa fue una de las razones por la cual quiso que yo me quedara a trabajar con ellos, porque él tenía muy buenas referencias de la Facultad de Arquitectura nuestra, y como yo era un recién egresado... Y en ese momento él era uno de los pioneros, digamos casi el único que estaba haciendo en ese momento arquitectura.

**—¿Formado en Italia? ¿En arquitectura contemporánea?**

—Sí, sí. No recuerdo exactamente pero me parece que en Florencia. No, no en arquitectura contemporánea. Pensar que hacia los años 30, en las escuelas todavía no se enseñaba mucho eso. Pero sí que venía de vivir un clima de renovación allá. Es decir, en el año 34 fue cuando yo llegué, pero la empresa existía desde el veintitantos. De manera que él inició su vida en Brasil cuando el nuevo movimiento arquitectónico recién empezaba a contar aun en Europa.

**—¿De modo que sus primeros edificios en Río de Janeiro, los realizó con esta empresa, entre 1934 y 1935?**

—Sí. Pero vamos a ser francos y bien honestos. Algunos de esos edificios los proyecté y los dirigí yo, pero la mayor parte y sobre todo los más importantes, los proyectaba, los croquizaba o los planteaba Baldassini o Baldassini conmigo; y luego los llevaba adelante yo con Fragoso como ingeniero técnico. De manera que no puedo decir que haya una arquitectura mía en Brasil. Hay algunas cosas. Por ejemplo, lo último que hice cuando yo me separé de la empresa en Brasil, fue porque resolví que tal vez valía la pena tentar la posibilidad de trabajar solo, y conseguí un cliente checoslovaco, residente en Río desde hacía muchos años. Me encargó una casa en Copacabana. La proyecté, y la proyecté con techo azotea, de acuerdo con las manías de aquel tiempo. Y a la señora no le gustó. Donde estaba hecho el techo azotea me obligó a ponerle un techo de cuatro pendientes. No solo que el proyecto no era muy bueno, sino que con ese techo insertado a posteriori quedó una cosa muy poco agradable. Y yo se lo dije, a mi cliente, el checoslovaco este que se había hecho amigo mío, le dije: “Mire, a mí esto no me satisface, me

parece que quedó muy mal”. La respuesta fue muy interesante; dice: “Bueno, no se preocupe”. Él ya sabía que yo me venía para Montevideo. “Dentro de tres años vuelva a Río de Janeiro y no encuentra más la casa porque ya la vegetación la tapó toda”. Y, efectivamente, cuando yo volví la casa ya estaba prácticamente hasta los techos cubiertos por la hiedra. Así que aquella falta del arquitecto, la verdad, se borraba sola con el tiempo.

**-La naturaleza la corregía. [Risas]**

-La naturaleza la arreglaba.

**-¿De manera que usted volvió a Montevideo en el 39?**

-En el 39, iniciada la guerra. Llegué a Montevideo... venía navegando mientras se desarrolló la batalla del Graf Spee.

**-Usted no participó en eso, ¿no?**

[Risas]

**-Y... con posterioridad al viaje este de Brasil, que fue tan importante como inicio a la actividad profesional, ¿no?**

-Sí, porque además después yo conocí muy bien Río de Janeiro, era un infatigable observador. Y conocí todos los barrios, todos. Las favelas de los morros y los barrios de lujo de Copacabana, donde vivía, en Urca, donde también viví. Después hicimos un viaje muy hermoso con mi madre, mi señora, mis dos hijos, con el siguiente itinerario: Río de Janeiro-San Pablo en ferrocarril. Luego, San Pablo-Puerto [Presidente] Epitácio. Era un pequeño puertito con un muellecito de madera en las nacientes del Paraná, en ferrocarril. Y en Puerto Epitácio tomamos un vaporcito, que marchaba a carbón, sí, a leña, y que iba parando cada cuatro horas para recoger las pilas de leña, cortada ya, que los indios de esa zona que trabajaban para esa compañía tenían cuidado de disponer en forma que la carga se hiciera inmediata. Ese viaje fue muy interesante porque fue a través de la selva, y además viajábamos muy pocas personas, una docena, no cabían más. Una familia francesa, nosotros. Un viaje que me sirvió mucho a mí también para ponerme en contacto con la naturaleza, con esa cosa pavorosa que es la selva. El río Paraná ondulando al medio de unos árboles absolutamente gigantescos. Cuando llegamos a los Saltos de Guaira, claro, el vaporcito ese que era el segundo o tercero que tomábamos no podía pasar los saltos, entonces había una picada abierta en la selva hasta la parte baja del río. Y esa picada la hicimos de noche, en un trencito abierto, en medio de la selva. Fue realmente de ensueño. Así llegamos a Guaira debajo de los saltos.

Después de ahí fuimos al Iguazú, después a Rosario y después a Buenos Aires, y de Buenos Aires a Montevideo.

**–Otros viajes al exterior, Artucio, ¿después usted ya los realizó hacia Europa?**

–Sí. El primero fue usufructuando la beca Gallinal. El segundo lo hice acompañando a los estudiantes de arquitectura, al año siguiente. De modo que pasé prácticamente dos años seguidos en Europa

El primero en el 47, el que hice con mi señora. Luego, el segundo, en el 48 hasta principios del 49, el que hice con los muchachos. Fue el segundo Viaje de Arquitectura. El primero lo habían hecho con Isern. Y yo los encontré allá. Como yo acababa de regresar de Europa, los muchachos pidieron que me designaran a mí como director de viaje. Y realmente el resultado fue muy útil, porque el itinerario fue muy parecido al que yo había hecho la primera vez, con algunas cosas que pude completar, por ejemplo Galicia, que yo no conocía.

**–¿Qué países visitó en esas oportunidades?**

–Esos viajes de estudiantes seguían el clásico itinerario: España, Italia, Francia, Holanda. Inglaterra, Bélgica; a Alemania no se podía entrar por entonces y no llegamos a los países nórdicos. Con los estudiantes conocí lugares que no había visitado en mi primer viaje. Por ejemplo, la zona de Galicia, que yo no tenía mucho interés en ver: La Coruña y especialmente Santiago de Compostela, que me impresionó de una manera fabulosa. Luego fui muchas veces a Chile y obviamente a Argentina. Posteriormente hice el viaje a Europa en 1958.

**–Cuando nos encontramos.**

–Cuando nos encontramos. Que ese ya fue un viaje mucho más ambicioso, en auto. Llegamos hasta Grecia. Vimos Grecia, Yugoslavia.

**–Países nórdicos...**

–Países nórdicos.

**–Nos encontramos justamente en la carretera, ¿no?**

–En la carretera, que llevaba de Estocolmo a...

**–En París estuvimos también...**

–En París. Yo no llegué hasta Grecia en automóvil porque no pude. En Yugoslavia me encontré con una carretera absolutamente imposible. La carretera central, la que llevaba directamente a Belgrado. Entonces tuve que volver atrás hasta Rijeka, y



tomar la carretera de la costa. Yo quería llegar a Dubrovnik, y no pude. Pensaba llegar por la carretera de la costa, que era muy, muy bueno, sobre el Adriático, y a los 450 kilómetros de recorrido me encontré que ahí terminaban las obras, y faltaba un trecho muy grande para Dubrovnik. Entonces tuve que subir la montaña con el auto, que fue bastante peligroso, pero me dio la oportunidad de ver todavía criadores de ovejas, pastores, vestidos con sacos de piel, de cordero, en unas aldeas inverosímiles, sin el menor servicio higiénico, sin la menor comodidad. De manera que mi intención de llegar a Belgrado fracasó y la de llegar de Dubrovnik también fracasó por el mal estado de los caminos. Entonces, obviamente no podía ir a Grecia en auto. Volví a Italia y ahí hice el viaje por mar. Desde Brindisi. Ahora, en Grecia me sucedió lo siguiente. Yo tenía un programa, como mi señora se había dedicado fundamentalmente a la historia antigua —a pesar de que tenía clases de todas las historias hasta la contemporánea, pero ella prefería concentrarse en la historia antigua—, de manera que el viaje para Grecia era una cosa muy importante. Y nos enamoramos ambos del Partenón, de tal modo que no pudimos salir de Atenas en diez días. Y subimos todos los días al Partenón. Incluso una noche, cuando llegamos a lo alto de la Acrópolis, porque era plenilunio, la Acrópolis todavía no estaba iluminada eléctricamente, y las noches posteriores al plenilunio y la noche del plenilunio se podía subir. Cuando llegamos a la mitad de la Acrópolis vimos que desde ahí se podía pasar al teatro del Odeón de Herodes. Y había una representación que en ese momento empezaba. Era nada menos que Lisístrata, fue también imborrable, una obra maravillosa, a la luz de la luna. No me olvidaré nunca. Y subimos al Partenón de mañana y de tarde. Después fuimos al Eleusis.

En 1965, visité China, Japón, México y Perú.

**—Aparte de los viajes más o menos prolongados, ¿tuvo contactos con otros profesionales a través de congresos y reuniones internacionales?**

—Sí, efectivamente. En algunos encuentros y viajes breves me hice de muy buenos amigos, que me sirvieron de mucho, que me orientaron mucho. Debo citar especialmente a José Luis Romero, del que continuó siendo amigo. Un hombre de una vastísima cultura, un profesor de Historia absolutamente en serio; me situó en una cantidad de problemas de un modo como yo no los había visto hasta entonces. También fue importante para mí la asistencia a Chile como delegado al Congreso de Universidades. Tuve oportunidad de conocer allí a diversos arquitectos y docentes, y familiarizarme con la vida de la Facultad de Arquitectura, donde llegué a dictar algunas clases. Allí me hice amigo de algunos arquitectos chilenos, como Mardones, que era el decano de facultad; como Behm Rosas, un arquitecto joven, fundador de la *Revista AUCA*, uno de los fundadores de *AUCA*, que todavía sigo recibiendo. Behm Rosas era entonces secretario docente de la Facultad de

Arquitectura y profesor de Teoría. Era una persona admirable, nos hicimos muy amigos y yo empecé a frecuentar la facultad todos los días. Conocí allí también a un profesor de Proyecto, González, cuyo primer nombre no recuerdo.

Y, sobre todo, encontré a uno de los hombres más extraordinarios que yo haya conocido: el francés Marcel Bataillon. Marcel Bataillon convivió con nosotros 10 o 12 días y al saber que mi señora y yo nos estábamos dedicando a la historia, nos tomó un particular afecto y conversamos extensamente. En ese sentido fue un viaje muy fructífero. Me dio, en varias conversaciones, la imagen perfecta del hombre de cultura absolutamente superior y refinada. Era un hombre sin fechas y sin datos. Era un hombre que tenía una clara concepción de la historia, sobre todo de la historia de España, ya que era un hispanista y dominaba nuestro idioma perfectamente. En 1958 nos reencontramos con él en París, donde Bataillon se desempeñaba como director del Collège de France.

**—En lo que se refiere a los primeros años de la Arquitectura Renovadora, ¿cuáles eran las obras y arquitectos a nivel internacional que más le impactaron durante su formación como estudiantes o durante los primeros años de actividad profesional?**

—Desde luego, Le Corbusier; y a través de imágenes, no de realidades, ya que mis primeros viajes fueron posteriores. Fue un hombre que marcó rumbos en aquel momento. Además tenía un poder de seducción y de persuasión sobre la gente, que yo experimenté directamente durante los cuatro días en que estuvo en Montevideo. Tuve la suerte de ser su acompañante, gracias a la benevolencia del arquitecto Agorio, que aprovechó la circunstancia de que yo tenía un pequeño auto para ponerme a disposición de Le Corbusier. Estaba entre mis cometidos, desde luego, llevarlo a las conferencias y conseguir todo lo que él precisara. Por ejemplo papeles, donde él dibujaba durante las conferencias que dio en el Paraninfo de la Universidad. Dibujaba con tizas de colores en hojas de 70 centímetros x 1 metro, colgadas de un alambre que atravesaba la sala y sujetaba con palillos de ropa. Una avalancha de estudiantes de arquitectura se disputaban luego esos dibujos, que desaparecían inmediatamente de terminada la conferencia. [Risas]

Además, como estudiante, yo leí cuanto libro apareció de Le Corbusier hasta ese momento. Había aparecido *Hacia una Arquitectura*, después apareció *Après le Cubisme*, e inmediatamente después de su viaje al Río de la Plata, *Urbanismo*.

**—¿Le interesaba algún edificio en particular o la globalidad de su obra?**

—No, a mí me interesaba Le Corbusier más que por los edificios, que nunca tuve ninguna tentación siquiera de imitar, porque me parecían un poco teoremas

arquitectónicos, demostrados por la forma; más que eso me interesaba la actitud y la aptitud para promover movimiento.

Y yo desde el primer momento tuve la sospecha, que con el tiempo fui confirmando, de que esa es su gran obra y que de ahí, de ese movimiento, iban a salir otros individuos, con otros caminos menos tajantes, menos duros. Es decir, él hizo una obra de revolucionario, con todos los errores de las obras de los revolucionarios. Por ejemplo, cierta causticidad excesiva, injusta para tantos otros; incluso para colegas que estaban en caminos muy parecidos. Me interesaba sí, como personalidad.

Entre sus obras, me interesó mucho, recuerdo, la vivienda en Garches. No me interesó tanto la vivienda Savoye, que me pareció algo más artificiosa, con aquella reconstrucción del volumen en base a ventanas que a veces dan al interior y a veces a la azotea. La vivienda en Garches me pareció una cosa bastante novedosa y con una especie de contención de algunas de las estrecheces del racionalismo más cúbico y más austero, más frío y más duro. La escalera posterior y otros detalles ablandaban un poco el lenguaje. En cambio, nunca pude soportar en ella que tuviera tan absolutamente decidido de una vez y para siempre la forma de cada cosa. Yo recuerdo el baño, en Villa Garches, que no se puede mover nada, y hay que bañarse como Le Corbusier quiere. [Risas]

Yo percibía estas limitaciones; por eso me parecía inconducente la directa transposición de sus recursos arquitectónicos.

Reconozco que seguí algunos de sus lineamientos en momentos de mucho entusiasmo. Por ejemplo, en una vivienda que realicé en la calle Libres, hoy demolida. Una casa bastante modesta, en dos plantas, donde traté de seguir los ejemplos de Le Corbusier, que analicé mucho. No quedó mal del todo, pero me alegro que se haya demolido, porque tenía ciertos excesos lecorbusianos.

**–Fuera de la personalidad muy absorbente de Le Corbusier, ¿se difundían, conocían o tenían ustedes en cuenta otras personalidades u obras?**

–Desde luego existía el binomio Le Corbusier–Wright, que determinó, en la Facultad de Arquitectura, la tendencia Gómez Gavazzo y la tendencia Fresno.

**–¿En pleno 1930 coexistían esas dos tendencias en el seno de la facultad?**

–Sí, absolutamente. En pleno 1929, durante la visita de Le Corbusier, los últimos proyectos de Fresno estaban claramente orientados hacia la obra de Wright. Por su parte, Gómez Gavazzo fue una figura muy independiente; siempre tuvo mucha personalidad. Asistía muy poco a clase e incluso aceptaba, o no, las correcciones que le efectuaban. Ahora, en los talleres menores, todavía no sabíamos

demasiado de eso. Por lo menos en el taller que yo estaba, Gimeno, se trabajaba con mucha libertad y Gimeno no quería adaptarse ni siquiera a los cánones que estaban en formación. Ahora, donde trabajaba Gómez, que no se qué taller era, no sé lo que ocurría. Nosotros éramos mucho más dóciles y nuestros proyectos respondían a la orientación de los jefes de taller.

**—¿Se puede afirmar que las influencias de Wright y Le Corbusier eran equivalentes?**

—No, yo diría que predominaba la de Le Corbusier, no por el gusto de los muchachos sino por la avalancha de propaganda.

**—Claro.**

—Los muchachos... si ponían en juego la parte afectiva de su psicología, seguramente se inclinaban, o nos inclinábamos por Wright. Todos hicimos proyectos wrightianos, yo los hice también. Pero Le Corbusier abrumaba. Y otro que se conocía, y que reforzaba un poco las tendencias afectivas por sobre las posiciones demasiado lógicas e intelectuales, era Dudok.

**—¿Se extendió bastante su...?**

—Ah, muchísimo.

**—¿A través de qué elementos?**

—A través de la revista *Wendingen*.

**—¿Era una revista que ustedes manejaban en la facultad?**

—Manejábamos cotidianamente. Yo la recibía. Yo la recibía con gran sacrificio...

**—¿Usted tiene algunos de esos números? ¿O no los ha conservado?**

—Debo tener alguno sí, sí.

**—Eso sí que es importante, porque eso señala modalidades que fueron habituales, ¿no es cierto? En muchos arquitectos nacionales, inclusive.**

—Nuestros profesores mejores, Cravotto, Rius, Scasso, etcétera, recibían todas esas revistas. Era la época en que los estudios profesionales estaban muy bien provistos de publicaciones especializadas. Incluso Amargós, que no lo mencioné anteriormente porque estuvo poco tiempo en la facultad y no llegó a ser profesor mío; aunque luego llegué a tener amistad con él.

**–Durante sus últimos años como estudiante y el comienzo de su actividad profesional, ¿con qué compañeros y arquitectos estuvo conectado por razones de trabajo?**

–Fui durante bastante tiempo dibujante de Cravotto. En el mismo edificio donde él tenía el estudio estaba también el estudio de Rius y Amargós. Estaba en un edificio de 18 [de Julio] y Magallanes, haciendo cruz con el Cine París<sup>41</sup>. En el segundo y tercer piso tenían la parte del fondo Cravotto y la parte del frente Rius y Amargós, y había una zona intermedia donde nos reuníamos a las cinco de la tarde a charlar y a tomar alguna cosa, todos. Incluso cuando había concursos, en que había secreto, “los negros” o los dibujantes pagos teníamos que...

**–Callarse la boca... [Risas]**

–Guardar el secreto más riguroso y absoluto. Pero nos hacíamos “pullitas” y cositas. Los dibujantes de Rius y Amargós eran de los Campos, Puente, Tournier y Elías Ciurich. Mayor que nosotros este último, muy buen compañero y con una excelente formación cultural. En el estudio de Cravotto trabajábamos Francisco Vázquez Echeveste –que fue socio mío– y Sciuto, que también lo fue y que era un admirable dibujante. Tuvimos nuestro propio estudio profesional en el tercer piso del edificio de la calle Ejido esquina Canelones, existente todavía, frente a la obra importante de Vázquez Echeveste<sup>42</sup>. El edificio fue obra nuestra. Anteriormente tuvimos el estudio del ex Cine París, diseñado por Vilamajó. Cuando hicimos el edificio de la calle Ejido, se nos ocurrió instalarnos en el último nivel, donde funcionaba también nuestra empresa constructora.

Vázquez se separó primero, porque pasó a ser arquitecto de la famosa firma de ingenieros Giannattasio, Berta y Vázquez, hermano de mi socio este último. La obra más importante de Vázquez con esta empresa fue el edificio de Constituyente esquina Santiago de Chile<sup>43</sup>.

Con Vázquez hicimos dos viviendas –aún existentes– en la calle Ellauri, a medio camino entre 21 de Setiembre y la cárcel de Punta Carretas<sup>44</sup>. Se desarrollan en dos plantas muy lecorbusianas, muy lisas, con ventanales horizontales; y arriba, para ser más lecorbusianas, tienen otra losa –casi tan grande como las restantes– con perforaciones circulares. ¿Ustedes no las han visto?

**–Sí, cómo no.**

–Esa la hicimos para el padre del Pepe Iglesias. Y allí pasó su juventud, su liceo, el Pepe Iglesias, que estaba enamorado de la casa; cuando yo estudiaba arquitectura él estaba muy contento con la casa.

41. Este cine se ubicaba en el edificio del Centro de Almaceneros Minoristas, 18 de Julio N° 1701/07, Montevideo. Arq. J. Vilamajó, 1929.

42. Palacio Siri. Ejido N° 1356, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1941.

43. Edificio Tapié. Santiago de Chile N° 1336, Montevideo. Arq. F. Vázquez Echeveste, 1934.

44. Vivienda Iglesias. José Ellauri N° 515-519, Montevideo. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez Echeveste y R. Sciuto, 1930.

**–¿Qué estudios de arquitectos nacionales, en su época de formación como estudiante, gozaban de prestigio y concitaban su interés?**

–Sin duda Cravotto. También Surraco, quien abrió, según creo, un taller en la Facultad de Arquitectura durante muy poco tiempo; creo que estuvo un año o menos de un año en la docencia. Quienes podrían confirmarlo serían Gómez Gavazzo, Sciuto o Vázquez; no digo Fresnedo –fallecido pocos días atrás– que fue amigo y el dibujante por excelencia de Surraco. Fue un profesor muy fugaz, pero nosotros admirábamos mucho la arquitectura que hacía. Se divulgaba en la facultad cada nueva obra suya y nos apurábamos a conocerla.

**–¿Recuerda alguna obra en especial?**

–Recuerdo la casa para su hermano, el ingeniero agrónomo Surraco, muy próxima al Hotel Carrasco.

También, en Bulevar España<sup>45</sup>, hay o había una vivienda que nosotros admirábamos mucho, sobre todo los que seguíamos o pretendíamos seguir la línea de Dudok; así como no nos cansábamos de mirar la casa de Rius, que ya cité, en la calle 21 de Setiembre.

Como arquitectos no vinculados a la facultad, tuvo importancia Jorge Herrán, que proyectó el edificio de la Aduana. Esta obra fue muy importante, en aquel momento por lo menos. Por la limpieza de sus superficies y claridad de planteo.

Recuerdo también a Valabrega, por el edificio de la ex *Tribuna Popular*<sup>46</sup>, que se terminó en los años 30. Esa obra, para nosotros, era una lección, una escuela donde íbamos a estudiar arquitectura.

**–Para nosotros vuelve a serlo ahora.**

–Junto con el edificio del ex Cine París constituyeron las primeras obras renovadoras realizadas sobre la avenida 18 de Julio.

**–Sus primeros trabajos, según nos dijo, los realizó con una pequeña empresa constructora.**

–Sí, aun desde antes de recibirme. Sciuto tenía la firma profesional porque se recibió antes que yo. Era mayor que yo, estaba más adelantado. Pero también hizo la carrera un poco lentamente. Yo trabajé siempre, desde boletero en el ex Teatro Urquiza hasta de dibujante de Cravotto y de Azzarini. Yo pasé en limpio, prácticamente todos los planos, incluso me dibujé todas las rejas, de la hoy embajada soviética<sup>47</sup>. No era entonces el edificio de una embajada, era simplemente una casa habitación, de un señor que no me acuerdo cómo se llama, poderoso. El trabajo con Azzarini fue el primero que tuve como dibujante, y salí de su estudio para ir

45. Vivienda en Br. España N° 2818/22, Montevideo. Arq. C. Surraco, c. 1926. Demolida.

46. Edificio Lapidó. Avda. 18 de Julio N° 948-50, Montevideo. Arqs. J. Aubriot y R. Valabrega, 1929-1933.

47. Vivienda Darnaud. Actual Embajada de Rusia. Br. España N° 2741, Montevideo. Arq. H. Azzarini, 1926.

a trabajar con Cravotto, porque a Azzarini lo quería mucho, había sido profesor de dibujo mío de Secundaria, pero estimaba mucho más la arquitectura de Cravotto, y entonces yo prefería trabajar con menos sueldo con Cravotto y no con más sueldo con Azzarini. A pesar de que a Azzarini lo quería como a un padre, porque es un profesor de dibujo admirable, y él y toda su familia es magnífica, sigue siendo, y somos muy amigos. Por esos años, Azzarini no era un hombre admirado y seguido, porque hacía esa arquitectura tradicional, ese edificio que ustedes ya conocen, y todo el resto de la cuadra la hizo él...

**–Claro, a pesar de que su propia casa la hizo atendiendo a modalidades renovadoras.**

–En los comienzos de mi actividad profesional con Vázquez y Sciuto elaboramos muchos proyectos de viviendas. Además de las ya mencionadas, realizamos la que se encuentra frente al Club de Golf<sup>48</sup>, la de la calle Yi casi Mercedes<sup>49</sup>, proyectada para un tío mío, otra en la calle Ramón Fernández y la casa para el ingeniero Brezzo sobre 21 de Setiembre<sup>50</sup>.

48. Vivienda Piccinino. Avda. J. María Sosa N° 2329, Montevideo. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez y R. Sciuto, 1933. Demolida.

49. Vivienda Dr. Artucio. Yi N° 1444, Montevideo. Arqs. L. Artucio, R. Sciuto e Ing. Scheffels, 1932.

50. Vivienda Brezzo. 21 de Setiembre N° 2819, Montevideo. Arqs. L. Artucio, F. Vázquez y R. Sciuto, c. 1930-33. Demolida.

**–¿Llegó a participar en algún concurso nacional?**

–No, hice solamente un concurso para cargos docentes. Actué muchísimas veces como jurado desde que empecé a ser profesor de la facultad, en 1941. Como fui primero profesor de Teoría de la Arquitectura –sustituyendo al arquitecto Campos–, era un candidato adecuado para integrar jurados de concursos.

**–¿Cómo fue su ingreso a la docencia de arquitectura?**

–Comencé haciendo asistentados honorarios a fines de 1939, a mi regreso de Brasil: en Teoría, con Cravotto y Scasso; en Historia, con Giuria y Berro. Como profesor de Historia de la Arquitectura comencé recién en 1952, luego de la reforma del plan de estudios, en cuya formulación me cupo una actuación directa, conjuntamente con Ruben Correa y Gómez Gavazzo. Yo estuve en la comisión que hizo el plan de estudios: Correa, Gómez y yo. Yo, miembro del Consejo, y Correa, miembro del Consejo también, delegado de los estudiantes. Complementariamente, actué como profesor de Historia del Arte en Enseñanza Secundaria y en el Instituto de Profesores Artigas.

**–En cuanto a la actividad gremial profesional, ¿usted actuó en la Sociedad de Arquitectos?**

–No, nunca estuve en una comisión directiva, por ejemplo. Una vez fui candidato de un grupo, que promovió Ferster. A último momento, el último día en que se

podía inscribir listas, fui candidato a presidente. Un grupo digamos, de izquierda, porque parecía que la cosa venía muy mal, la lista que había era poco satisfactoria para la gente más cercana a la izquierda de distintos matices. Y entonces a último momento armaron una lista. Y ahí me exigieron, poco menos, la presencia, cosa que yo no quería. Pero no pude decir que no. Ganó la otra lista. Así que yo no integré nunca la comisión directiva de la Sociedad de Arquitectos. Ahora, integré muchas veces, sí, el jurado de concursos.

**—¿Usted tuvo vinculaciones con organismos públicos fuera de lo que es la facultad misma?**

—Bueno, como docente en Secundaria y luego en el Instituto Artigas. Pero empleos o vinculaciones así directas, no.

Yo tuve un trabajo, cuando volví de Brasil; ya Vázquez Echeveste había seguido su derrotero y Sciuto estaba trabajando en San José, donde tuvo bastante suerte, hizo muchas casas. Porque durante la empresa nuestra, la sociedad nuestra, nosotros fuimos a trabajar a San José, para hacer la casa de un doctor, que era amigo de Sciuto, creo. A raíz de eso nos dieron para hacer el Club Social de San José, donde fuimos apuntalados técnicamente por el ingeniero Scheffels, que luego fue socio nuestro, que resultó ideológicamente nazi, cosa que no sabíamos en ese momento. Por entonces Scheffels y Hartschuh eran los dos grandes ingenieros calculistas alemanes que había en Montevideo. Este último había venido para la realización del Palacio Salvo y trabajó también con Surraco. El ingeniero Scheffels venía de Bolivia, donde actuó en la construcción de fortines que se realizaron allí en previsión de la guerra del Chaco. Fue quien calculó la bóveda que se hizo para el salón de baile del club de San José. Fue una estructura muy importante en hormigón armado, hoy ya demolida. Este edificio lo hicimos en sociedad con de los Campos, Puente y Tournier, de quienes éramos muy amigos, a quienes llegamos a construirles la mayor parte de sus obras, actuando como empresa constructora. En un comienzo, habían trabajado con Ciurich y Etcherbarne; cuando estos llegaron a realizar obras importantes, comenzaron a solicitarnos la construcción de obras medianas. La actuación de la empresa fue corta: cuatro o cinco años; desde antes de recibirme hasta 1934.

**Selección de realizaciones arquitectónicas**

Entre las obras del arquitecto Artucio que merecen señalarse incluimos las siguientes, algunas de las cuales fueron realizadas con los arquitectos Francisco Vázquez Echeveste y Rómulo Sciuto.



Vivienda en Avda. Bolivia N° 1273. Montevideo, 1930 (parcialmente alterada).

Viviendas en José Ellauri N° 515/19. Montevideo, 1930.

Vivienda en Coronel Alegre N° 1224. Montevideo, 1931-1932.

Vivienda en Yi N° 1444. Montevideo, 1932.

Vivienda en Avda. Julio María Sosa N° 2329. Montevideo, 1933 (hoy demolida).

Edificio Figueroa en Ejido N° 1202 esquina Canelones. Montevideo, 1933.

Vivienda propia en Pilcomayo N° 5060. Montevideo, 1940.

### **Algunas publicaciones del arquitecto Artucio**

"Sobre la enseñanza de la Teoría de la Arquitectura". *Anales de la Facultad de Arquitectura* N° 5. Montevideo, 1942.

"Aspectos sociales de la arquitectura gótica". *Anales de Instrucción Primaria*. Montevideo, setiembre-diciembre de 1946.

"Arquitectura y Medicina Preventiva". *Revista CEDA* N° 24. Montevideo, agosto de 1954.

"Apuntes y libros". *Revista CEDA* N° 27. Montevideo, febrero-setiembre de 1956.

"Del refinamiento a la austeridad". *Revista de la Facultad de Arquitectura* N° 7. Montevideo, diciembre de 1966.

*Montevideo y la Arquitectura Moderna*. Montevideo, Nuestra Tierra, 1971.





Ernesto Leborgne en conferencia de Torres García. Archivo Cecilia de Torres.

# ERNESTO LEBORGNE (1906-1986)<sup>51</sup>

MARIANO ARANA, LORENZO GARABELLI, JOSÉ LUIS LIVNI

Ciertamente, la trayectoria del arquitecto Leborgne es atípica. Perteneció a una generación algo posterior a la de aquellos que comenzaron el importante esfuerzo de captación de las ideas y las formas de la arquitectura renovadora europea, para aplicarlas en nuestro medio en forma particularmente libre y apropiada; adecuada a los ambiciosos programas públicos del momento, a los rasgos morfológicos de nuestras ciudades.

Incorporado a la vida profesional en plena crisis económica, su obra es cuantitativamente limitada. Aunque la lista no es taxativa, podemos enumerar el temprano Laboratorio de la calle Gutiérrez Ruiz, su casa de la calle Trabajo, la casa de Augusto Torres en la avenida Manuel Pérez, la reforma –aún no se manejaba el término reciclaje–, para el mismo pintor, de una casa en la calle Itacurubí, la Casa Lorieta en la calle Horacio Quiroga y, finalmente, la instalación del Museo de Arte Precolombino de la calle Mateo Vidal y algunos aportes distintivos en la vivienda Torres García en la calle Caramurú.

No ejerció la docencia, no participó en la actividad gremial en la muy activa Sociedad de Arquitectos de su juventud, ni tampoco en debates teóricos durante su larga vida profesional ocupada, en gran parte, por el trabajo técnico en una empresa constructora cuyos proyectos no reconocía como propios.

Sin embargo, cuando dos décadas después de realizada su vivienda propia, el Núcleo Sol –constituido por estudiantes que en los años 60 realizaron un importante esfuerzo de profundización en temas de arquitectura nacional– la dio a conocer a través de charlas y de una memorable visita colectiva, pudimos percibir un aporte peculiar y sensible, aunque totalmente lateral al quehacer arquitectónico dominante por entonces.

En efecto, en su casa, al igual que en la remodelación de la vivienda-taller para Augusto Torres y en la Casa Lorieta –estas últimas recién terminadas– se maneja una serie de elementos y recursos no solo no frecuentados, sino explícitamente rechazados a nivel teórico y proyectual.

La libertad formal, aparentemente espontánea, con que se resuelven ciertos encuentros y relaciones espaciales internas, inusuales y sutiles, en lugar de la casi total interrelación de un espacio continuo programáticamente buscado; la incorporación de elementos artísticos,

51. Publicado en *Arquitectura* N° 257. Montevideo, SAU, octubre de 1987; pp. 103-109.

artesanales, decorativos, en rejas, en murales, en ricos despieces de ladrillo, como parte integral de la obra, contrastan con propuestas que hacían hincapié en el total despojamiento de sus planos y volúmenes.

La búsqueda de cualidades ambientales propias en los espacios exteriores es otro de los aspectos significativos de su obra. Recordemos la casi natural sedimentación de recuerdos en el jardín de su casa, el carácter clásico, casi romano, del patio jardín de la Vivienda Lorieo, el aire tradicional y cerrado del patio de la vivienda-taller de Augusto Torres, el trabajo en ladrillo del jardín de la de Torres García.

Es también interesante la importancia otorgada a la integración de la obra con el medio circundante que encontramos reflejada en el muro que oculta la casa de la calle Trabajo, con un despiece de ladrillo y una realización intencionalmente estudiada para integrarse a las viejas construcciones de la zona; o en el cerco, igualmente de ladrillo, de la Vivienda Torres García, que resuelve y hace habitable un estrecho jardín frontal, a la vez que se relaciona felizmente con su entorno.

Capítulo aparte merece el Museo de Arte Precolombino, donde con una gran economía de medios logra sacar partido de una construcción existente y crear un muy eficaz y sensible encuadre para exhibir las valiosas piezas de la colección Matto. Leborgne trabajó esencialmente allí, con el sutil manejo de la luz, el color y las visiones sesgadas hacia el pequeño jardín circundante.

Todas estas características que hoy forman parte obligada del acervo cultural de nuestra disciplina constituyeron verdaderas excepciones, provocaciones podríamos decir, si el carácter naturalmente retraído del arquitecto Leborgne no inhabilitara el uso de tal expresión.

La influencia liberadora, cuestionadora, de apertura, ejercida sobre las generaciones que se formaron a partir de los años 60 constituye parte sustancial de la contribución de Leborgne a nuestra arquitectura.



Vivienda Leborgne. Arq. E. Leborgne, 1938-1940. Foto: Silvia Montero. SMA.



Vivienda Leborgne. Arq. E. Leborgne, 1938-1940. Mural de Horacio Torres. Foto: Julio Navarro.



Vivienda Lorio. Arq. E. Leborgne, 1964. Foto: Panta Astiazarán.



Vivienda Andrada-Torres. Arq. E. Leborgne, 1963. Foto: Panta Astiazarán.

Entrevista  
5 de enero de 1981

**-Arquitecto Leborgne, quería consultarle sobre el año de su ingreso a la Facultad de Arquitectura y el año en que egresó.**

-Ingresé en el año 1925 y egresé el 13 de julio de 1931. Me recibí junto con Beraldo y Gómez Gavazzo.

**-Usted fue compañero de ambos, pero ellos ingresaron a la facultad antes, ¿no es así?**

-Sí, entraron antes. Tanto Beraldo, que era el mayor, como Gómez Gavazzo, pero terminamos la carrera juntos.

**-¿Qué otros estudiantes recuerda como compañeros de entonces, ya sea en los talleres o en algunos cursos teóricos de la facultad?**

-Quisiera citar a dos personas con quienes estudié y con los que llegué a hacer obras siendo aún estudiantes. Uno era Juan María Barilari y el otro Rodolfo Ferreira.

**-¿Cuáles serían esas obras que menciona?**

-Una es en Avenida Sarmiento casi Luis de la Torre, existe todavía, en estilo colonial, blanca. Fue la primera que hicimos. La segunda fue una clínica médica en la calle Ibicuy N° 1210.

**-Esa obra la tengo presente porque siempre me llamó la atención. ¿Quiere decir que es anterior a 1931?**

-Se terminó en 1930. Recuerdo que la fue a visitar Baltasar Brum, o sea que es anterior al golpe de estado de Terra.

**-Aparte de los estudiantes que fueron sus compañeros a fines de los años 20 y comienzos de los 30, ¿qué profesores señalaría como habiendo tenido importancia en esa promoción y en su formación particular?**

-Había pocos profesores que se destacaban en ese momento en la facultad. Puedo mencionar el Taller Cravotto, pero era de difícil acceso. Yo tuve otros profesores, en una época bastante desgraciada en que la arquitectura se hacía consultando las Medallas<sup>52</sup>. El consejo que daban los profesores era: "Consulte las Medallas". Uno se basaba mirando esos libros.

52. Se refiere a las publicaciones que llegaban a la facultad de los trabajos premiados en la Escuela de Bellas Artes de París.



**–Sí, los premios de la Escuela de Bellas Artes de París.**

–Uno allí no aprendía arquitectura, desde luego, aprendía a buscar soluciones, nada más. Pero tuve ocasión, en una oportunidad, de tener a Vilamajó de profesor. Hice un proyecto con él. Y eso me abrió el campo; entendí lo que era la arquitectura. Lo demás era casi una manualidad.

**–¿Usted destacaría también a *monsieur* Carré?**

–Claro, *monsieur* Carré fue el gran profesor de la facultad. Eso es demasiado conocido.

**–Siempre me llamó la atención la admiración unánime hacia Carré por parte de quienes lo conocieron y fueron sus alumnos. Generaciones enteras, ya que este hombre estuvo en la facultad desde 1907. Quisiera que me diera su opinión respecto a cómo era posible que un estudiante como usted, o como quienes colaboraron en la realización de una obra como la de la calle Ibicuy, compatibilizara ese interés por realizar una propuesta bastante audaz para el momento con la admiración hacia una personalidad que, como la de Carré, estaba formada dentro de los cánones académicos de la Escuela de Bellas Artes de París.**

–Sí, desde luego, estaba formado dentro de esos cánones; pero era sobre todo un gran maestro de arquitectura y era muy abierto a cualquier tendencia. Fue buen profesor tanto para quienes continuaron con esos cánones como para Gómez Gavazzo, por ejemplo, que estaba en la avanzada. En ese momento teníamos esa gran inquietud que trajo la arquitectura moderna. Estábamos todo el tiempo “prendidos” de *L’architecture d’aujourd’hui*, de *Moderne Bauformen* y todo ese tipo de revistas que tuvieron gran influencia sobre mí y sobre mis compañeros.

**–¿Para usted fue importante, como lo fue para otras personas que se formaron en la facultad en aquella época, la venida de Le Corbusier? ¿Le resultó un impacto especial? ¿O fue un hombre que le resultó cuestionable?**

–En ese momento yo era un gran admirador de Le Corbusier. Me causó mucha emoción verlo, oírlo dar sus conferencias, observar sus croquis. Aunque estuviera completamente equivocado con sus “rascamares”<sup>53</sup> porque la Cuchilla Grande dentro de la Ciudad Vieja no daba para tanto. Pero realmente, en esa época influyó mucho. Yo tenía una gran admiración por él y por los arquitectos alemanes.

**–Usted me mencionó algunas revistas que se manejaban por entonces. En la obra de la calle Ibicuy me parece encontrar ciertos lineamientos**

53. Se refiere a los edificios esbozados en los croquis de Montevideo que Le Corbusier realiza desde el avión.

**que aparecen en algunas publicaciones holandesas. ¿A ustedes les interesaba la arquitectura holandesa?**

–Sí, también. ¡Cómo no!

**–¿Manejaban y les interesaba el análisis de obras que aparecían en la revista *Wendingen*?**

–Sí, claro.

**–¿Recuerda algún arquitecto que les importara particularmente, dentro de Holanda?**

–No. Pero los arquitectos holandeses fueron de los iniciadores del movimiento moderno, junto con Mondrian.

**–Entonces, la personalidad de Le Corbusier fue descollante. ¿Lo era incluso antes de su venida a Montevideo?**

–Sí, ya era una personalidad conocida.

**–¿Carré la mencionaba?**

–Yo nunca se lo oí mencionar, pero creo que tenía un gran respecto por Le Corbusier.

**–¿Usted recuerda si las charlas que dio Le Corbusier en Montevideo dieron lugar a algún tipo de polémica?**

–No. En esa época la universidad solía traer a grandes personalidades; tuve incluso ocasión de conocer a Einstein dictando conferencias allí. Y venían egipcólogos, americanistas y una serie de otras figuras. Las conferencias de Le Corbusier fueron de las tantas en esa época. No trascendieron fuera del círculo de la facultad y de los arquitectos.

**–¿En la facultad, Le Corbusier accedió a los talleres de arquitectura?**

–No. Sé que hizo una recorrida por Montevideo. Elogió, por ejemplo, la cárcel de Punta Carretas que vio desde la rambla; sus líneas horizontales y su volumen simple le gustaron. Y pasando por Bulevar Artigas, elogió una casa que había hecho Gómez Gavazzo siendo todavía estudiante. Fueron los dos únicos elogios que realizó.

**–Alguien me dijo que también elogió las medianeras.**

–Sí, sería porque todavía no tenían pintados los carteles de Coca Cola.

**–¿Recuerda –dentro de la obra de Le Corbusier o de cualquier otra de las personalidades internacionales que se conocían a través de las revistas que se recibían– algunas obras que le interesaban en esa época?**

–Me interesaban muchas, pero no le podría dar los nombres en este momento.

**–Dentro del medio nacional, en un país que tuvo tempranamente gente que empezó a manejar un lenguaje contemporáneo, lo que no es común encontrar en el resto de Latinoamérica –exceptuando en forma parcial, a Buenos Aires– ¿qué arquitectos le importaban, aparte de Carvotto, a quien ya mencionó? ¿Qué obras veía con interés?**

–Le diría que Surraco, Rius, Amargós. Era gente a la que respetaba e iba a ver sus obras.

**–Claro, hacia fines de los años 20 ya empezaban a tener obras importantes y a ganar concursos.**

–Bueno, ganar concursos es otra cosa. Concursos ganaron muchos y no siempre los buenos. Salvo el caso de Surraco con el Hospital de Clínicas, por ejemplo.

**–¿Usted conocía a Surraco, que actuó muy esporádicamente como docente en la facultad?**

–Lo conocí fuera de la facultad, muchos años después de recibirme.

**–¿No era usual que se fuera a hablar con esa gente, fuera de la facultad?**

–No. No era lo corriente, aunque se conocieran sus obras.

**–Leborgne, ¿qué me puede decir respecto a su propia obra?**

–Es muy escasa, ¡escasísima! Por eso usted, que me está haciendo contar la historia de mi vida, no va a poder hacer un libro como lo podría hacer sobre Benvenuto Cellini.

**–Posteriormente a esas primeras obras que realizó antes de recibirse en 1931, ¿qué construcciones le interesa destacar dentro de su obra?**

–Yo me recibí en una época muy difícil, con una gran crisis y –realmente– no tuve oportunidad de trabajar. Mi primer cliente fue un mozo del Tupí Nambá, un griego, que me encargó una casa de renta. El único mérito de esa obra es haber resuelto dos casitas –que tenían dos dormitorios, baño, cocina y un estar– con un costo de 2.200 pesos de aquella época cada una. Están cerca del Hospital de Clínicas. Y después nada más. Vino el gran paréntesis en que yo, por razones económicas, tuve que trabajar en una empresa constructora.

**–¿En qué empresa trabajó?**

–Gori y Molfino.

**–¿Y eso le sirvió? ¿Considera que fue útil para su obra posterior?**

–Me sirvió como lavado de cabeza. Para olvidarme de todo lo que había aprendido viendo las revistas y que yo trataba de imitar. Fue en ese período que conocí a Torres García.

**–¿Y hacia qué años fue eso, teniendo en cuenta que Torres llegó a Montevideo en 1934?**

–Lo conocí desde que llegó. Tengo el primer cuadro que él vendió aquí en Montevideo. Creo que eso tuvo mucha influencia sobre mí.

**–¿Cómo llegó a conocer a Torres García?**

–Visitando una muestra suya, con don Alberto Muñoz del Campo que me invitó a ir diciéndome que había una exposición muy interesante de un pintor uruguayo muy conocido, incluso internacionalmente, que había hecho la decoración de la Diputación de Barcelona. Yo nunca había oído hablar de él; estaba entusiasmado con Figari y Barradas y a eso se limitaba mi conocimiento sobre pintores uruguayos.

**–¿A usted le interesaba la pintura desde antes?**

–Sí, me interesó siempre. Incluso hice algunas pequeñas cosas en pintura antes de conocer a Torres.

**–¿Usted tenía una formación autodidacta o había seguido algún curso?**

–No seguí ningún curso. Cuando tuve que decidir sobre la carrera a seguir, yo –que soy muy mal dibujante– entré en los Preparatorios temblando, sobre todo por el curso de Modelado, que era difícilísimo. Pero por suerte descollé dentro de mi grupo en Modelado y eso me entusiasmó para seguir haciendo algunas cosas en barro, cosas que ya no existen.

**–Me decía que don Alberto Muñoz lo invitó a una exposición de Torres García. ¿Era de las primeras que hacía, aquí en Montevideo?**

–La primera. A los pocos días de haber llegado hizo una exposición en Amigos del Arte. Y ahí lo conocí, aunque no lo traté personalmente porque, desgraciadamente, soy una persona muy tímida.

Después hizo una exposición en el ETAP [Escuela Taller de Artes Plásticas] – que era un grupo de artistas plásticos– y fue ahí cuando vi expuesto el cuadro que

ya le mencioné. Me agarré tal entusiasmo con él, que fui a lo de Barradas a averiguar dónde vivía Torres y allí me dieron la dirección de su primera casa, en la calle Isla de Flores. Fui hasta ahí temblando, a preguntarle si me vendía el cuadro.

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

**–Después de la adquisición del cuadro, ¿siguió conectado con Torres?**

–Sí.

**–¿Siguió cursos con él?**

–Asistí a la mayor parte de las conferencias que dictó aquí, que fueron muchas.

**–Creo que fue un hombre que conmocionó el ámbito cultural del momento.**

–Fue todo un acontecimiento, un lujo para el Uruguay que muy difícilmente se lo podía dar otro país de América.

**–¿Usted ejercitó con él algo de pintura o de modelado?**

–No, nunca.

**–Entonces, no asistió a cursos en el Taller Torres, a pesar de que siempre estuvo vinculado con él.**

–Bueno, Torres no daba cursos en el taller. Corregía; venían los alumnos con sus pinturas y él hacía comentarios sobre los trabajos.

**–¿Usted asistía a esas correcciones?**

–Sí, algunas veces.

**–Usted ha estado muy relacionado con muchas de las personas que asistieron al taller.**

–Sí, sobre todo con los pintores que permanecieron en él durante un tiempo largo, porque ahora parece que por el taller desfilaron todos los pintores de Montevideo. En todos los currículum aparecen como habiendo estudiado con Torres García y muchas veces eso no es cierto.

**–Con muchos, usted sigue manteniendo vinculaciones, como es el caso de Fonseca.**

–Sí, Fonseca, Alpuy, Gurvich, los hijos de Torres, Matto.

**–Usted trató a Torres García mucho tiempo. ¿Él hablaba de arquitectura?**

–Hablaba de arquitectura, ¡cómo no! Y de todas las artes.

**–¿Valoraba obras que se estuvieran haciendo en ese momento en Europa, o en el ámbito nacional?**

–Nunca le oí opinar sobre obras realizadas.

**–¿Sabe si tenía alguna opinión sobre personalidades como Vilamajó, por ejemplo?**

–No, nunca le oí comentar.

**–Al mismo tiempo me gustaría saber qué opinión tenía Vilamajó –un hombre tan ajeno en su modalidad a la de Torres– sobre este. Porque hay obras, como el almacén de La Americana, que solo se explicaban, a mi entender, como una asimilación –por lo menos parcial– de una visión que el Constructivismo otorgó al ámbito cultural uruguayo.**

–Con Vilamajó tuve oportunidad, una vez, de hablar sobre Torres. Y me pareció que él tenía sus reparos, incluso no admitía lo de la regla de oro, que para Torres era la base. Vilamajó decía que el ritmo y la proporción, cada uno los siente a su manera y que no podía existir una regla matemática.

**–Independientemente de esa concepción que Torres tenía –y que prácticamente todo el taller siguió– sobre la proporción, la justa medida u el ordenamiento estricto, ¿Vilamajó lo respetaba como artista?**

–Sí, lo respetaba como artista. Pero me dio la sensación de que con una cierta prudencia.

**–No me extraña, desde el momento que me parece sospechar, a través de los escritos de uno y otro, que pertenecían a mundos muy distintos.**

–Bueno, son distintos caminos que a veces conducen al mismo sitio.

**–Me interesa mucho saber qué opina de otra gente que –como ocurrió con usted mismo– quedó impactada con la personalidad de Torres y a la que eso le sirvió de mucho en su formación cultural y a veces incluso en su formación como arquitecto.**

–En cuanto a formación cultural, en mi caso se refleja en las pocas cosas he hecho.

**–Pienso que usted no fue el único; que hubo gente como Lorente, como Payssé, que da la sensación que han recibido mucha influencia del**

**taller. O como Dieste, que quedó muy impresionado con la presencia de Torres, si bien en su obra no hay un reflejo inmediato y directo.**

–Es que Torres ha tenido influencia no solo en los pintores, sino también en los arquitectos y hasta en la literatura. Paco Espínola lo admitía, también Esther de Cáceres.

**–Ese contacto con el Taller Torres, ¿cómo cree que se expresó en su obra, luego de sus primeras realizaciones y de su experiencia en la empresa Gori y Molino?**

–Bueno, eso no fue experiencia. Trabajé toda mi vida ahí: 37 años. Entré y... ¡Nunca más!

**–¿Qué tipo de tareas realizaba allí?**

–Yo entré a trabajar allí por necesidad, por razones económicas. Desde luego, me aclararon la situación en el sentido de que la empresa estaba para obtener beneficios. Cliente que hubiera, yo tenía que contemplar sus gustos. En esa posición aclaré que solo trabajaría como dibujante y no firmaré ningún plano. Jamás lo hice. Como le dije, “experiencia”, ninguna. Me sirvió como un lavado de cabeza para olvidar todo lo que había aprendido y empezar de nuevo.

**–Dentro de esa labor de tantos años en la empresa, ¿nunca tuvo alguna posibilidad de diseño en la que pudiera reflejar ideas que a usted le importaran? ¿Siempre fueron muy condicionados los proyectos, o algunas de las obras que salieron del estudio, elaboradas por usted, le parece que vale la pena destacar?**

–Bueno, los trabajos que me interesan fueron absolutamente personales. Para clientes míos que yo llevaba allí y la empresa no tenía nada que ver.

**–¿Le parece entonces que hay algunas obras que se pueden rescatar de ese período?**

–Las cosas que he hecho yo.

**–¿Fueron fundamentalmente viviendas?**

–Uno de esos trabajos fue mi propia vivienda.

**–¿Entonces su casa la construyó la empresa?**

–Sí, yo era el arquitecto y ellos la empresa.

**–¿En qué año la hizo?**

–En 1940 y la habité los primeros días de 1941. En la reja está la fecha. Creo que

fue unos 10 años después que hice la casa y el taller de Augusto Torres, que fue un programa mínimo, allí en la calle Manuel Pérez. Ahora está muy alterada; le hicieron una serie de cosas, le modificaron la reja y le pusieron un arco. Es un disparate.

**–Cuénteme cómo se dio esa circunstancia. ¿Vino Augusto Torres, que era amigo suyo y vieron de común acuerdo la posibilidad de hacer una casa?**

–Después de una pelea, porque yo no la quería hacer. No me animaba. Pero el insistió tanto que no me pude negar. Y salió eso, que algunos encuentran bien sobre todo por la simplicidad y la economía: ladrillo visto, hormigón visto...

**–¿Y cómo elaboró esa casa? ¿En contacto permanente con Augusto Torres?**

–No. Consulté sobre dimensiones de locales y otros detalles, pero el proyecto es mío. El programa consistía en un dormitorio, un cuarto de baño, una cocina y el taller. No había mucho para dar vueltas. Tuve absoluta libertad. Además, si no la hubiera tenido no hacía nada.

Se me presentaron oportunidades de hacer algunos otros trabajos. Para gente que me los venía a pedir a mi casa y me imponían ciertas condiciones, como techo de teja, por ejemplo. Yo les decía: “Si no me dan absoluta libertad no les hago nada. Pero si van a la empresa y me lo encargan allí, les hago cualquier cosa”.

**–Desde luego, Augusto Torres ya conocía su casa, dado que la de él es de alrededor de 1950.**

–Sí, claro.

**–¿Conservan planos y fotos de esas obras?**

–Planos debo conservar, fotos no. Augusto vendió ese edificio cuando se fue a Norteamérica. Después compró una casa vieja en Punta Gorda a la que yo le hice una reforma.

**–¿Hacia qué fecha fue eso?**

–Por 1960. Casi simultáneamente con la casa de Lorigo, en la calle Horacio Quiroga.

**–Visitó la Casa Lorigo hace muy poco y me pareció interesantísima. Sobre todo el patiecito que usted hizo con los cuatro cipreses y el porche que es muy lindo.**

–Trabajé con muchos materiales viejos.

**–Hay una casa en la que me parece encontrar una cantidad de elementos utilizados por usted en esa época y que no sé si es suya. Es en**



**Avenida Millán, cerca del Parque Posadas.**

–No, esa la hizo un muchacho que trabajaba conmigo, un dibujante que yo tenía.

**–Me da la sensación que utilizó una serie de recursos similares a los que usted manejaba en esas obras de los años 60.**

–Sí, sí.

**–Respecto a una casita que no sé si fue una reforma o de elaboración paulatina con agregados sucesivos que hizo Horacio Torres para sí mismo en la subida de Punta Gorda, ¿la elaboró él mismo?**

–Sí, él mismo, consultando algunos aspectos técnicos conmigo y cambiando ideas también sobre pequeños detalles.

**–¿Los jardines que hay allí, los elaboró usted o participó en algún aspecto?**

–No, están muy bien, muy adaptados a lo que era el ambiente. No tuvo que hacer mucha cosa.

**–Supongo que Horacio Torres conocía mucho su casa.**

–Sí, claro que sí.

**–Usted me dijo que su casa se elaboró en 1940 y la ocupó en 1941. ¿El jardín se realizó simultáneamente o fue un proceso algo más prolongado?**

–Mire, el jardín fue una cosa casi de formación natural. Porque este terreno que tengo yo ahora era parte de una antigua quinta que llegaba a la calle Cavia y era de mi abuelo. El terreno estaba todo plantado. De manera que yo planté algo, algo se secó, algunos árboles se vinieron abajo y el jardín se fue modificando.

**–Y la sucesión de espacios que usted fue generando con una cantidad de materiales recuperados de viejas casonas o de demoliciones y con la incorporación de obras de gente amiga del Taller Torres, ¿fue también un proceso?**

–Ah, sí. Empecé con un monumento que hice yo y que tiene un bebedero de pájaros. Lo hice con una pieza de granito de la Plaza Independencia, que era parte del capitel de una columna. Con esa piedra hice el bebedero de pájaros. Además hay fustes de columnas y ménsulas de balcones.

**–También piezas de terracota e incluso algunas esculturas que usted recuperó de viejas casas de Montevideo.**

–Una escultura muy romántica que hay allí era de una quinta del Prado que se fraccionó y quedó abandonada.

**–Es decir que el jardín fue adquiriendo forma en esos 10 años posteriores a 1940 y –desde luego– la gente del Taller Torres conectada con usted lo conocía. En la pequeña casa que elaboró para Augusto Torres, ¿tuvo también la responsabilidad de concretar algo de la jardinería?**

–Sí. Al frente, una fuentecita que hay allí y unas piedras que eran para recibir un pequeño monumento que nunca se puso.

**–¿La esposa de Torres García, Manolita, vive en alguna casa hecha por usted?**

–Vive en la calle Caramurú. Esa casa se construyó vendiendo cuadros y con un préstamo del Banco Hipotecario y se terminó dos años antes de morir Torres.

**–¿Así que Torres llegó a habitarla?**

–Sí, sí. Vivió dos años allí.

**–¿Es una casa que usted diseñó?**

–No. El proyecto original es de Menchaca. Ahora, Menchaca estaba por construir ese Sanatorio, el España, se fue a Norteamérica a estudiar hospitales y entonces yo quedé encargado de la terminación. Hay algunas modificaciones en la fachada y otras pequeñas cosas hechas por mí.

**–Cuénteme cómo era Torres García.**

–Torres era un hombre completamente amplio, completamente generoso. Estaba en las antípodas de Picasso, por ejemplo, que era un hombre egoísta y que no dejó crecer a nadie. Admitía cualquier clase de discípulo, por torpe que fuera. Además, enseñaba todo lo que sabía y era muy acogedor. Yo tengo el remordimiento de haberle hecho perder horas y horas dándome conferencias para mí solo. Lo iba a visitar, me recibía y me daba toda una conferencia sobre pintura, con una serie de comentarios. Muy a menudo comentarios amargos, porque se amargaba por la falta de apoyo. Él, con generosidad, tenía la idea de hacer grandes monumentos en piedra, como pudo hacer el del Parque Rodó, sin ganar un centésimo. Ya le digo, pasaba horas enteras, que podía haberlas dedicado a pintar, conversando conmigo o con cualquiera que fuera. Y después de eso, todavía nos regalaba una exposición de cuadros; iba sacando cuadros y cuadros y los mostraba. Era una persona increíblemente generosa y abierta a todo el mundo.

**–Da la sensación que fue un docente nato, con calidades fuera de serie.**

–Ahora, el que le pegaba un palo, después también lo recibía. Pero no era rencoroso.

**–Torres demostraba interés por ciertos apoyos figurativos, tomando no solo naturalezas muertas sino también sectores de la ciudad. Creo que en ese sentido hay ciertas reiteraciones como en el caso del puerto o, de pronto, de la Ciudad Vieja, que varias veces toma como apoyo. ¿A él le importaba el aspecto urbano?**

–Le importaba mucho, sobre todos los puertos. Le gustaban mucho los barcos y los puertos. Cuando yo asistía a las lecciones que él daba en la Facultad de Arquitectura, a menudo recorríamos juntos el puerto.

**–Cierto, él dio clases en la facultad.**

–Sí, pero asistía muy poca gente. En realidad, la facultad no se interesó. Le dejó dictar los cursos, pero eran pocos los estudiantes que concurrían, un grupo muy reducido.

Bueno, a menudo salíamos de la facultad y recorríamos todo el puerto a pie. Me acuerdo que una vez fuimos hasta un club del que yo era socio y que tenía una terraza sobre la bahía: era una noche espléndida. El cielo tenía ese color intenso que adquiere luego de la puesta de sol; estaba precioso. Alguien, refiriéndose a Venus, dijo: “Miren esa estrella; ¡Que linda que es!”. Y Torres contestó: “Sí, pero me gustan más las que hago yo”. Y tenía razón, porque una cosa es la naturaleza y otra las obras que hace el hombre. ¡Una lección de pintura!

La ciudad le gustaba. Creo que en *La ciudad sin nombre* o en *Historia de mi vida* habla de cómo lo impresionó al desembarcar en Montevideo, ver el adoquinado y el pastito entre los adoquines y las casas.

Siempre protestó contra la Plaza Independencia, por el crimen que había sido la destrucción de La Pasiva.

**–El adoquinado le interesaría como forma expresiva.**

–Sí, como una forma expresiva. Además, la piedra es un material muy noble. A mí también me gusta la piedra que sea piedra y no que sea laja. Y que el ladrillo sea ladrillo y no un revestimiento de plaqueta.

**–¿Las clases de Torres en la facultad eran esporádicas?**

–No, semanales. Se dictaron durante un solo año. También dio conferencias en el Sodre, pero desgraciadamente ninguna quedó grabada. La voz de Torres no quedó grabada en ningún lado.

**–¿En qué año falleció Torres?**

–En 1948.

**–Justamente el mismo año en que falleció Vilamajó. Tratándose de una persona de la importancia cultural que tuvo Torres, parece mentira que no haya quedado ninguna grabación de algunas de sus charlas.**

–Charlas no, conferencias. Dio más de 200. Entre ellas, recuerdo que dio una en la Sociedad de Arquitectos. Bueno, no quedó la voz pero quedaron sus escritos, porque Torres no improvisaba, siempre leía. De noche preparaba la conferencia que iba a dar al día siguiente.

**–Hablando con Dieste, me dijo que quedó muy impresionado con algunas cosas que Torres comentaba. Cuando fue a Europa –tardíamente, siendo un hombre ya formado– tuvo interés en conocer lo que Torres le había recomendado ir a ver en Barcelona, la obra de Gaudí. A mí siempre me llamó mucho la atención y me pareció una muestra de amplitud intelectual que Torres insistiera en el conocimiento de una obra que parece estar en las antípodas de su postura creacional.**

–Bueno, Torres trabajó con Gaudí.

**–Sí, lo sé. Eso puede justificar su convencimiento en cuanto a la coherencia e integridad de un hombre como Gaudí.**

–Bueno, además las creaciones de Gaudí son extraordinarias; cualquiera de ellas; yo sufrí un impacto cuando las conocí.

**–Yo nunca me imaginé, viendo las obras en fotografía, lo que iba a recibir viéndolas directamente.**

–Exacto. A mí me pasó lo mismo: quedé impresionado.

**–¿Recuerda que cosas valoraba Torres de la obra de Gaudí?**

–No en detalle, pero siempre hablaba de él en términos elogiosos.

**–Torres colaboró con Gaudí en la obra de Palma de Mallorca, ¿no?**

–Sí, en los vitrales.

**–¿Se sabe exactamente cuáles fueron los vitrales hechos por Torres?**

–No, creo que no.

**–Seguramente trabajó como ayudante o integrando el equipo de Gaudí.**

–Por otra parte, no sé si los vitrales se han destruido o qué es lo que ha pasado.

Creo que los han sacado, que los han cambiado. Lo que sé es que Torres introdujo allí una innovación en las vidrieras superponiendo colores para obtener ciertas tonalidades.

**–Además de sus realizaciones para clientes privados, ¿usted participó en algún concurso?**

–Recién recibido, Alberto Muñoz del Campo me invitó para intervenir juntos en el concurso para el Banco de Seguros. Fue declarado desierto y a nosotros nos dieron una mención. Fue el único concurso en que intervine.

**–¿Trabajó fuera del país?**

–No, nunca.

**–¿Participó en reuniones internacionales o en la Sociedad de Arquitectos?**

–No.

**–¿Hizo docencia?**

–Nunca hice docencia.

**–¿Tiene escritos referentes a arquitectura?**

–No, tampoco.

**–En cambio tiene algo escrito sobre el taller y sobre la personalidad de Torres.**

–Alguna cosa que hice para catálogos. Bueno, yo soy director del Museo de Arte Precolombino y con ese motivo asistí a un seminario organizado por Unesco en México.

**–Eso es algo de lo que todavía no hablamos: de su tarea como diseñador de arquitectura vinculada a museos. Usted tiene varias cosas realizadas. Entre otras el pequeño museo de arte negro en el subsuelo de su casa, está diseñado por usted.**

–¡Ah, sí! No encontré otro que me lo hiciera.

**–Usted también hizo el diseño para el Museo Matto, el de Arte Precolombino.**

–Es una casa vieja, hice muy poca cosa allí. Fue una pequeña reforma, nada más.

**-Pero diseñó las instalaciones.**

-Sí, diseñé las vitrinas, algunas nuevas y otras fueron adaptadas.

**-Es una cosa muy bien hecha, muy eficaz.**

-Sí, creo que sí. Ha llamado bastante la atención, para tratarse de un museo chico. Incluso ha interesado a gente del exterior.

**-Usted me decía antes que viajó por Unesco.**

-Sí, a un seminario realizado en México en 1962.

**-¿Esto fue antes del diseño para el Museo Matto?**

-No, después. El museo se inauguró para el público estando yo en México.

**-¿Viajó a Europa varias veces?**

-No, una sola vez y de viejo. Ahora, últimamente, el gobierno alemán, me invitó -junto con tres o cuatro uruguayos más- a hacer una gira por los museos modernos de Alemania. Viajé con García Esteban, Bausero y algunos otros que en este momento no recuerdo. Fue una gira muy interesante. Todo muy organizado, porque allí planifican las cosas bien.

**-¿De lo que vio le interesó alguna obra moderna?**

-Ese no era el tema del viaje. Dentro del tema, me gustó mucho el Museo de Colonia, pegado a la catedral. Una cosa moderna, al lado de un edificio histórico, con un planteo sencillo que no compite con nada y que, por el contrario, agranda la plaza con su planta baja totalmente transparente. Es formidable, es una lección de cómo se puede realizar algo nuevo dentro de un medio histórico. Era un gran problema a resolver.

**-¿Fue entonces que visitó el Centro Pompidou en París?**

-Sí, al regreso de Alemania fui a París, a Barcelona -para ver la obra de Gaudí- y a Madrid.

**-¿Dentro de lo que se hace en el país, qué obras le importa ver? Si es que le importa alguna.**

-Yo, francamente, me desinteresé de la arquitectura. Pasé tantos años sin hacer nada que no la he seguido como la ha seguido usted.

**–¿A qué arquitectos nacionales le parece que tendría que hacerles una entrevista como esta?**

–Yo creo que debe haber muchos. Puede ser Lorente, Gómez Gavazzo... Bueno, a la generación joven usted la conoce mejor que yo.

**–Me interesa más la gente que haya trabajado en los años 30 y 40.**

–Fueron años tristes para la arquitectura.

**–¿Usted lo dice porque no hubo mucho trabajo? Pero se hicieron cosas buenas.**

–¿Sí?

**–Sí. Yo creo que mucho mejores que las que se hicieron en esos años en el resto de Latinoamérica –por lo menos en la zona que yo conozco–, incluyendo Argentina.**

–¿Pero usted dice cosas originales? Estuvo todo siempre muy influenciado por Europa y por la obra de Frank Lloyd Wright.

**–Justamente, ¿Wright fue una personalidad que le impactó en su momento?**

–No, nunca. Ni siquiera con el Museo Guggenheim.

**–¿Lo vio?**

–No. Pero he visto fotografías y he oído comentarios de los visitantes.

**–Es cierto, parece ser que el protagonista pretende ser el edificio y no las obras que se exponen.**

–Yo creo que en un museo el arquitecto debe ser muy modesto. Eso, el Guggenheim, es un pasaje en el que se colocan cuadros, no hay ningún recogimiento.

**–¿Usted conoció al arquitecto Fresnedo?**

–Sí.

**–Fue de la gente que, supongo, tenía admiración por Frank Lloyd Wright. ¿No es cierto?**

–La tuvo en algún momento, por lo menos sobre todo al principio, después no.

**–Después buscó un lenguaje, no diría muy personal, pero...**

–Una cosa híbrida.

**–Un poco más híbrida, sí, entre las corrientes europeas y la corriente wrightiana.**

–Él trabajó mucho con Surraco, fue dibujante de Surraco.

**–De pronto la experiencia adquirida con Surraco fue lo que le permitió incursionar en la arquitectura hospitalaria.**

–Sí, es cierto.

**–Volviendo a su obra, ¿usted no es demasiado modesto? ¿No le parece captar que por escasa que pueda haber sido, esa obra tuvo influencia en la arquitectura uruguaya?**

–Bueno, yo creo que sí. Pero prefiero conversarlo fuera de esta entrevista.

### **Algunas realizaciones del arquitecto Leborgne**

1928. Vivienda en Avda. Sarmiento N° 2584, Montevideo.

1930. Clínica Médica. Gutiérrez Ruiz (ex Ibicuy) N° 1210, Montevideo.

1938-1940. Vivienda propia. Trabajo N° 2773, Montevideo.

1950. Vivienda Augusto Torres. Juan Manuel Pérez, Montevideo (hoy alterada).

1960. Reforma para Vivienda Augusto Torres. Itacurubí N° 1365, Montevideo.

1960. Vivienda Lorio. Horacio Quiroga N° 6045, Montevideo.

1962. Instalación para el Museo Precolombino (colección Matto). Mateo Vidal N° 3249, Montevideo.

### **Publicaciones que ilustran la obra del arquitecto Leborgne**

Núcleo Sol, "Una vivienda montevideana". *Revista de la Facultad de Arquitectura* N° 5. Montevideo, octubre de 1964.











