



M. P. V.

J. A. V.

FERNANDO DE SIERRA

LAS VALIJAS DE VILAMAJÓ

LAS VALIJAS DE VILAMAJÓ

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2015.

Autor: Dr. Arq. Fernando de Sierra

Ilustraciones: Dibujos originales Julio Vilamajó y dibujos y fotografías del autor

Edición de gráficos y supervisión editorial general: Nella Peniza

Armado: Fabián Zamit

Diseño de tapa: Nella Peniza

Fotografía de tapa: Gustavo Carrier

© Fernando de Sierra, 2015

© Universidad de la República, 2017

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto—publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1439-8

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

La Udelar es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de 400 millones de dólares, 100 mil estudiantes, cerca de 10 mil puestos docentes, cerca de 5 mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario

- a) Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b) Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c) Búsqueda de nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la CSIC, en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto

por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de la grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian
Rector de la Universidad de la República
mayo, 2015

ÍNDICE

Breve introducción	7
Curvas interiores	17
Valores locales	33
Recuerdos indelebles	47
Paisajes esenciales	79
Confrontación internacional	97
Exploraciones críticas	115
Artes aplicadas	133
Adelantos tecnológicos	151
Rumbos desestimados	169
Conceptos territoriales	177
Fantasías espaciales	185
Aprendizajes lejanos	207
Terapias animadas	221
Procedimientos controvertidos	245
Consideraciones a modo de conclusión	255
Bibliografía	259

Breve introducción



La presente publicación es consecuencia de una prolongada investigación que transcurrió entre distintos énfasis: la figura del que es reconocido como el más destacado arquitecto uruguayo, el proyecto como actividad central de la arquitectura y por último, no menos importante, dos pequeñas valijas que fueron propiedad de julio Agustín Vilamajó cuyo contenido es fuente principal del estudio.

La determinación del foco central de esta exploración fue mutando entre los aspectos antes mencionados y consecuentemente, los sesgos del contenido se desplazan de un lugar a otro sin sobresaltos ni discontinuidades.

Con esta aclaración inicial podemos entonces relatar que esta investigación fue instalada a partir de los objetos encontrados al interior de dos valijas donadas a la Facultad de Arquitectura en el mes de julio de 2001 conteniendo un significativo legado documental del arquitecto Julio Vilamajó.

El universo encontrado en su interior nos puso en condiciones para comprender más a fondo la actividad proyectual del arquitecto, los alcances de sus inquietudes y desafíos, el pensamiento y energía en su actitud creativa, sus herramientas y procedimientos proyectuales, las conquistas y las frustraciones de una vida dedicada a la creación arquitectónica.

El legado documental que supone la totalidad del contenido de las valijas permite renovar el conocimiento de la actividad proyectual de la figura de Vilamajó, en virtud de la complejidad y amplitud de su producción arquitectónica.

Las valijas y los eventuales hallazgos que se produjeron con la indagación podrán reposicionar colectivamente el aporte disciplinar de Vilamajó, aportando nuevas lecturas de lo ya conocido.

Podemos afirmar que las valijas con la documentación encontrada en su interior se constituyen, por la magnitud del legado desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo y por la variedad de soportes de los registros, en una muestra válida para comprender la complejidad de aspectos que caracterizan e intervienen en el proceso proyectual de este arquitecto uruguayo, así como visualizar ciertas lógicas de sus resultados. Su capacidad operativa como muestra se convalida, tanto si la consideramos como contenedor de una recolección aleatoria de registros, o en mayor grado aún, si la entendemos como una selección intencionada de señales de una intensa trayectoria profesional.

EL CONTENIDO DE LAS VALIJAS

La base documental en que se fundamenta y apoya la investigación como fuentes primarias de indagación es el contenido encontrado al interior de las valijas de Vilamajó, entendido como fragmentos de una vida profesional intensa y especialmente compleja, en relación a la multiplicidad de actividades vinculadas y las diferentes escalas del trabajo profesional desarrollado.

Correspondencia, fotografías, manuscritos, textos mecanografiados, bocetos, anotaciones al margen, documentos oficiales, fueron encontrados al indagar en el inte-

rior de las valijas. Otros documentos nos cuentan de aspectos personales, eventos significativos a lo largo de su vida o documentos oficiales que nos hablan de su vida en sociedad.

Recuerdos afectivos de su infancia, pequeños dibujos dedicados a su madre, libretas del viaje, el título de arquitecto, el certificado institucional del Gran Premio e infinidad de fotos de diversas actividades, ilustran con intimidad ciertos aspectos de su vida privada.

A modo de ejemplo, podemos describir lo que quizás sea la fuente principal de hallazgos: las hojas sueltas de lo que fue un pequeño bibliorato de mesa, pequeñas hojas perforadas en uno de sus lados y bordes redondeados. En ellas, aparecen apuntados un número muy importante de bocetos.

Pensamientos gráficos, ideas parciales o formulaciones totales de proyectos o partes de ellos. Ideas algunas de ellas que nunca se concretaron, que no alcanzaron el estatus de versión definitiva; otras, por el contrario, fueron el germen de algún proyecto, idea original que sometida luego a un lento proceso de definición creciente llegó a materializarse en alguna de las obras de Vilamajó.

Fueron soporte de la intimidad del pensamiento del arquitecto en su lenguaje más apropiado para atrapar las ideas, para dialogar con el papel sobre aquello que nos devuelve.

Esta documentación, desde lo más arquitectónico a lo más anecdótico, se valida como registros íntimos del maestro, además de constituirse en un acervo fundamental para entender su forma de «hacer» arquitectura y entonces ajustar conceptualmente la importancia de su producción.

El valor de la documentación encontrada en las valijas de Vilamajó nos alienta a suponer que este «archivo» personal permitirá construir aspectos novedosos y ratificar imágenes ya establecidas de la producción proyectual y material de Vilamajó.

Los fragmentos encontrados como conjunto constituyen una herencia; por sí mismos se configuran en un legado que se transmite a nuestras generaciones, transfiriendo al colectivo una práctica proyectual prolífica y compleja, que permitirá percibir procedimientos intrínsecos a la disciplina.

PROCEDIMIENTOS Y CONDICIONES DE LA INVESTIGACIÓN

El cuerpo documental central de la investigación: el contenido de las valijas

Más allá de las eventuales imperfecciones que puede implicar manipular un contenido acotado de eventos representados dentro de las valijas —en el sentido de constituirse una muestra representativa de un todo, que como ya vimos puede ser aleatoria o voluntaria—, en su interior podemos encontrar *señales* documentales que nos permiten desarrollar algunos aspectos singulares de la actividad proyectual del arquitecto Vilamajó.¹

Naturalmente el contenido es limitado, no esconde toda su producción ni es un reflejo de toda su vida profesional, no agota todos los momentos significativos o todas las experiencias acumuladas, pero sin embargo, se constituye en una muestra representativa del conjunto y, por lo tanto, con validez como para desencadenar el proceso de búsqueda e indagación que permita acceder a nuevas lecturas de temas y acontecimientos disciplinares.

El archivo documental al interior de las valijas se concentra, mayoritariamente, a los últimos años de su producción profesional, a pesar de contener también determinados objetos de sus primeros años de vida (dibujos infantiles, tarjetas de comunión, anuarios del colegio, etc.) y otros documentos de variado origen. Podemos afirmar que es en este tramo de su actividad profesional donde Vilamajó desarrolla y manifiesta sus mayores logros, así como la mayor variedad de temáticas abordadas, constituyéndose en el tramo más significativo de su producción proyectual y material.

En consecuencia, considerando principalmente los resultados del trabajo del arquitecto durante un período significativo de su trayectoria profesional y en menor grado atendiendo a algunos registros específicos de toda su vida, es que recogemos este universo limitado de documentos, gráficos y escritos que contienen las señales, algunas sutiles y otras ostensiblemente atractivas, que serán las fuentes primarias utilizadas para la investigación.

Las condiciones de la experimentación, definidas previo al inicio de ella y explicitadas en los próximos ítems metodológicos, dan lugar a lo que entendemos podemos definir como un *experimento aleatorio*, en el sentido de que los resultados obtenidos no serán los únicos y seguramente enfrentados nuevamente a una aparente exploración similar, las señales serían otras y las lecturas diferentes, siendo así el resultado impredecible.

Una construcción a partir de hallazgos: los documentos detonantes

Hurgar en las valijas nos da la posibilidad de encontrar *indicios* de nueva información que aporte al conocimiento de las prácticas proyectuales asociadas a la obra de Vilamajó y contribuyan con la imagen del arquitecto construida colectivamente a lo largo de la historia.

Los diversos rastros hallados nos permiten avanzar en diversas formas de agrupar la información encontrada, con el razonar del detective, como buscando huellas identificadoras en los restos encontrados. Esta actitud de buscar con las lógicas de nuevas miradas, con un nuevo sesgo, nos permitirá desenterrar aspectos ocultos e ignorados caracteres en la información encontrada.

Indagar, buscar con ansiedad y curiosidad al interior de este ámbito cerrado y diverso de información, nos pone en condiciones inmejorables de realizar *hallazgos*: dibujos, cartas, fotografías o anotaciones que como marcadas con flúor se destacan del resto, asoman del conjunto y nos reclaman ponerlos en un lugar de privilegio para la investigación.

Buscar abusivamente en su interior, releer las notas y las cartas, buscar un segundo plano, casi oculto, en cada fotografía, asociar un fragmento bocetado a un proyecto cono-

cido y otros mecanismos sugestivos de búsqueda nos darán la oportunidad del hallazgo. La lógica del hallazgo se propone directamente asociada a la noción de *abducción* propuesta por Charles S. Peirce (1839-1914) como forma de inferencia y, particularmente, al papel que juega la sorpresa en este modo de adquisición de conocimiento.²

Cómo se produce el descubrimiento es una de las interrogantes que motiva el planteo metodológico. Según Gonzalo Génova la explicación está en cómo se inicia una investigación y refiere a Peirce cuando dice: «Es decir, “*cómo se inicia la investigación*”». La respuesta a esta pregunta señalará cuál es, de acuerdo con Peirce, el motor de la investigación: la *sorpres*a. La sorpresa es la ruptura de un hábito, de una expectativa:

Todo conocimiento comienza por el descubrimiento de que ha habido una expectativa errónea de la cual antes apenas habíamos sido conscientes. Cada una de las ramas de la ciencia comienza con un nuevo fenómeno que viola algún tipo de expectativa negativa subconsciente.

La investigación se inicia por el choque con un hecho sorprendente, una anomalía. ¿Qué es lo que lo hace sorprendente? No la mera irregularidad (nadie se sorprende de que los árboles en un bosque no formen una pauta regular, escribe Peirce), sino más bien la regularidad inesperada, o bien la rotura de una regularidad esperada, incluso tal vez inconscientemente esperada. Las regularidades encontradas exigen la formación de hábitos para adaptarse a ellas; si se presenta una regularidad inesperada, es preciso formar un nuevo hábito; si se rompe una regularidad esperada, es preciso cambiar el hábito ya consolidado. Un acontecimiento al que se pueda responder de la manera habitual no causa ninguna sorpresa. El hecho sorprendente requiere un cambio en el hábito racional, es decir, una explicación.³

Estos hallazgos asociados al asombro son considerados como *detonantes abductivos*, en el sentido de su capacidad como suceso sorpresivo, lo cual determina en nuestra investigación su vocación como detonante parcial de una línea de investigación parcial dentro del marco de la investigación.⁴

Esta «sorpresa» se da por *anomalía* o por *novedad*, y determina la duda sobre un evento conocido, sobre una creencia colectiva, la cual deberá apaciguarse a través de la observación y la indagación de elementos asociados —internos o externos a las valijas—, buscando encontrar una posible explicación al hecho, que permita dar una respuesta a la incertidumbre generada.

Nos dice Aliseda:

El proceso cognitivo que integra a la inferencia abductiva con el proceso epistémico puede describirse como sigue: una experiencia novedosa o anómala da lugar a un hecho sorprendente, el cual genera un estado de duda que rompe un hábito de creencia, y así dispara el razonamiento abductivo. Este consiste justamente en explicar el hecho sorprendente y así «apaciguar» el estado de duda. Digo apaciguar y no destruir porque una explicación abductiva no necesariamente desemboca en una creencia. La explicación abductiva es simplemente una sugerencia que debe ser puesta a prueba antes de convertirse en creencia.⁵

Cuando el detonante se produce como efecto de la novedad, su explicación se incorpora al conocimiento existente en su mismo sentido, aumentando y extendiendo el cuerpo de ese mismo saber; en cambio, cuando la sorpresa se da por anomalía, es necesario revisar las bases del conocimiento por las cuales lo nuevo aparece como extraño. En este segundo caso, luego del proceso de revisión de los conocimientos existentes en función del elemento anómalo, este se incorpora al saber ya revisado y eventualmente modificado.

En este sentido, los detonantes encontrados, hallazgos por sorpresa o anomalía, serán relacionados con el conocimiento existente instalado sobre la arquitectura y los procesos proyectuales propios de la figura del arquitecto, para finalmente integrarlos a una imagen más verosímil.

Dentro de cada capítulo se buscará asociar las señales encontradas a otros eventos y sucesos para comprender su carácter detonante y consecuentemente poder incorporar y encuadrar estos nuevos conocimientos que la investigación pondrá al descubierto.

Los brazos extendidos: los aportes externos a las valijas

La situación de sorpresa que se produce con el suceso del hallazgo, como consecuencia de la novedad o la anomalía, refiere a un contexto previo de conocimiento, un entorno material, documental y conceptual donde radica su capacidad para el hallazgo. En este estatus previo se encuentra no solo lo difundido, tanto en el ámbito académico como en las publicaciones monográficas o temáticas que describen y analizan a Vilamajó y su obra, sino también aquel conocimiento informal que se transfiere en forma oral y que forma parte de la mitología en torno a la figura del arquitecto.

A partir de la exploración en el cuerpo documental de las valijas y de la necesidad de serenar las interrogantes generadas por los detonantes, reconocemos algunos temas particulares que justifican buscar un apoyo en documentos externos al ámbito original, fragmentos documentales que incorporados al orden interno colaboraran con la comprensión general de algún tema puntual, específico, que tiene su origen al interior de las valijas.

Este apoyo externo a las valijas surge entonces de la confrontación de lo sorprendente con su universo previo, con el conocimiento existente, y así conducirá a la integración y validación de los hallazgos al saber colectivo.

Reconstrucción final: la nueva síntesis

Al finalizar este proceso de reagrupamiento de la información en capítulos vinculados a los detonantes y de incorporar los hallazgos al conocimiento específico de las prácticas proyectuales y la obra de Vilamajó, estaremos construyendo un nuevo contexto sintético, procediendo a componer desde los aspectos parciales desarrollados, un nuevo todo: la figura renovada de Vilamajó.

Más sobre Vilamajó significa comprender con mayor exactitud cuáles fueron los procedimientos que guiaron a Vilamajó en su práctica proyectual, en qué soporte ideológico y teórico se basó al momento de hacer arquitectura y finalmente, profundizar en la forma de operar de un arquitecto de principios del siglo XX.



PRESENTACIÓN DE LOS HALLAZGOS

La metodología utilizada, sustentada en la indagación reiterada y azarosa del contenido de las valijas, produjo como resultado la aparición aleatoria de hallazgos, asociados a su condición de objetos novedosos o anómalos.

En este sentido, y enfrentados a determinar el orden de presentación de los capítulos originados y desarrollados para explicar la sorpresa ocasionada, se optó por actuar en consecuencia a los hechos, disponiendo una presentación aleatoria de los hallazgos producidos de forma azarosa.

Esta condición resulta además de consecuente con el procedimiento, agradable, ya que parece consistente con los grados de incertidumbre de la propia materia de estudio: el proyecto de arquitectura.

PRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN

En el mismo sentido en que transcurre el relato del texto que pretende explicar las sorpresas del hallazgo, se despliega un relato gráfico que corre en paralelo y con cierta independencia, juntándose en los momentos en que ambos necesitan del otro para una mejor comprensión de lo explorado, para la reconstrucción de los hechos. Consecuentemente con el proceso metodológico y desarrollo de elaboración de la investigación, el modo de utilización de los archivos documentales existentes no transita como referencia grafica en relación al texto.

La consecución de imágenes registrada en cada uno de los capítulos —croquis, bocetos, fotografías, textos mecanografiados— pretende transitar un camino paralelo al texto, donde en algunos casos se mantiene con cierta independencia y, en otros

casos, se produce un *trenzado* de los relatos, para confluír en una conceptualización más completa que les debe tanto a uno como a otro.

En este sentido, todos los documentos tanto gráficos como escritos que fueron motores de la exploración o aquellos que simplemente acompañan el relato, no funcionan como indica el concepto tradicional de *ilustración* —imagen explicativa o dependiente del texto—, y por esta razón no son presentados de esa manera.

Si entendemos a las imágenes presentadas como reflejo del concepto de ilustración en su concepción tradicional de imagen subordinada a un texto o, dicho de otra manera, como dibujo o gráfico que permite explicar un texto, no seríamos consecuentes y honestos con el proceso de indagación llevado a cabo en el transcurso de la investigación.

Por esta razón es que se optó por diseñar una interface gráfica que permitiera el desarrollo eficiente de ambos relatos, inclusive en lo que refiere a la asignación de espacio disponible en el ámbito propio de la página diseñada.

Así, la tesis transcurre con un peso relativo equivalente entre dos secciones: la superior donde se presenta el relato escrito referido al tema presentado en la primera página del capítulo. La inferior, de prácticamente el doble de superficie, donde por una necesidad inherente a la escala de las imágenes se desarrolla un relato gráfico, donde se presenta con un orden propio los recaudos gráficos que se asocian al detonante de la búsqueda.

Salvo escasas excepciones, los relatos paralelos se desencadenan ambos en la primera página del capítulo, donde una imagen inédita y un texto asociado a ella inician el proceso de apaciguamiento de la sorpresa.⁶

Para su presentación en esta tesis, todas las imágenes presentadas fueron editadas a los efectos de su adaptación al discurso generado entre ellas, al efecto o impacto que pueda producir en relación a la idea a transmitir y también, en función de su adecuación al formato gráfico disponible en cada página.⁷

-
1. La gran mayoría de los documentos que aparecen en la publicación son materiales de investigación encontrados en las valijas de Vilamajó. A los efectos de diferenciar este generoso material encontrado de los documentos externos —aquellos que fuimos a buscar con la intención de dar consistencia a cada capítulo— decidimos referenciar el origen de estos últimos con la marca de un asterisco (*), identificando así aquellas fuentes documentales utilizadas que provienen de fuera del ámbito original de investigación, o sea externas a las valijas.

En este sentido podemos expresar, y es fácil percibir, que un altísimo porcentaje de la documentación presentada es inédita. Es fuente primaria de esta investigación a los efectos de determinar el orden cronológico de las obras, designaciones a cargos docentes, fechas de partidas y arribos de sus dos viajes y aquellas publicaciones realizadas por Vilamajó, el libro realizado por el arquitecto Aurelio Lucchini en el marco de su actuación en el Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Montevideo-Uruguay. Los datos expuestos en dicha publicación no fueron confrontados con otros documentos. La mayoría de las fotografías utilizadas en la tesis, donde se presentan las obras de Vilamajó, fueron tomadas por el autor y en aquellos casos donde por alguna razón fue imposible acceder al objeto de la imagen, se identifica el origen de la fotografía.

2. Charles Sanders Peirce fue un filósofo, lógico y científico estadounidense. Es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna (Wikipedia).
3. GÉNOVA, Gonzalo (1997). *Charles S. Peirce: La lógica del descubrimiento*. Pamplona: Cuadernos de Anuario Filosófico 45.
4. En el trabajo «La abducción como cambio epistémico: C. S. Peirce y las teorías epistémicas en inteligencia artificial» presentado en la revista *Analogía*, n.º 12, UNAM, México 1998, en las páginas 125-144, Atocha Aliseda hace una breve síntesis interpretando a Peirce: «El modelo epistémico peirceano propone a la sorpresa como el detonante de toda pesquisa; sorpresa que puede darse por novedad o por anomalía. En Aliseda (1997) he denominado estos dos aspectos los detonadores abductivos. El modelo epistémico peirceano propone a la sorpresa como el detonante de toda pesquisa; sorpresa que puede darse por novedad o por anomalía.
5. ALISEDA, Atocha (1998). «La abducción como cambio epistémico: C. S. Peirce y las teorías epistémicas en inteligencia artificial». *Analogía*, n.º 12. México. Licenciada en matemáticas por la Facultad de Ciencias de la UNAM y doctora en Filosofía y Sistemas Simbólicos por el Departamento de Filosofía de la Universidad de Stanford (California, USA). <<http://www.filosoficas.unam.mx/~atocha/home.html>>.
6. En alguno de los capítulos un manuscrito de Vilamajó o un texto mecanografiado puede ser utilizado como imagen detonante. En estos casos el texto es presentado en su valor icónico y no solo por el significado de los conceptos contenidos en él.
7. Esta manipulación está vinculada no al engaño —mecanismo de gran vigencia actual en medios impresos— sino concebido como mecanismo de comprensión de ideas e indagación proyectual en el proceso de elaboración de la tesis y al mismo tiempo, pretende maximizar el concepto a transmitir al lector final de la misma. Muchos de los recursos utilizados están asociados a los instrumentos digitales de manipulación de la imagen y de diseño gráfico, utilizados comúnmente en los estudios profesionales de arquitectura.



Curvas interiores



Las ondulantes curvas buscan sutilmente las referencias de un contenedor simple de base rectangular, preponderantemente alargada. Tanto próximas al pavimento como cercanas al cielorraso, las curvas transcurren a veces con independencia y otras asociadas, siempre atentas unas a otras.

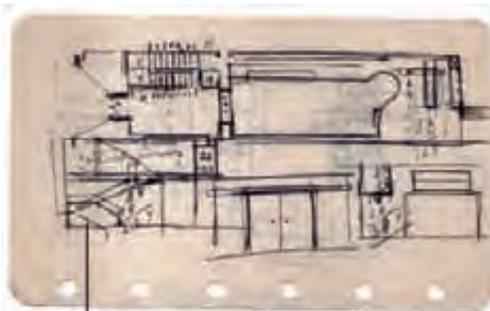
Los estudios para el Almacén anexo a la confitería La Americana nos muestran un lúcido Vilamajó al interior.

En 1944 Vilamajó realiza el proyecto para el Almacén Anexo a la Confeitería La Americana en el centro de la ciudad de Montevideo. La obra se construye en un predio de poco frente y se organiza en cuatro niveles con clara diferenciación funcional. Sobre el fondo del predio y en la planta baja un pasaje vincula el almacén con la confitería, la cual tiene su frente sobre la avenida 18 de Julio.

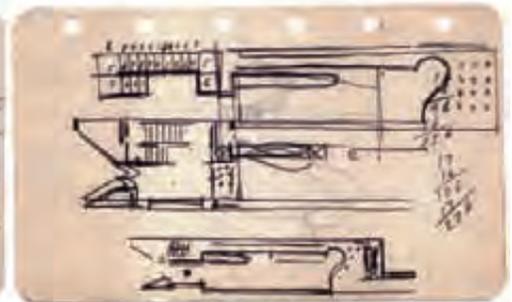
Esta obra constituye un claro ejemplo de la concepción del espacio interior y de su materialización, en una etapa ya madura de la trayectoria profesional de Vilamajó.

En sus notas gráficas, aquellas que como para tantos otros proyectos realiza en las pequeñas hojas de su bibliorato de mesa, se descubren bocetos exploratorios tanto de la organización global del espacio interior diseñado, como de apuntes de detalle para algunos de los equipamientos previstos.

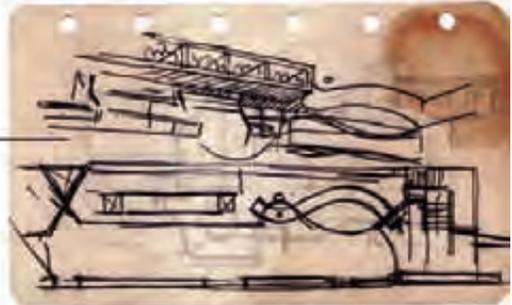
Su interés primordial parece detenerse en la relación de un cuerpo sinuoso conformado por el equipamiento, amoldándose en un contenedor prismático simple.



Boceto de planta con acceso en V y la escalera sobre el acceso, los mostradores curvos están en la parte posterior del local



Boceto de planta donde la escalera se trasladó al fondo del local, los mostradores curvos cubren la circulación vertical



Planta de la obra realizada, el acceso se retira de la línea de edificación pero en un plano paralelo a la calle y el mostrador curvo esta ubicado inmediato al acceso

*

PLANTA BAJA

LUCCHINI, AURELIO (1970) Julio Vilamajó. Su arquitectura. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.



Vilamajó desarrolla el proyecto del Almacén con especial atención en el diseño del equipamiento, manifestando en su propuesta dos motivaciones fundamentales:

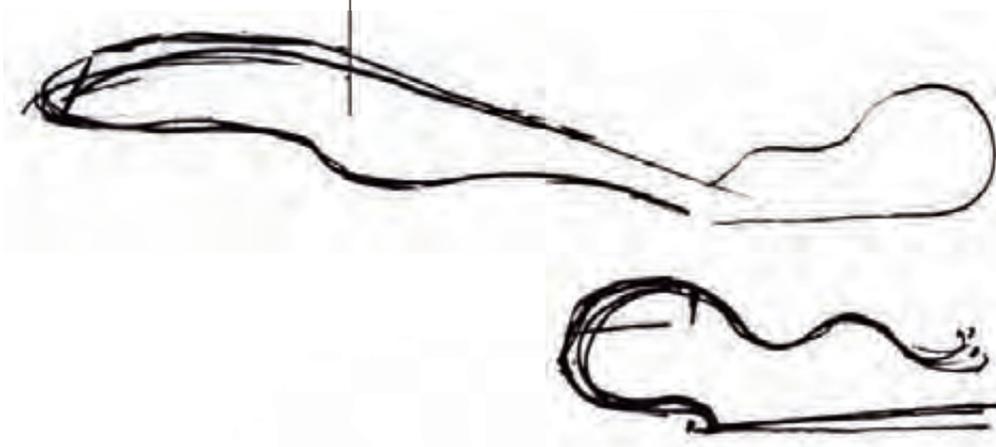
En primer lugar, materializar los límites del espacio interior con un equipamiento casi independiente del muro construido, así su configuración es ajena al límite ortogonal que lo sostiene. Sus trazos curvos transcurren por el salón desconociendo los límites materiales de la construcción. Los dibujos no registran los bordes de la caja, sus límites no se representan.

Con aparentes influencias del Streamline o un Art Decó tardío, parece diseñar siluetas con curvas poderosas e importantes escalonamientos que configuran un espacio interior fuertemente caracterizado, donde el equipamiento es el protagonista. En un espacio de planta uniforme coloca un equipamiento que lo configura, dándole un sentido diferente. El mueble se sugiere en los bocetos continuo y predominante, construyendo el espacio interior del almacén. Cuando el borde aparece se diseña en su totalidad, dándole espesor a la superficie con equipamiento adosado y texturas variadas.

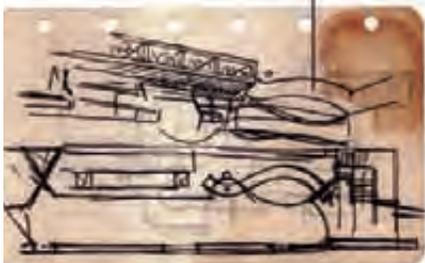




La curva en planta y en perspectiva



La curva del cielo raso y la contracurva del mostrador





Por otra parte se detiene con intenso rigor en la funcionalidad del objeto que diseña, para que cumpla rigurosamente con la función para la cual fue creado: la exhibición de exquisiteces gastronómicas. Cada lugar de exhibición está pensado para la adecuada muestra de productos, donde el ángulo de visión, la iluminación y las dimensiones de los productos exhibidos son condicionantes que busca aprovechar para encontrar la lógica del objeto.

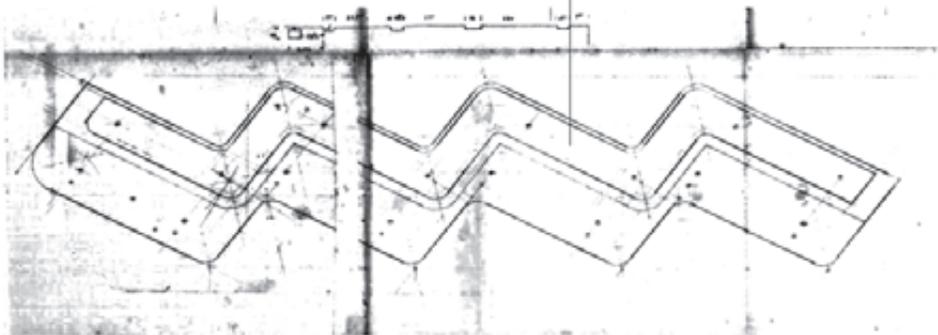
Los dibujos se detienen en estos dos aspectos, investigando con detalle las posibles soluciones a los problemas planteados, en un diálogo incesante entre el dibujo y su búsqueda interior.

En este mismo sentido nos dice Immacolata Forino:¹

en el Almacén el mueble se desvincula por completo del envoltorio de las paredes, se libera en otras palabras de la arquitectura, para configurarse como un episodio



Fotografía del interior del salón principal y del mostrador en zig_zag
AUTOR ANÓNIMO (1946) «Comercios que se destacan». Revista Hogar y Decoración n.º 15 y 16.



Croquis del mostrador en zig-zag

BOSSI, AGOSTINO. (2005) Julio Vilamajó. Diseñi per l'arredamento. Nàpols: Edizioni Oxiana.

autónomo dotado de un gran impacto visual. El gran espacio de venta en la planta baja, el bazar de comestibles, está dominado de hecho por tres atractivos mostradores expositores, mientras que en las paredes encontramos contenedores de aspecto más tradicional.

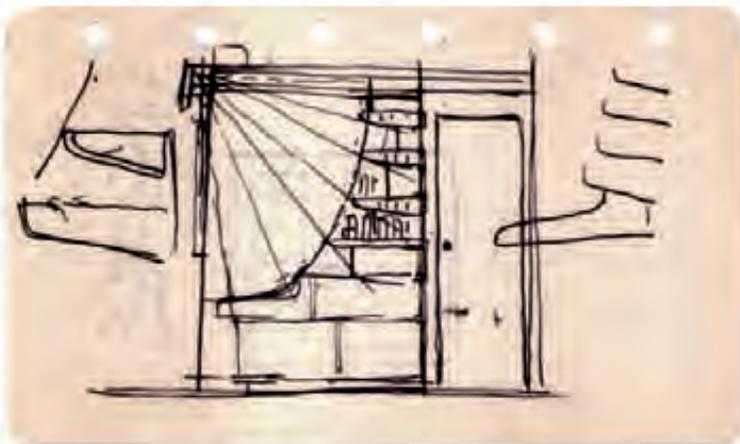
Este evento formal, independiente de los límites materiales del espacio, encuentra en el espacio destinado a la exhibición de los productos, la frontera que divide sutilmente el espacio público del privado —propio del personal que allí trabaja.

En dos niveles diferenciados transcurren las trazas curvas: el del mostrador-exhibidor y el del cielorraso-exhibidor. Ambas fluyen por el contenedor que las aloja; a veces juntas, otras aparentemente dissociadas, pero siempre relacionadas para configurar un espacio interior activado.

Atento a la funcionalidad del objeto diseñado: exhibir al público, la sección se muestra como el recurso idóneo para el arquitecto. Alturas, desplazamientos, espacios



El sistema de iluminación elegido para los exhibidores se articula consistentemente con la profundidad y altura de cada uno de los estantes, configurando la curva final del perfil de los exhibidores.

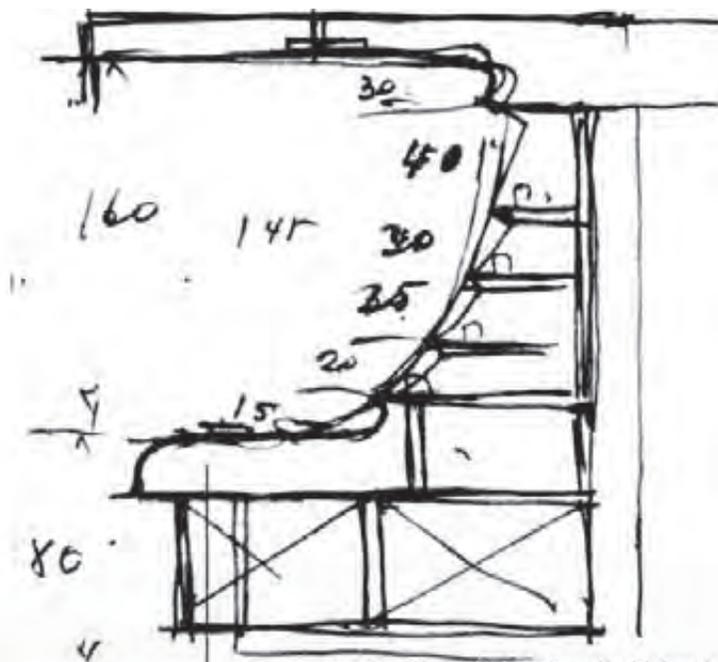


diferenciados, son temas que explora pensando al detalle su funcionalidad. La iluminación uniforme de todos los productos aparece como un aspecto indispensable para cumplir con su cometido central.

La materialización de este intenso espacio equipado implica no solo un componente proyectual maduro e inquieto de parte de su creador; tiene también, como contraparte, el soporte material y productivo de un taller de carpintería que acompañó a Vilamajó durante muchos años de su actividad profesional.

La Carpintería Senjanovich y Aparicio fue durante muchos años un ámbito de producción de mobiliario vinculado a las obras de diversos arquitectos de intensa actuación profesional y particularmente asociado a las de Vilamajó.

Se constituyó en el lugar donde él encontró un verdadero interlocutor para sus proyectos de equipamiento, desde el punto de vista tanto de la concepción y definición de sus ideas, como en la materialización justa y delicada de los objetos diseñados.



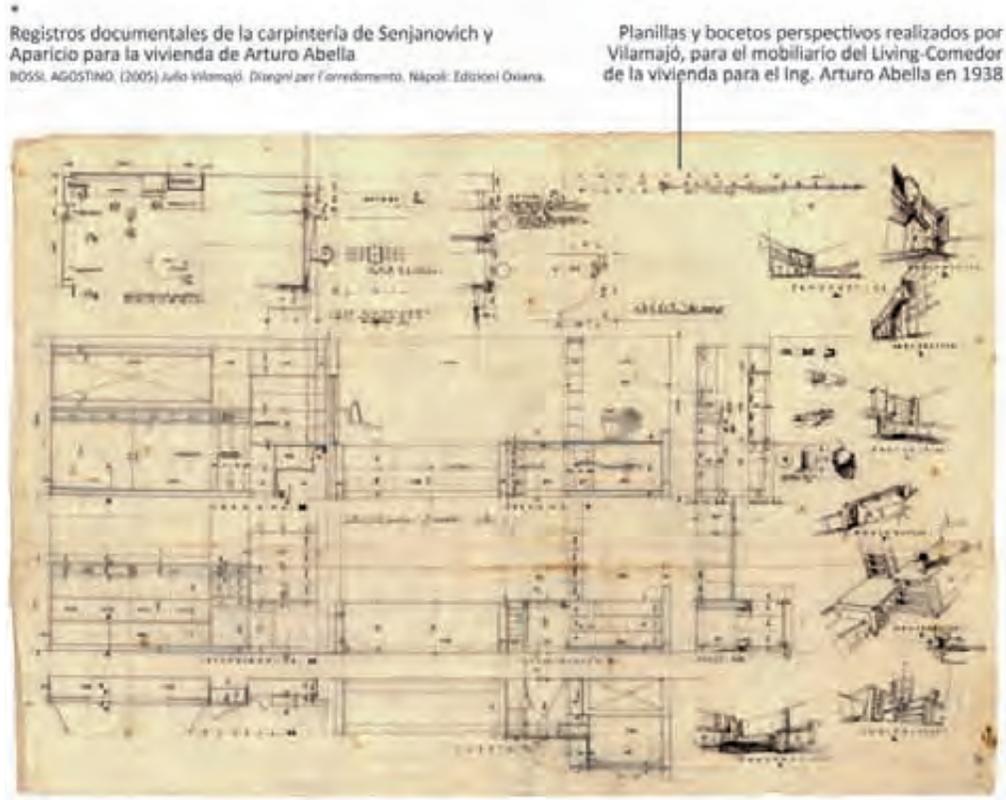
Estudio exploratorio de la configuración del plano de exhibición y estudio de la separación entre estantes



Aún funcionando la carpintería en el año 2004, hicimos una entrevista al carpintero Martín Rychtenbergm, discípulo de Juan Senjanovich, su maestro de dibujo y también en el oficio de carpintero.

Según Rychtenbergm, nuevo encargado de la carpintería, siendo él muy joven veía llegar a Vilamajó bastante seguido a la carpintería. Lo observaba cuando en un trozo de papel cualquiera traía sus croquis a mano alzada con las ideas de mobiliario, tanto de objetos aislados como de elementos adosados a la mampostería. Con estos croquis como base, Senjanovich, un yugoslavo que llegó a Uruguay sin hablar una sola palabra de español, pasaba todo el día dibujando para realizar los recaudos que eran utilizados para la construcción de los objetos.² Él era la interfaz entre Vilamajó y los operarios que con sus manos construían los objetos de mobiliario.

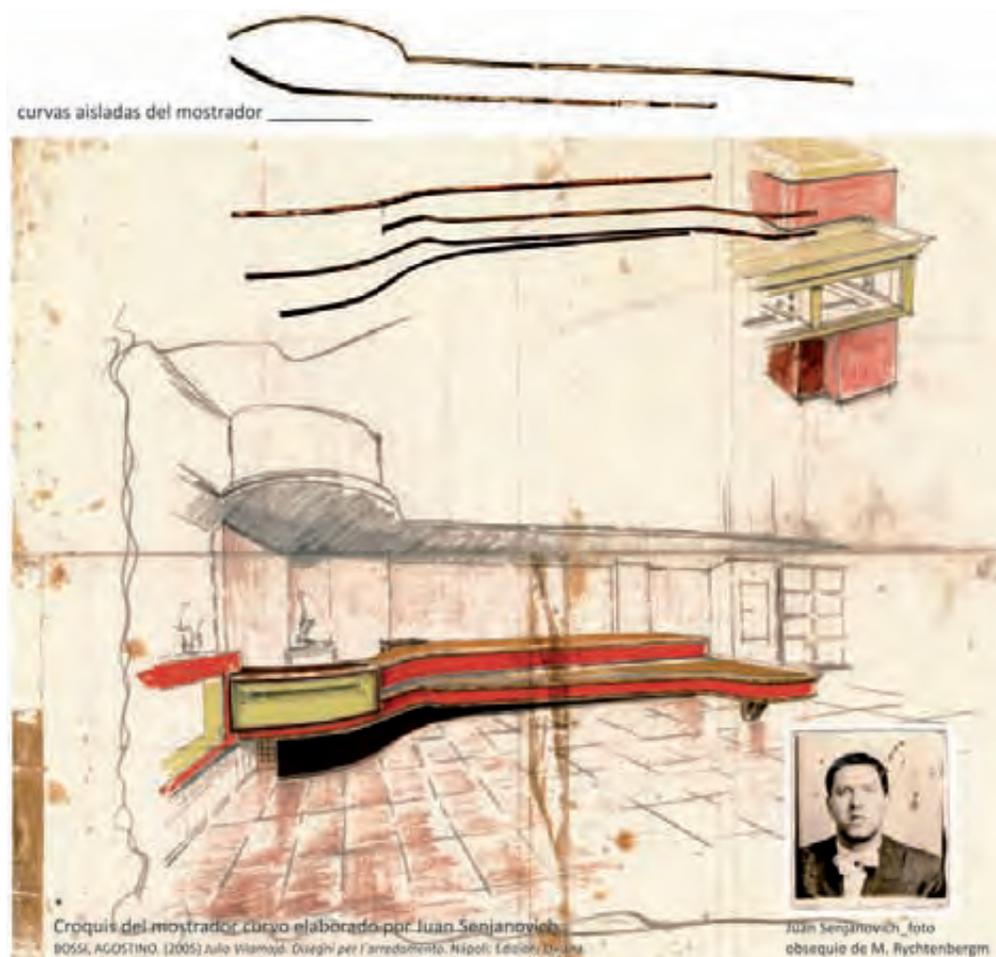
Es aquí donde los dibujos de Vilamajó debían ser su mejor relato. Aquel momento en que el proyecto pasa de las manos del creador a las manos del hacedor. Estos dibujos, realizados con el fin de que el artesano se apropie del objeto para realizarlo, tendrán una doble significación. Por un lado, deberán fijar los aspectos materiales



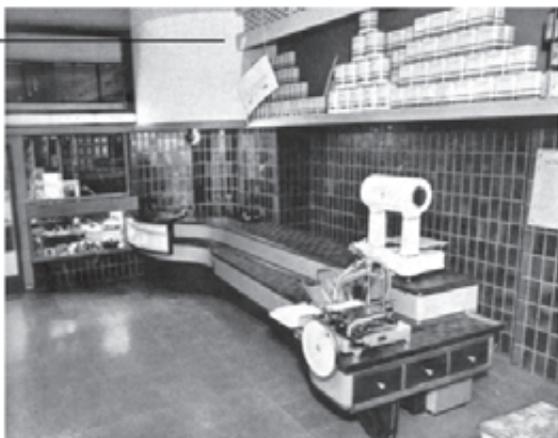
del proyecto concebido; y por otro lado, deberán ser lo suficientemente abiertos para permitir al constructor aportar sus conocimientos técnicos de manera de lograr un producto mejor.

Vilamajó y Senjanovich, previo a la construcción del mueble, discutían «respetuosamente» sobre composición y armonía. Luego de definido el objeto, concurría Vilamajó a controlar el trabajo, pero según Rychtenbergm, más como observador que opinando sobre los detalles de la producción, tarea que realizaba Senjanovich.

Entre los dibujos conservados durante mucho tiempo en la Carpintería Senjanovich y Aparicio,³ se encontraron varios del diseño realizado para el Almacén Anexo a la Confeitería La Americana, entre los cuales se destacan los croquis de color intenso en las curvas del mobiliario, prefigurando el carácter particular de aquellos objetos que dotaron de singularidad visual y determinación a la configuración del espacio interior del almacén.



*
«Moderno» mostrador de la sección Fiambrería
 AUTOR ANÓNIMO (1946) «Comercios que se destacan». *Revista Hogar y Decoración* n.º 15 y 16.



FUENTE DEL CABALLO DE MAR
 obra del escultor Antonio Pena

*
Fotografías del vacío sobre la fuente del vino
 LUCCHINI, AURELIO (1970) Julio Vilamajó. *Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.





* Alzado y detalles de la puerta del subsuelo con exhibidor de vinos
BOSSI, AGOSTINO. (2005) *Julio Vilamajó. Disegni per l'arredamento*. Nápoli: Edizioni Oxiara.

* Vista de la puerta de los vinos desde el hueco sobre la fuente del hipocampo.

LUCCHINI, AURELIO (1970) *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.



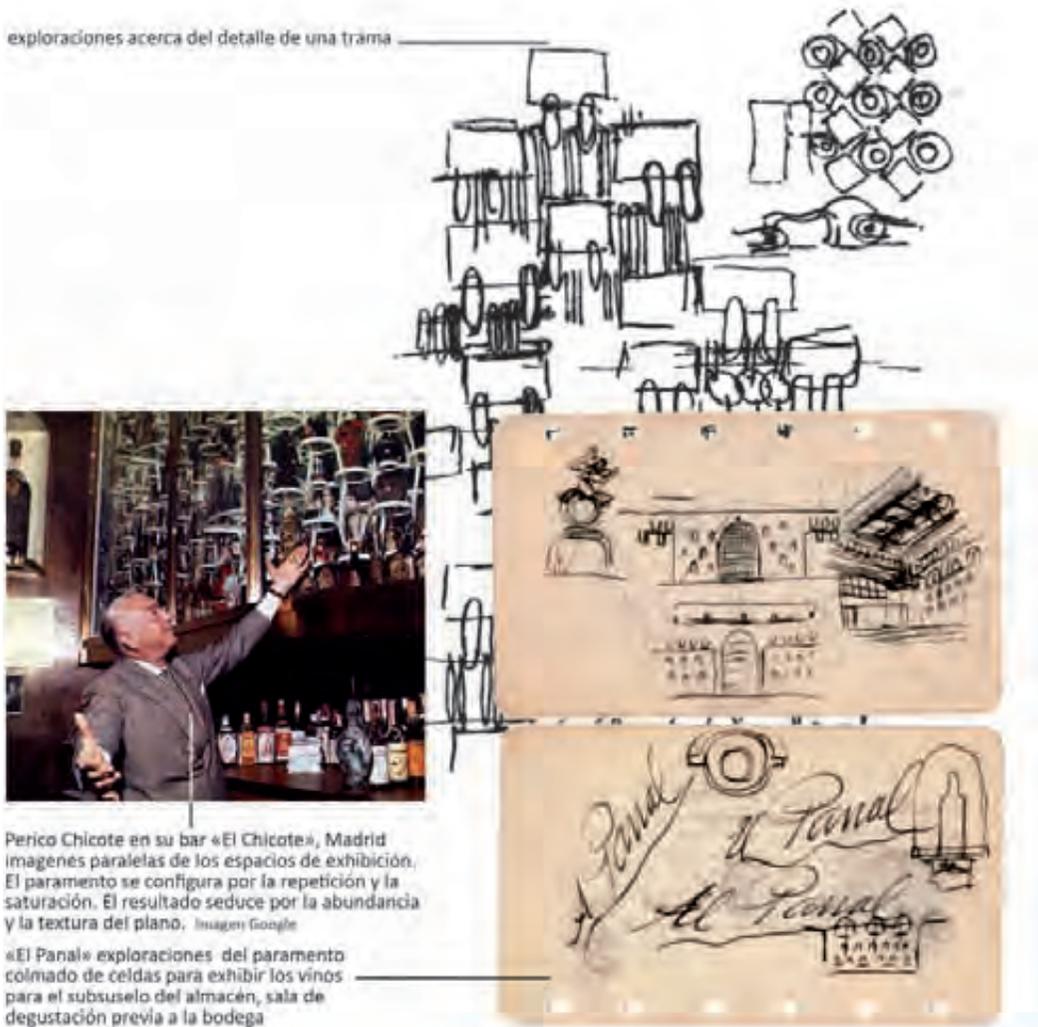
* Fotografías del subsuelo, al fondo la puerta con exhibición de vinos

AUTOR ANONIMO (1946) «Comercios que se destacan». *Revista Hogar y Decoración* n.º 15 y 16.

Según detalla Forino:⁴

Un vital optimismo caracteriza por lo tanto la decoración de la tienda: las líneas sin ángulos, las formas aerodinámicas y envolventes, los colores brillantes, sobre todo rojo y amarillo, el cromado de los acabados, tenían que evocar de hecho una nueva modernidad, símbolo de un país en proceso de expansión desde un punto de vista económico como lo era el Uruguay de aquellos años. El intento de configurar un espacio proyectado hacia el futuro, espejo del deseo de una época dinámica, fastuosa, alegre, que parecía que podía prolongarse en el tiempo.

Este optimismo era propio del hacer proyectual de Vilamajó; con él se enfrentaba a todos los desafíos disciplinares, desde el ordenamiento de un poblado en la sierra a la configuración de un ambiente comercial que exhibía con abundancia sus productos.



Él hizo de este encargo profesional un ejemplo de concepción espacial interior adelantada muchos años a su tiempo; y a la vez, transfirió naturalmente a esta obra, que él llamó «el Almacén Maravilloso», el regocijo de concebir un espacio para exponer y deleitarse con aquellos productos que lo embujaban, que alegraban su vida y sus largas y nocturnas jornadas con amigos.

Escribe Vilamajó en sus cartas a Jones Odriozola:

La casualidad hace que mientras escribo estas cosas referentes a los olores de viejas verdulerías —olores de trastienda— me encuentre en lo de Trinchín⁵, esperando que don José termine un oloroso mondongo perfumado con añejos vinos y verduras primaverales.⁶

Dicen, por transmisión oral, que los honorarios los cobró en damajuanas de vino.



Imágenes de sueños
El vino es el protagonista de las imágenes de fantasía, construye el espacio soñado. El mundo interior del arquitecto se refleja en registros de un espacio de referencia personal.

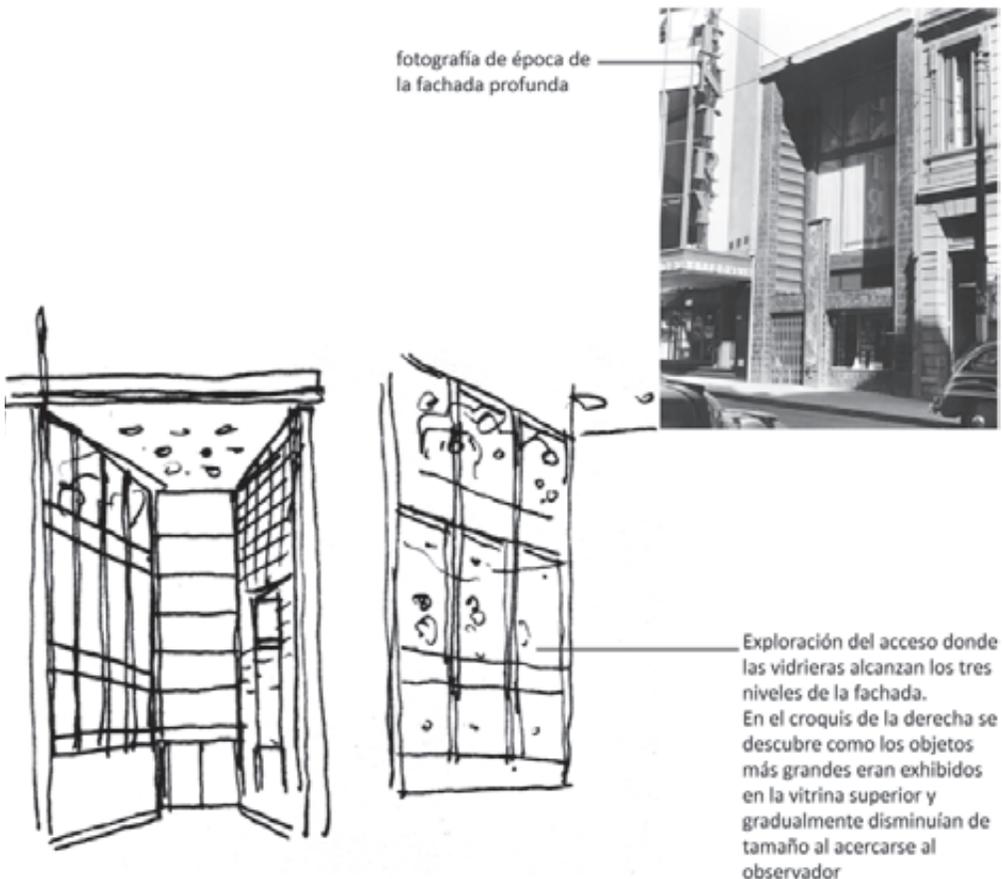


Fotografía del área de degustación, desde la bodega.

AUTOR ANÓNIMO (1946) «Comercios que se destacan». Revista Hogar y Decoración n.º 15 y 16.



1. FORINO, Immacolata (1998). *Evocazioni temporali, Interni di Julio Vilamajó. La poetica dell'interiorità*. Napoli: Edizioni Giannini, pp. 39-53.
2. El arquitecto Agostino Bossi presenta una serie de dibujos técnicos de Julio Vilamajó, los cuales fueron entregados a él por M. Rychtenbergm en una visita a la carpintería. En los mismos es fácil identificar una mano ajena a la de Vilamajó. Los trazos cortados de las líneas principales del dibujo, la utilización del color, y el trazo utilizado para completar una superficie, son distintos a los habituales del maestro, y seguramente fueron realizados por Senjanovich. BOSSI, Agostino (2005), *Julio Vilamajó. Disegni per l'arredamento*. Nápoli: Edizioni Oxiana.
3. Muchos de los dibujos realizados y utilizados en el taller fueron publicados por Agostino Bossi en el libro mencionado, luego de procesar algunas carpetas de dibujos obtenidas en los archivos de la carpintería de Senjanovich y Aparicio.
4. FORINO, Immacolata (1998), op. cit., pp. 39-53.
5. José Trinchín fue uno de sus mejores amigos. Fue el primer fabricante de luminarias modernas, y un pintor reconocido, motivado por su amigo Vilamajó.
6. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 85.





Valores locales

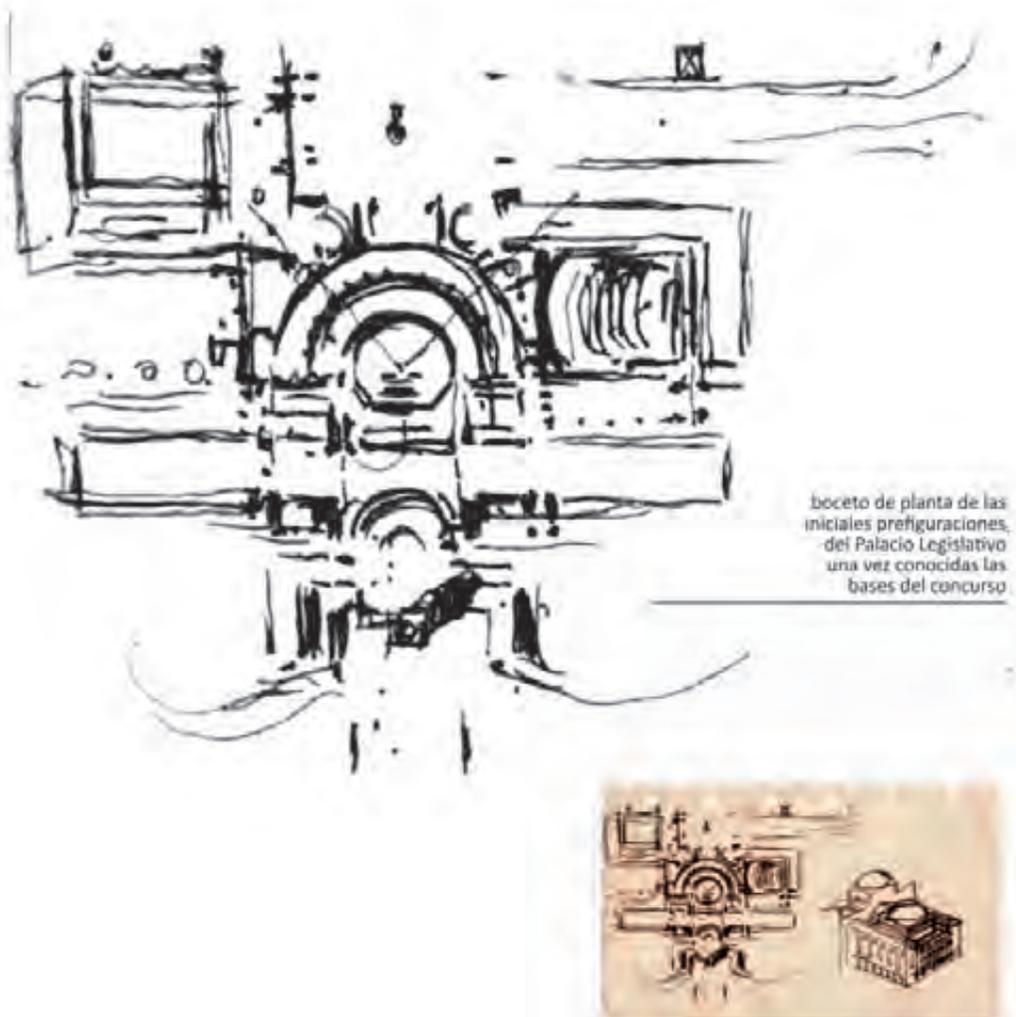


Un proyecto desconocido se repite en numerosas hojas de su «compañero», interlocutor callado: el pequeño bibliorato. La ubicación compartida con otros dibujos en las hojas y las cartas enviadas a Jones Odriozola, permiten determinar el motivo de sus inquietos bocetos: el proyecto para el Palacio Legislativo de Ecuador en Quito.

En 1942, el arquitecto Guillermo Jones Odriozola, discípulo y amigo de Vilamajó, fue contratado en Quito para la realización del Plan Regulador para la ciudad, siendo seleccionado entre arquitectos de México y Uruguay por su reconocida formación académica en urbanismo.

En el transcurso de la elaboración de su Plan Regulador, entregado a la municipalidad en el año 1945 y promulgado por decreto el año siguiente, Jones Odriozola determina la ubicación en la ciudad del que debería ser el Palacio Legislativo del Ecuador.

En abril de 1943, el Gobierno de Ecuador llamó a concurso de dos pruebas para la construcción de dicho Palacio, en el cual podrían participar arquitectos e ingenieros de los países panamericanos. Hubo que esperar hasta marzo de 1945 para que el jurado elegido emitiera su fallo de la primera etapa, en donde, en una decisión demorada debido a «la irregularidad en los servicios postales de tiempos de guerra y a la última transformación política de este



boceto de planta de las
iniciales prefiguraciones
del Palacio Legislativo
una vez conocidas las
bases del concurso

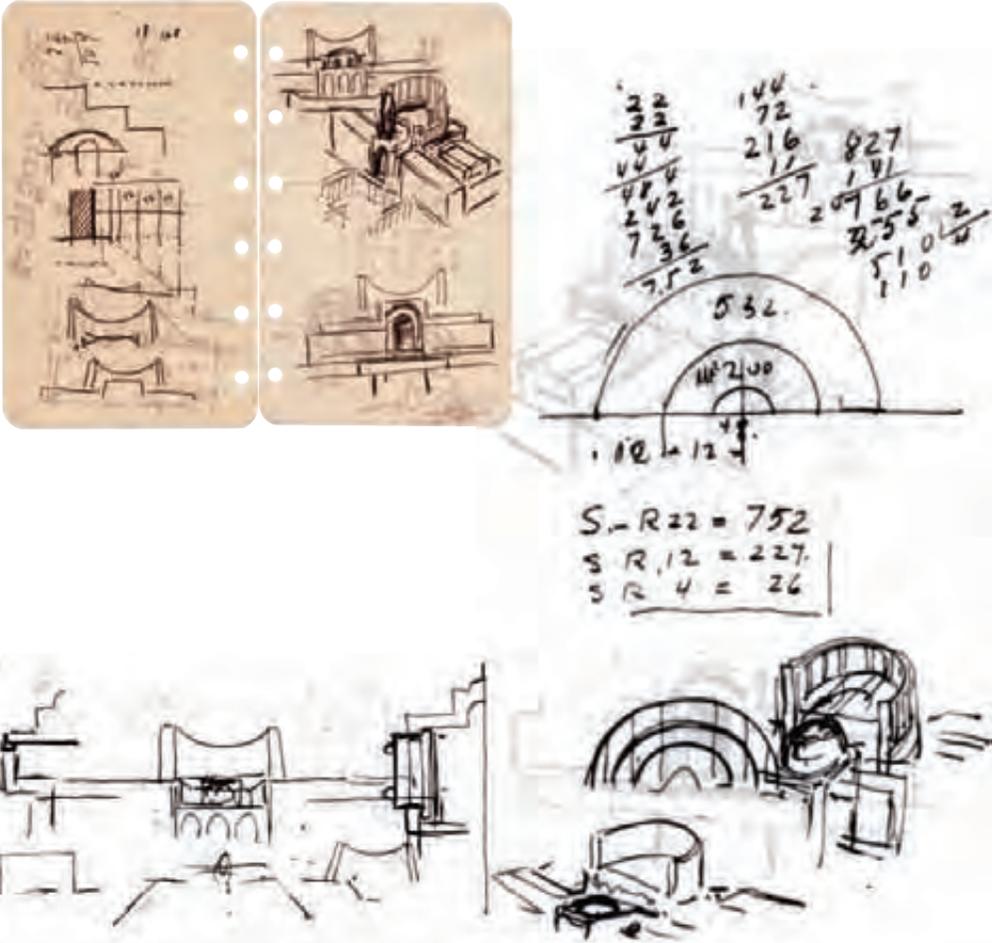
país»,¹ selecciona de entre los 29 presentados, cinco anteproyectos que deberán concursar en la segunda vuelta.

En agosto de 1946, la Junta del Concurso recibe para la segunda vuelta solamente dos anteproyectos, de los cuales queda en segundo lugar el elaborado por el arquitecto Gómez Gavazzo, arquitecto uruguayo de reconocida adhesión al movimiento moderno.²

El programa del concurso determinaba, además de definir específicamente todas las áreas y destino de los locales requeridos, que:

serán diseñados para utilizar preferentemente materiales nacionales o de fabricación ecuatoriana, tales como piedra ordinaria o andesita, mármol, cal, ladrillos, cemento, etc., debiendo reducirse al mínimo el empleo de hormigón armado o de estructuras metálicas, sin que ello vaya en mengua de la seguridad de la obra. Queda a voluntad del concursante el adoptar el estilo arquitectónico más conveniente, pudiendo este tener un carácter tradicional, funcional o moderno, o una combinación de los mismos.³

Estando Jones Odriozola radicado en Quito con motivo de los trabajos del Plan Regulador, Vilamajó maneja la posibilidad de presentarse a la competición junto a él. Si bien



fue manifiesta su voluntad de concursar, no tenemos confirmación de si este hecho se concretó. Quizás por la intensidad del trabajo que Vilamajó tenía en ese momento, o por la imposibilidad de trasladarse al lugar del llamado, como él entendía que debía hacerse para encontrar una solución pertinente, sus ideas quedaron en el papel.

En esa época, Vilamajó mantiene una intensa correspondencia con Jones Odriozola, donde desgana diversos conceptos en relación al concurso y a lo que él entiende pertinente para el proyecto en cuestión.⁴ Los pensamientos manifiestos en las cartas a su amigo son acompañados en la intimidad por numerosos bocetos donde despliega gráficamente el correlato de sus ideas.

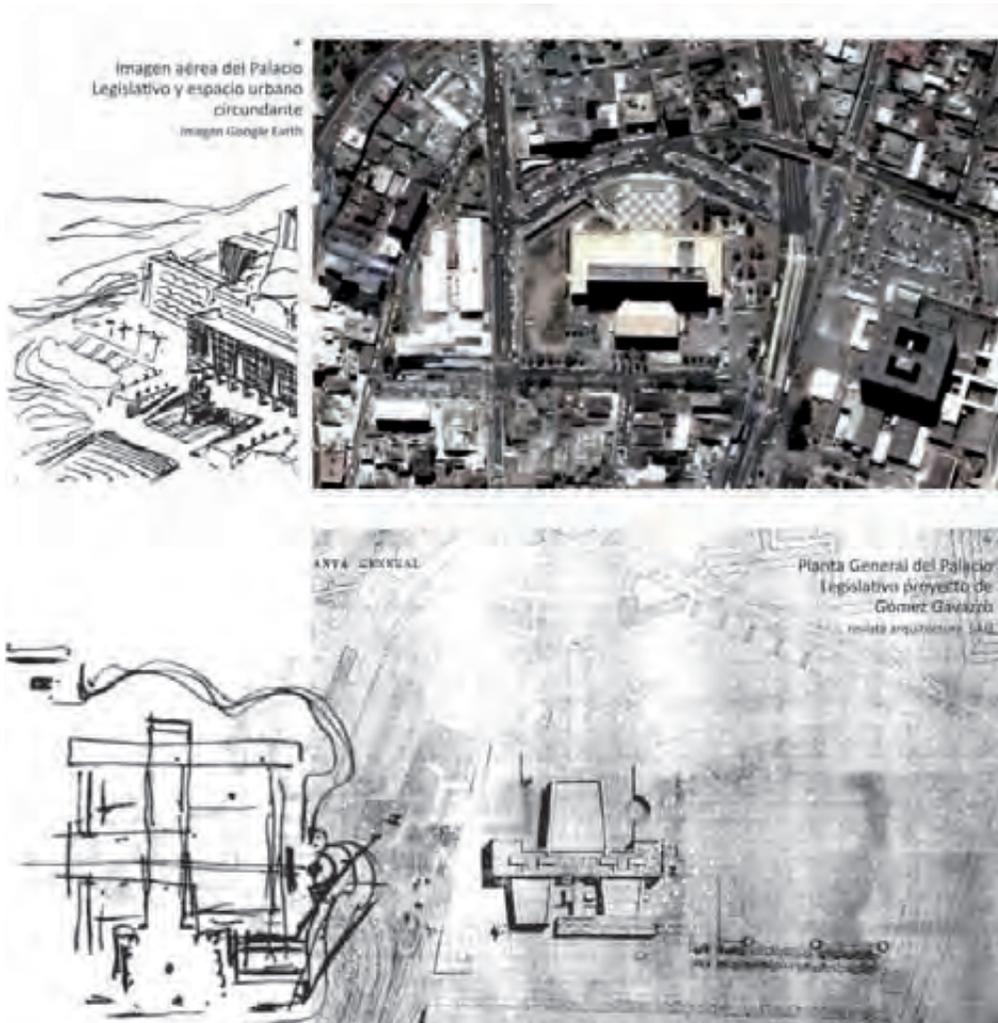
Podemos inferir la fecha aproximada de la realización de sus apuntes exploratorios por la coincidencia en una misma hoja, anverso y reverso, de dos dibujos realizados con la misma tinta: un alzado del proyecto en cuestión, y del otro lado un detalle delineado de un componente de hormigón armado para la Facultad de Ingeniería. Esta coexistencia determina el tiempo relativo en que fueron ejecutados, lo cual nos permite ubicar ambos dibujos en los primeros años de la década de los cuarenta.⁵



Por otra parte, uno de los bocetos de planta encontrados en las valijas nos muestra el edificio ubicado en el sitio seleccionado para su implantación, en el que se perciben sus características curvas de nivel sobre uno de sus lados, y un significativo eje ordenando la composición. Confrontada esta situación urbana sugerida en el croquis con el predio donde se ubicaría el proyecto ganador del concurso, podemos inferir la coincidencia de ambas situaciones.

Asumiendo por estas razones que los bocetos fueron realizados por Vilamajó en sus iniciales y aun personales prefiguraciones acerca de las posibles soluciones a la propuesta del concurso, estos se convierten en correlatos gráficos de las expresiones apuntadas en la correspondencia que envía a Jones Odriozola.

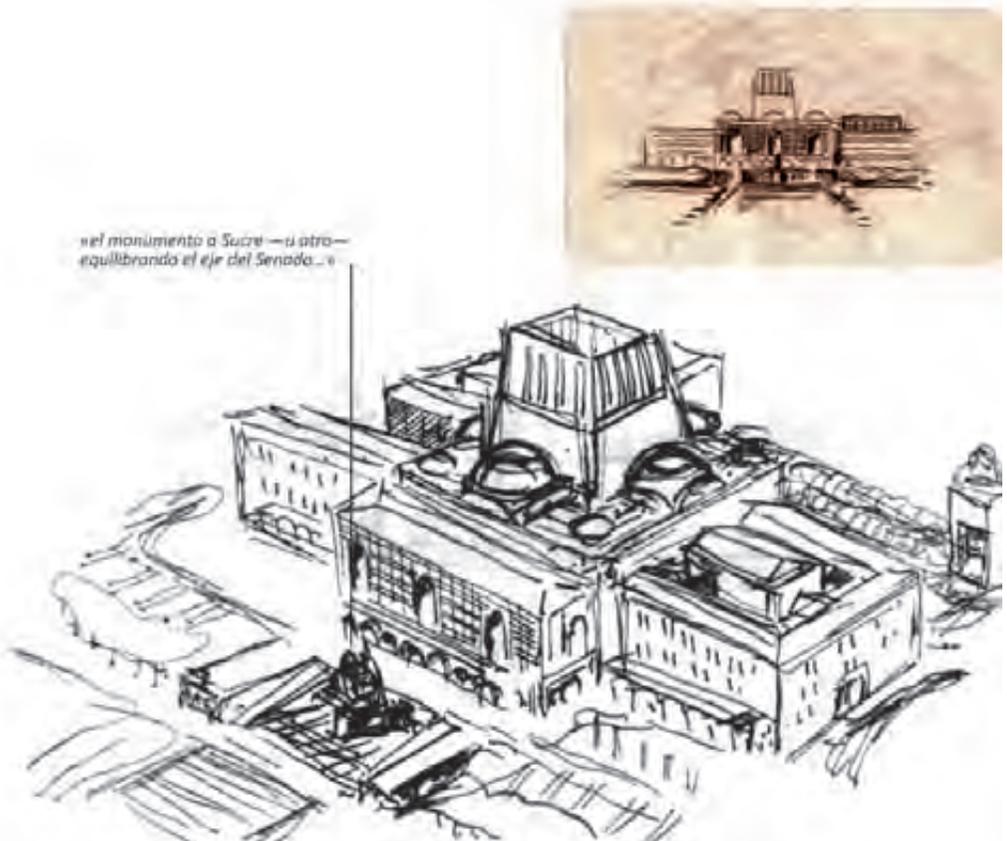
Vilamajó expresa en los textos referidos un manifiesto sentido regionalista, buscando afirmar aquellos valores propios del lugar, en la misma sintonía con la que más tarde actuaría en sus proyectos para Villa Serrana.



Hace ya un tiempo tuve en mis manos el programa de ese concurso, que fue repartido en toda América, y saqué estas consecuencias: que había que estar en Quito para pulsar el pensamiento de aquellas gentes. En estos concursos [...] lo que a mí se me ocurría era seguir el camino de la arquitectura hispano-americana, lo cual no podría seguir desde aquí, pues si bien tengo una idea de proporciones, esto no se puede dominar sin ver y sentir. El color, el cielo, el paisaje, el pequeño detalle es necesario tomarlo sobre el lugar. Plazas, patios y jardines, deben fundirse con lo adyacente y la planta no debe ser exclusivamente funcionalista, sino que debe tener el carácter regional. Estas son mis ideas y no sé si allí prosperarían.

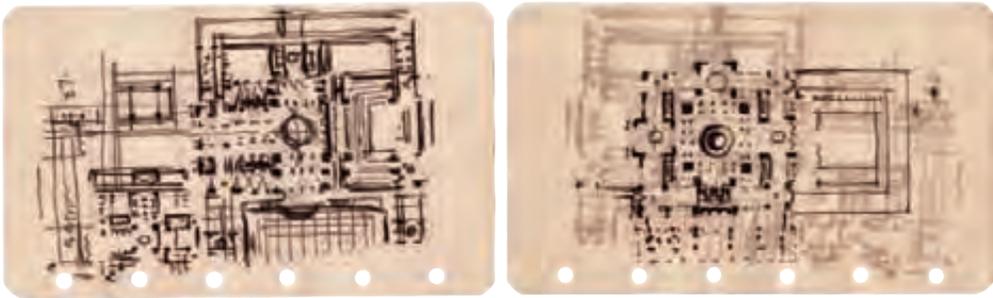
Mas para hacer esto hay que ir allí, y no solamente allí, sino que a Perú, a Colombia, a México y a Centro América, para poder sacar alguna consecuencia que pueda interesar.⁶

Con ese sentido del lugar, «*de la posición, clima, costumbre, materiales y riqueza*», y prefigurando ciertas invariantes de la arquitectura americana, ensaya diversas composiciones volumétricas y formales. Con distintas organizaciones en



planta y respuestas volumétricas consistentes con ellas, explora diversos conjuntos edilicios de exuberante riqueza morfológica y expresiva, configurando estructuras complejas que en su conjunto transmiten un carácter singular, aquel que supone refiere a la arquitectura del lugar. Admite humildemente no conocer en profundidad la región, pero pone en juego, en las diversas composiciones, una extensa paleta de soluciones que, juntas y combinadas, producen el efecto de una arquitectura coherentemente caracterizada.

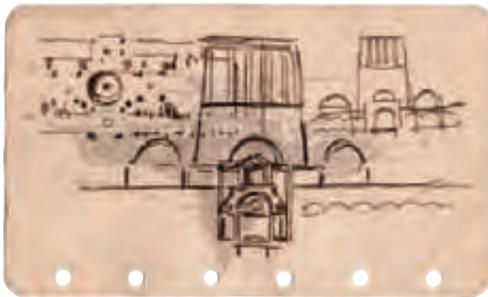
La idea se desarrolla en forma de Monasterio, es decir, no un templo, sino varios. No está muy de acuerdo con el programa donde se pide un vestíbulo, pero se puede sacar mucho partido de esta manera. Se mezcla un elemento clásico: el foro. Con este plan se pone todo en evidencia y desde afuera la lectura de las diversas partes se hace con mucha claridad. La base de la composición es ésta: Foro-plaza-pórticos-jardines. El edificio, o combinación de edificios, tiene una fachada variable donde



pueden mezclarse llenos con vacíos, en forma pintoresca —plaza con piso de piedra o mármol, claustros llenos de vegetación y fuentes—, el monumento a Sucre —u otro— equilibrando el eje del Senado...

Los techos pueden ser cúpulas o techados con cerchas y tejas vidriadas o esmaltadas en colores (me imagino que los españoles han dejado una industria cerámica); el resto es piedra o ladrillo. Casi todo es bajo, donde emergen las alas. Esto, además, está dentro de la arquitectura clásica americana...⁷

La estructura organizativa de la propuesta intenta atender a las condiciones propias del emplazamiento. No proyecta un objeto en sí mismo, sino que por el contrario, manifiesta una búsqueda intencionada por entender las condiciones particulares de su entorno inmediato, apoyado en la diversidad de los espacios intermedios propuestos: plazas, pórticos y jardines.



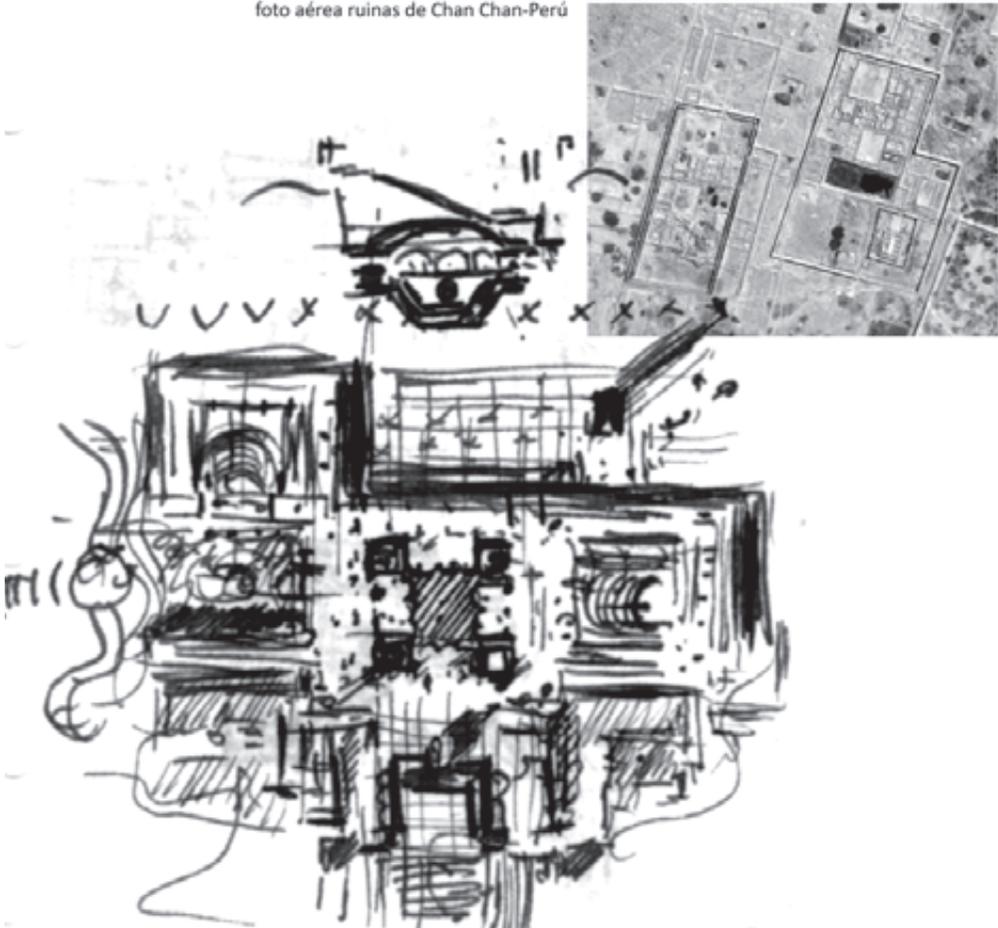
De esta manera asume convencido que la arquitectura no debe imponerse al lugar sino, en un intercambio provechoso, configurar nuevas respuestas y singulares espacios urbanos.

No sé lo que usted habrá planeado en su proyecto regulador, pero este asunto podría tratarse vinculándolo con las manzanas adyacentes de tal modo que la composición no abarcara solo el proyecto en sí, sino una extensión mayor. Las calles, los espacios exteriores, jugarían un gran rol. Le digo esto, porque hay que escapar al edificio puesto como una torta en el medio de una mesa —enfermedad del siglo XIX.⁸

Loustau relata que, a propósito de una imagen compartida por Jones Odriozola acerca de las ruinas de Chan Chan en Perú, Vilamajó escribe:

¡Qué foto más sugestiva! Usted podrá ver todo lo que le decía sobre espacios interiores y ordenación de masas edificadas. El tema de un palacio Legislativo está tratado en el conjunto y en diversas fracciones del conjunto de manera distinta y

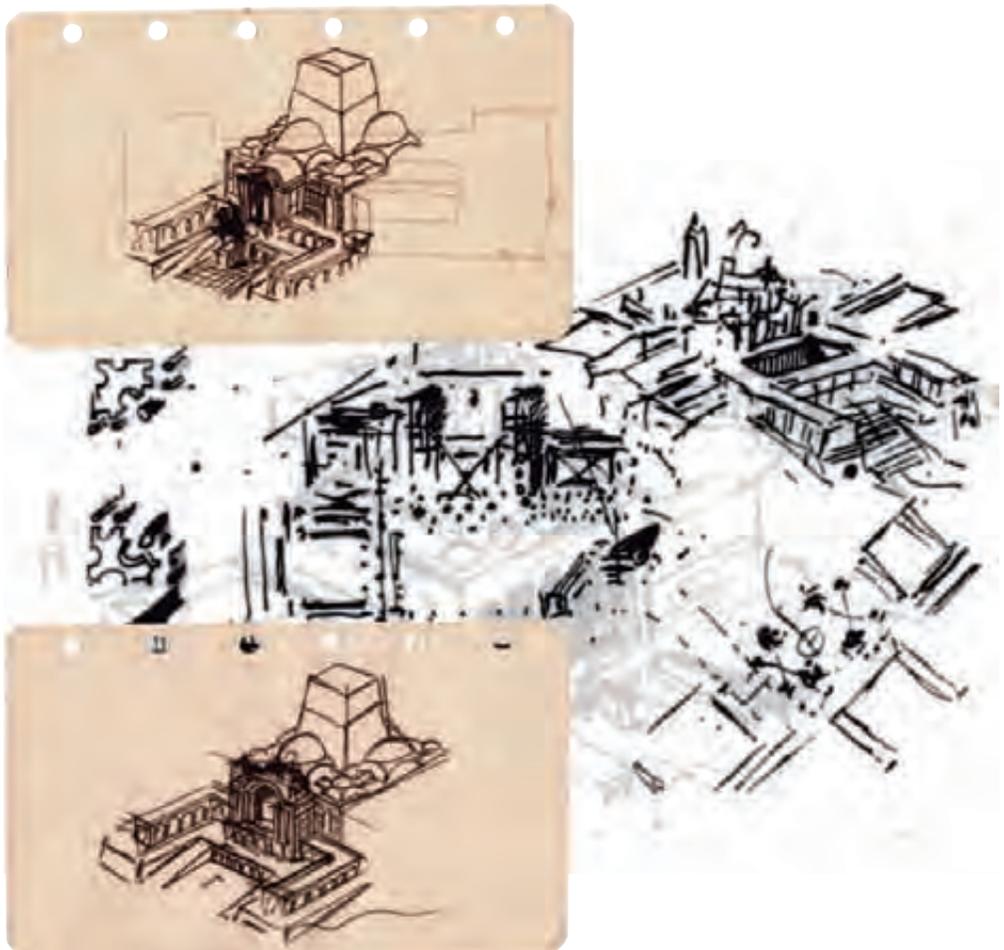
foto aérea ruinas de Chan Chan-Perú



todas interesantes. Verá patios, plazas, avenidas, todo entrelazado y compuesto en forma inesperada. ¿No le parece que es algo que puede explotarse para dar a nuestras composiciones lo que tanto buscamos: carácter?⁹

Detrás de un aparente desajuste temporal, manifestado por expresiones de plantas, formalizaciones, composiciones simétricas y componentes expresivos del pasado, Vilamajó arriesga buscando una arquitectura enraizada en la región, indaga en su interior explorando con insistencia posibles soluciones, y cree probable encontrar una identidad arquitectónica que trascienda lo efímero del lenguaje.

En un boceto del proyecto —realizado seguramente luego de confrontar sus prefiguraciones con su socio temporal más comprometido con los postulados modernos—, las ideas iniciales son sustituidas por un proyecto de signo funcionalista, donde se perciben exploraciones compositivas de filiación evidente con la Facultad de Ingeniería, configurando volúmenes de diferente altura y proporción, articulados y conectados, cuerpos elevados sobre el terreno y unitariamente determinados por una función diferente.

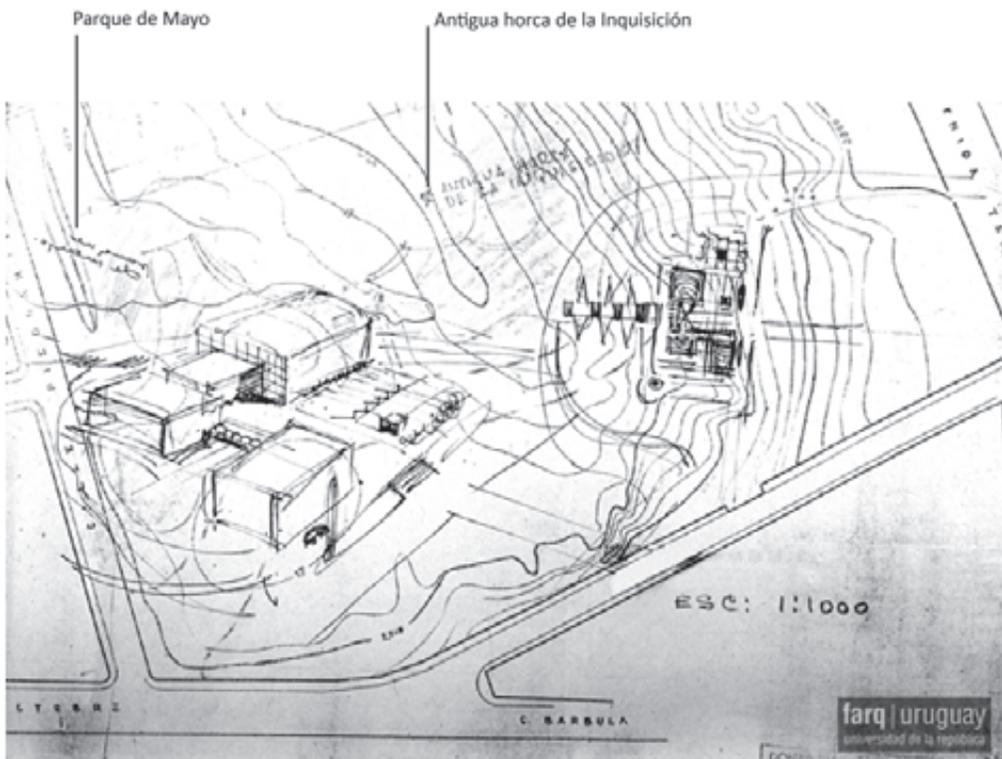


Las usuales tensiones producidas en los concursos de arquitectura internacional realizados en la primera mitad del siglo XX son visibles en la evolución de las propuestas exploradas por Vilamajó y Jones Odriozola. En dichos eventos, la confrontación estaba determinada por las dos principales corrientes que pugnaban por sobresalir: las ya consolidadas posturas tradicionalistas y las renovadoras ideas del movimiento moderno.

Quizás las primeras prefiguraciones de Vilamajó trascendían esta discusión para centrarse en otras lógicas del proyecto —a futuro más valoradas—, como el regionalismo, la cultura espacial del lugar y la pertinencia económica, social y cultural de la tecnología utilizada.

En este prolongado concurso, el uruguayo Gómez Gavazzo fue reconocido con un cuestionado segundo premio. La propuesta presentada por Gómez Gavazzo se aleja significativamente de las intenciones manifestadas por Vilamajó de transitar por una búsqueda de valores de la arquitectura local y regional, proponiendo un edificio con marcadas alineaciones con la arquitectura renovadora.

Croquis perspectivo y esquema de planta sobre el predio seleccionado para la ubicación del Palacio Legislativo
DONACION SUCESION VILAMAJO. 1962
Archivo IHA, Facultad de Arquitectura.
Fichero Vilamajó



El juicio del jurado sobre el proyecto de Gómez Gavazzo, publicado en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay,¹⁰ plantea la desconfianza del tribunal en los valores de la arquitectura renovadora que su proyecto expresaba:

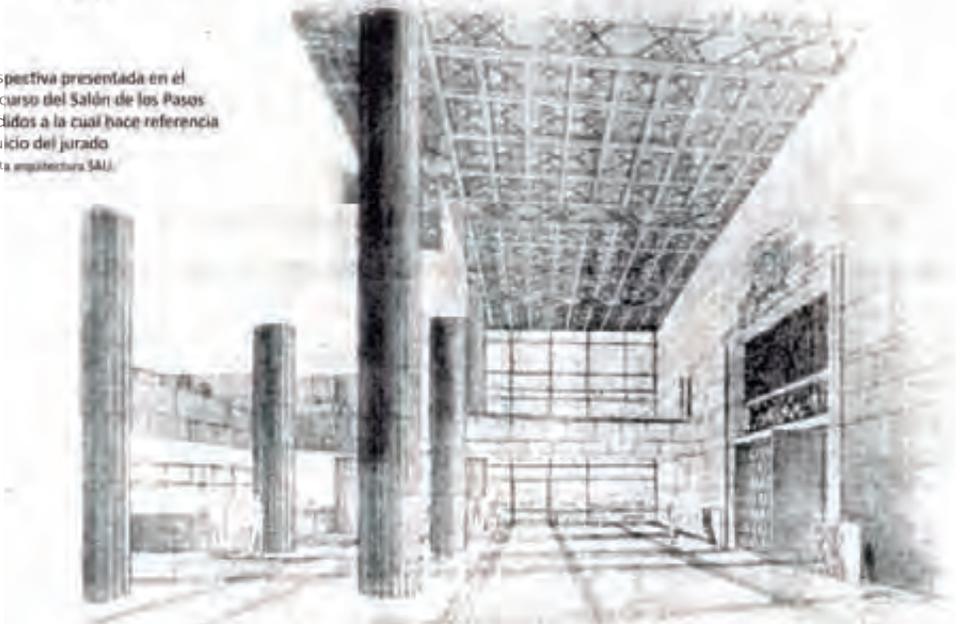
Un criterio exclusivamente funcional conduce a la adopción de un estilo contemporáneo con tendencias futuristas, particular que se destaca en forma preponderante al considerar el característico ambiente colonial quiteño y aparentemente desentonar con su arquitectura. De todas maneras el anteproyecto es recomendable, anotando, como detalle, la frialdad de los ambientes, en especial del Salón de Pasos Perdidos, como puede verse en la correspondiente perspectiva.

Ante estas consideraciones, Gómez Gavazzo hace los siguientes descargos en carta abierta al jurado:

Admito que Quito desarrolle su vida dentro de un ritmo popular que no es igual al de otras capitales americanas y que su tradición continúe con raíces profundas en el corazón de sus hijos, pero convengamos que el pueblo ecuatoriano actúa a la par de las naciones más avanzadas en el orden internacional contemporáneo, que su



* perspectiva presentada en el concurso del Salón de los Pasos Perdidos a la cual hace referencia el juicio del jurado revista arquitectura SAU.



pensamiento es parte concertadora de la cultura universal y que dentro de sí posee el tesoro artístico más notable del continente, que no es robado, que esconde en su seno el potencial creador de que es capaz y que dan motivo para no recibir como FUTURISTAS concepciones que pretenden reeditar con espíritu contemporáneo las elocuentes e imperecederas estructuras de San Francisco. Pasado y presente deben unirse en lazo armonioso entretejidos por los sutiles hilados de la composición que es eterna, porque en ese juego finísimo se desentrañan las luces más vibrantes de la naturaleza.

-
1. Revista *Arquitectura* (1946). SAU, n.º 217.
 2. El primer premio fue obtenido por Dú Bose & Burbank Associate de Nueva York, USA.
 3. Revista *Arquitectura* (1946). SAU, n.º 217.
 4. LOUSTAU, Julio César (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl.
 5. El detalle representado de un componente de hormigón para las aberturas de la Facultad de Ingeniería debe de haberse realizado ya avanzado el proceso de definición de la obra, cuando sustituye las aberturas de hierro por los componentes prefabricados de hormigón, ante la carencia del material original a causa de la guerra. Ver SCHEPS, Gustavo (2008) Hill, Walter S. en *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto*. Montevideo: Edición Universidad de la República.
 6. Cartas a Jones Odriozola. LOUSTAU, Julio César, op. cit.
 7. *Ibidem*.
 8. *Ibidem*.
 9. *Ibidem*.
 10. Revista *Arquitectura* (1946). SAU, n.º 217.

Recuerdos indelebiles





Retrato de Vilamajó realizado por su amigo Miguel Benzo en el año 1925, recientemente llegado de su viaje por Europa. El fondo nos muestra la torre de Comares en la Alhambra, sugiriendo una referencia permanente en el pensamiento del arquitecto.

Junto a las valijas, en una vieja caja de cartón, llegaron a la Facultad de Arquitectura una serie de dibujos encuadrados con un fino marco de madera. Estas imágenes realizadas por Vilamajó habían sido objeto en 1959 de una exposición que incluía dibujos originales y reproducciones al aguafuerte, presentados por primera vez al público por el «Grupo 8»¹ y con la curaduría de su amigo y discípulo, el arquitecto Guillermo Jones Odriozola. Para la exposición se seleccionaron múltiples registros de Vilamajó, muchos de los cuales eran magníficos apuntes de viaje que representaban fielmente aquellos lugares de Europa que marcaron para siempre su vida.

De todos ellos se destacaba uno que, con marco y formato distinto, se distinguía de los demás: un retrato de Vilamajó joven, aparentemente vestido con una túnica blanca y corbata, con su pelo muy negro (opuesto a la imagen conocida del «viejo» de cabello blanco) y la mirada fija en su retratista, el pintor y amigo Miguel Benzo.² Detrás de él, en un fondo no muy lejano, aparece representada la Torre de Comares de la Alhambra de Granada. No es un fondo neutro más, no es solo un color utilitario contrastado con la imagen para enmarcar la figura o acercarla al observador al distinguirse de su soporte.



Más que eso, parece ser un claro mensaje al futuro, un intento por dejar explícitamente registrada la importancia de la Alhambra de Granada para el retratado. Con sus mismos colores y entonaciones, la imagen granadina parece fundirse con Vilamajó, abrazarlo, ser parte de él, materializar una imagen mental del arquitecto. El motivo de la base del retrato, más que una decisión plástica del autor, parece ser una elección intencionada del joven que, recién llegado de vivir una experiencia trascendente, quiere plasmar su fascinación por aquel lugar del Viejo Mundo.

Quizás por su origen familiar, o por su reconocida idiosincrasia bohemia, los pueblos gitanos de España encantaron a Vilamajó. Luego de su inicial estancia en París, viaja hacia el sur a conocer Perpignan, pueblo originario de su padre, y allí tiene su primer contacto con el pueblo gitano de las montañas de los Pirineos. Según nos contara Diego Estol:³ «Vilamajó de París se fue a los Pirineos, donde vivió en las montañas con los gitanos, y luego rumbo al sur de España, y cruzó a Marruecos y también vivió con ellos; era un enorme admirador de los gitanos».



Pero es en Granada donde queda atrapado para siempre. Es allí donde, además de conocer al pueblo gitano que habita el Albaicín,⁴ descubre la arquitectura árabe de la Alhambra, la cual se fija en su memoria para acompañarlo en su vida como arquitecto.

Su estadía en Granada transcurre entre los jardines de la Alhambra y el Generalife —donde dedica largas horas a dibujar— y el arrabal gitano del Albaicín, en la colina al otro lado del Darro. Entre el día y la noche parece vivir los momentos más significativos de su viaje de estudios. Es el lugar que por sus anécdotas, sus dibujos y su propia obra arquitectónica posterior, se manifiesta como imagen de referencia de su experiencia europea.⁵

Ante la negativa del Consejo de la Facultad de Arquitectura a su propuesta de desarrollar un Plano Regulador para Montevideo como trabajo exigido al finalizar la beca que le permite realizar el viaje de estudios, Vilamajó presenta una alternativa enfocada en el estudio de los principales parques y jardines que tendría la oportunidad

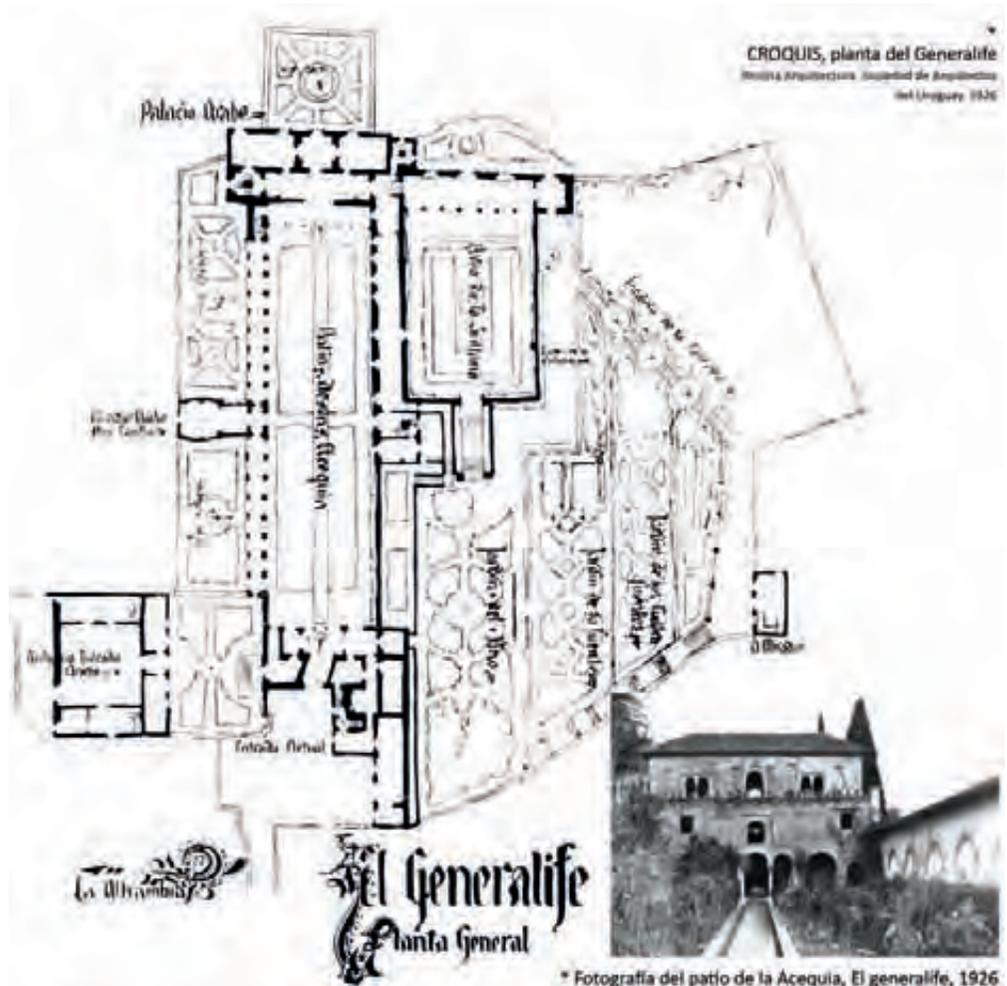


Imágenes de gitanas en las cuevas del Albaicín

de visitar en el viaje: en Francia, Versalles y Luxemburgo; en España, el Generalife y la Granja; y en Italia, los jardines del Bóboli.

De los lugares propuestos, es en el Generalife donde realiza un trabajo específico, el cual aparece publicado en la revista de la Sociedad de Arquitectos en setiembre de 1926. En esa publicación se destaca una planta a mano alzada donde a través de un firme trazo negro, transfiere al papel los distintos pabellones y jardines de esta casa de recreo.

Además de la representación de la planta del palacio, realiza magníficos bocetos y acabados dibujos de los jardines interiores que constituyen verdaderos registros históricos de los distintos espacios, y una fiel imagen contrastable con la situación actual.⁶ Sus croquis, si bien rápidos apuntes en el papel, son registros que persiguen la identidad con el objeto de la representación, y a la vez buscan apropiarse de lo que ven.



Del registro granadino se destaca el croquis obtenido desde el mirador de San Nicolás, sobre la colina del Albaicín, donde podemos visualizar cabalmente la capacidad que poseía ya el joven arquitecto, no solo para representar la estructura geométrica del espacio elegido, sino fundamentalmente su habilidad natural para captar la luz particular del ambiente y el color tamizado por el aire que rodea la elevada fortaleza árabe.

Utilizando un procedimiento exploratorio algo fetichista, decidimos ir tras los pasos de Vilamajó, experimentando el registro en este caso fotográfico y convencionalmente más 'objetivo', de las mismas imágenes visuales que Vilamajó obtuvo como apuntes de su experiencia en Granada. Ensayando metodológicamente el «ponerse en los zapatos de otro», como enseña la sabiduría popular, pretendí por un lado reconocer el lugar del punto de vista elegido por Vilamajó y su particular mirada, y por otro especular sobre las capacidades del dibujo para describir la realidad y luego evocarla en nuevas realidades.



Croquis de la
Torre de Comares



Así, con entusiasmo similar al producido por un descubrimiento, busqué los lugares exactos donde se ubicó el punto de vista de Vilamajó, y ubicando el foco preciso hacia dónde dirigir la mirada, obtuve las imágenes digitales actuales de los croquis realizados por el arquitecto.

En todos los casos observados encontré un lugar verosímil transportado al primer cuarto del siglo XX, un sitio donde fue fácil imaginar a Vilamajó capturando aquello que le resultaba más interesante, adueñándose de aquella arquitectura que luego recrearía «disuelto en medio de las líneas que dibujamos posteriormente».⁷

Al mismo tiempo que elegía el punto de vista y con rigor geométrico trazaba a mano alzada el reflejo fiel de su mirada, en el mismo acto Vilamajó se apoyaba en muros antiguos, se sentaba en frías piedras de tiempos lejanos, acariciaba maderas, telas y pieles que recordaría por el resto de su vida. Su cuerpo vivió el espacio, sus manos sintieron las superficies, las texturas de los materiales. Sintió también la sensación cálida del sol y la protección de la sombra.

Croquis del «Bañuelo», baño árabe del siglo XI, ubicado sobre la Carrera del Darro en el Albaicín



Si bien la historia de la arquitectura ha privilegiado la experiencia visual de la disciplina, la experiencia se completa en nuestro cuerpo, incorporando la vivencia del espacio a nuestro conocimiento existencial.

La memoria corporal, que incluye a nuestra experiencia visual, constituye el soporte de nuestro conocimiento disciplinar, aquel que nos permite luego recrear, modificar o reinventar una nueva realidad. Es en este sentido, inverso a la imagen visual reproducida por Vilamajó en sus croquis, que la vivencia material y espacial del itinerario gráfico en Granada adquiere valor, trascendiendo 'lo visto' por el arquitecto para acercarnos a su conocimiento existencial más profundo, más completo y complejo.

Se pone entonces en evidencia la propia incapacidad del dibujo para describir y abarcar la complejidad de la realidad que construye nuestra experiencia, la cual se presenta mucho más rica de lo que el registro gráfico nos muestra.

LA TORRE DEL ORO, SEVILLA

«La torre en la alto oscura sobre el cielo violado, en lo bajo todo se esfuma en la bruma que se levanta del río»



A su vez, esta limitación inherente al dibujo contrasta con su inconmensurable capacidad para evocar lo vivido y transformarlo en nuevas realidades, lo que constituye la esencia misma de su valor disciplinar.

El croquis registra solo una parte de la experiencia vivida, es la punta del iceberg del conocimiento adquirido por el arquitecto en su viaje. Pero al mismo tiempo es el motor de la evocación, el vehículo del arquitecto que rememora, que trae al presente y que proyecta al futuro, manifestando así su mayor capacidad operativa y trascendental.

El valor que la experiencia del viaje tuvo para Vilamajó se refleja en las palabras de Juhani Pallasmaa cuando describe el acto de proyectar:

En realidad, proyectar consiste en una exploración existencial en la que se fusionan el conocimiento profesional, las experiencias vitales, las sensibilidades éticas y estéticas, la mente y el cuerpo, el ojo y la mano, así como toda la personalidad y la sabiduría existencial del arquitecto.⁸

«de la cuesta del chapiz se desprende el camino del sacro monte, bordeado por cuevas y chumberas. Dentro de las cuevas venen los celeberrimos gitanos, baillores, cultores del cante jondo, tusadores de borricos, celebres chalanes. Dentro brillan sobre los niveos fondos de cal, los cobres cocineriles y reslatan las puertas de las alacenas con su verde de cardenillo»

Crónicas del viaje de Julio Vilamajó. LOUSTAU, CESAR J. (1994) *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl.



Vilamajó acumuló conocimiento existencial en su viaje. Con la energía atesorada en la estadía granadina —donde alcanzó el punto máximo de potencia— recorrió el resto de su vida dedicada a la arquitectura. Cada vez que fue necesario, Vilamajó evocó sus días en Granada, la Alhambra, el Albaicín y sus amores gitanos; y de esta manera, alimentó sus proyectos y los de sus colegas, aprendices y amigos.

El retrato realizado por Benzo constituye la representación de la experiencia de la cual se apoderó, para luego transformarla y proyectarla.

-
1. Grupo de artistas plásticos que actuó entre los años 1959 y 1962, en el cual se intentó nuclear artistas cercanos a la abstracción. Estaba integrado por Oscar García Reino (quien había tenido una importante trayectoria como pintor cercano al cubismo), Carlos Páez Vilaró, Miguel Ángel Pareja, Raúl Pavlotzky, Lincoln Presno, Américo Sposito, Julio Verdie y Alfredo Testoni.
 2. Artista plástico uruguayo (1879-1966); forma parte del denominado «planismo» por su utilización del color con bajos contrastes y su paleta caracterizada por los matices y perspectivas levemente sugeridas.



Mujer y paisaje en España

3. El Dr. Diego Estol es uno de los hijos de su amigo, el Dr. Julio Estol, para el cual construyó su vivienda de temporada en el balneario Atlántida, denominada El Remanso. Julio Estol acompañó a Vilamajó durante casi toda su vida; inclusive en el momento de su muerte estuvo junto a él en el sanatorio a pedido del propio Vilamajó, a pesar de que todavía no se había recibido de médico. En la entrevista realizada en su casa, Diego nos contó diversos aspectos de la vida de Don Julio (el arquitecto), referencia permanente para su familia. Años después de la muerte de Vilamajó, y enterados él y su hermano del remate del mobiliario y objetos de la casa de su amigo, adquieren algunos de los objetos rematados y los guardan para su uso con un enorme cariño.
4. Según César Loustau, «En Granada, amén del arte árabe, otra cosa lo atrae al punto de subyugarlo: el Albaicín y el pueblo gitano. Allí consume muchas horas —sobre todo nocturnas— y teniendo a su vera un «chato» de manzanilla, disfruta de los requiebros de alguna «bailaora» o del dejo nostálgico del cantejondo. Se siente consustanciado con esa alma bohemia de los gitanos y, también allí, lápiz carbón y pasteles en mano, anota imágenes, personajes, escenas de ese pueblo singular y de su espacial sitio de afincamiento». LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl. P. 18.
5. «Matizábamos este trabajo, que abarcaba el día, con interesantísimas charlas que nos daba Vilamajó sobre su estadía en Europa y que siempre terminaban con Granada.» Ingeniera Peluffo, citada en SCHEPS, Gustavo (2008). *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto. Apostillas Vilamajosianas*. Montevideo: Edición Universidad de la República, p. 5.
6. De la comparación visual entre los croquis elaborados por Vilamajó en el Patio de la Acequia y la configuración actual del mismo, surgen diferencias significativas. Esta diferencia de registros nos refiere a la cualidad de observación directa del dibujo como instrumento de reconstrucción de la memoria física de un lugar.
Si bien la fotografía ha modificado sustancialmente el valor instrumental del registro gráfico, su practicidad y velocidad, sumado al poder de síntesis inherente a su procedimiento y la relación de pregnancia con el sujeto que observa, este conserva aún hoy su valor disciplinar como registro documental de un momento determinado.
El Palacio del Generalife, motivo central de los estudios realizados por Vilamajó para satisfacer los requisitos de la beca, pasó a manos del Estado en 1921 (año en que Vilamajó llega a España), y entre 1925 y 1936 se produjo un proceso de limpieza y presentación, liberándose así de diversas deformaciones y decoraciones modernas.
Los descubrimientos realizados en el Patio de la Acequia (el Generalife) luego del incendio localizado en la nave que lo separa del Patio de la Sultana, dejaron testimonios de un jardín islámico medieval, tan concretos y auténticos como difícilmente se encuentra en otra parte del mundo, según Jesús Bermúdez Pareja (el contorno y el paseo de la cruz conformaban cuatro canteros octogonales irregulares que enmarcaban el terreno del jardín). La recuperación de esta estructura medieval, hoy visible, nos permite confrontarla con el estado de situación registrado por Vilamajó en los croquis parciales del extremo sur del patio. (Cuadernos de la Alhambra 1. (1965) Publicación del Ministerio de Educación Nacional, la Dirección General de Bellas Artes y el Patronato de la Alhambra y Generalife).
7. Fragmento de una cita de Álvaro Siza Vieira realizada por José María De Lapuerta acerca de los apuntes de viaje. DE LAPUERTA, José María (1997). *El croquis, proyecto y arquitectura (scintilla divinitatis)*. Madrid: Celeste Ediciones.
8. PALLASMAA, Juhani. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili SL., p. 123.

Referencias iconográficas:

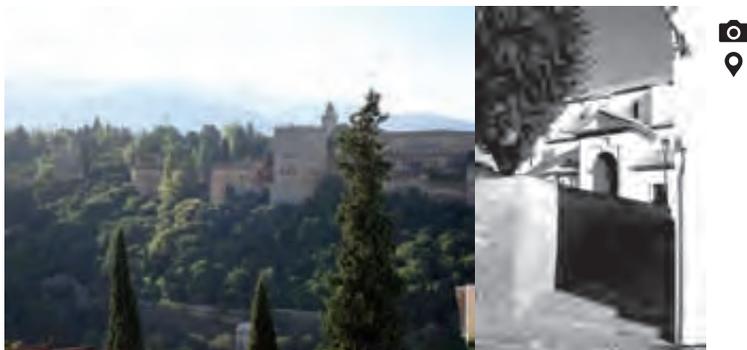


Imagen actual del lugar



Punto de observación de Vilamajó

SAN NICOLÁS, EN EL ALBAICÍN



CROQUIS, registro tomado desde el mirador de San Nicolás, en el Albaicín



TORRE DE COMARES, LA ALHAMBRA



CARRERA DEL DARRO, GRANADA



CARRERA DEL DARRO, LA ALHAMBRA



CARRERA DEL DARRO, LA ALHAMBRA



PUERTA DE GRANADA, LA ALHAMBRA



MIRADOR DE LA REINA, LA ALHAMBRA



MIRADOR DE LA REINA, LA ALHAMBRA

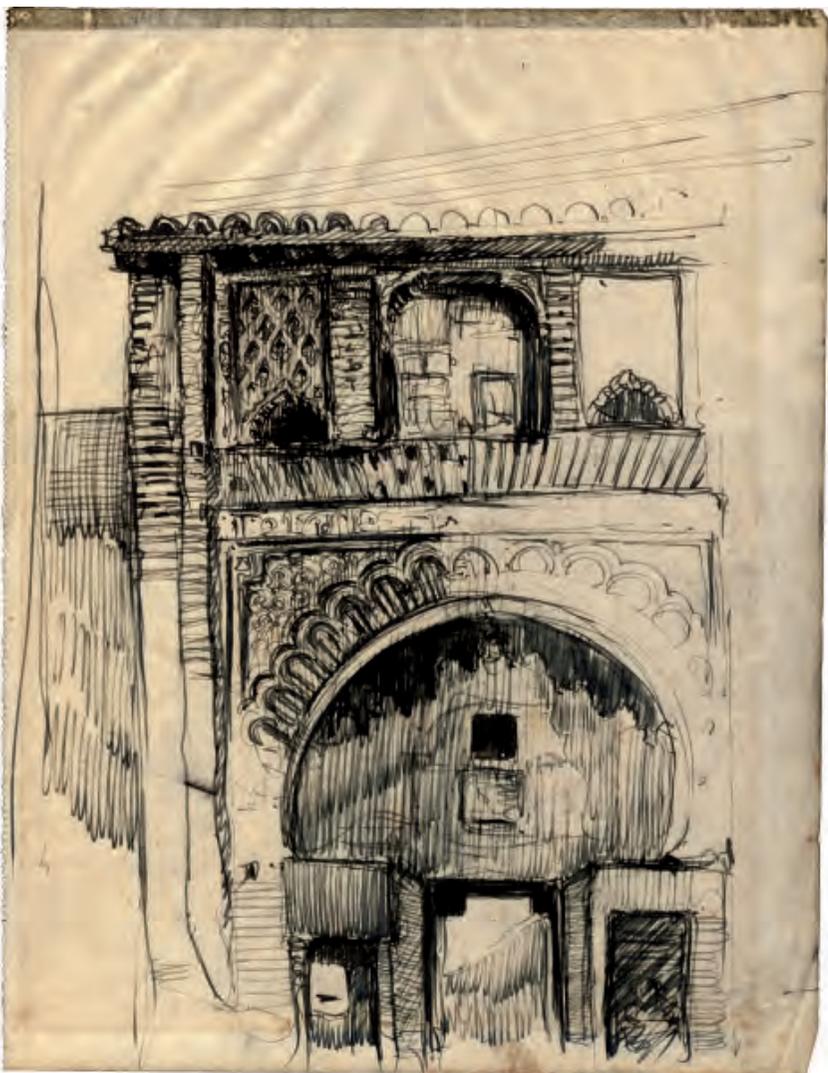


CORRAL DEL CARBÓN, GRANADA



ACCESO AL CORRAL DEL CARBÓN, GRANADA

Originalmente llamado alhóndiga gígida (almacén y comercio de granos) construido en el siglo XIV como almacén de mercaderías y albergue de mercaderes, luego hospedaje de carboneros.



FUENTE DE PIEDRA DEL CORRAL DEL CARBÓN, GRANADA



CORRAL DEL CARBÓN, GRANADA



PATIO DE LA REJA, LA ALHAMBRA



PATIO DE LA SULTANA, GENERALIFE



PATIO DE LA FUENTE, LA ALHAMBRA



PATIO DE LA ACEQUIA, GENERALIFE



PATIO DE LA ACEQUIA, GENERALIFE



ESCALERA DE LA CASCADA, GENERALIFE



«En la parte superior del jardín hay una ancha escalera por donde se sube a una meseta. La escalera está hecha de modo tal que en todos los peldaños hay un hueco donde puede recogerse el agua. Los pasamanos de un lado y de otro, de piedra, tienen la parte superior tallada en forma de canal. En lo alto hay llaves de paso que permiten —cuando se desea— hacer correr el agua o hacer manar tanta agua que no cabiendo en los conductos a ella destinada, rebosa por todas partes, lavando los escalones y mojan-do a los que suben, haciendo con esto mil burlas.»

PASEO DE LOS CIPRESES, GENERALIFE



PATIO CENTRAL, LA ALHAMBRA



PATIO CENTRAL, LA ALHAMBRA





Paisajes esenciales

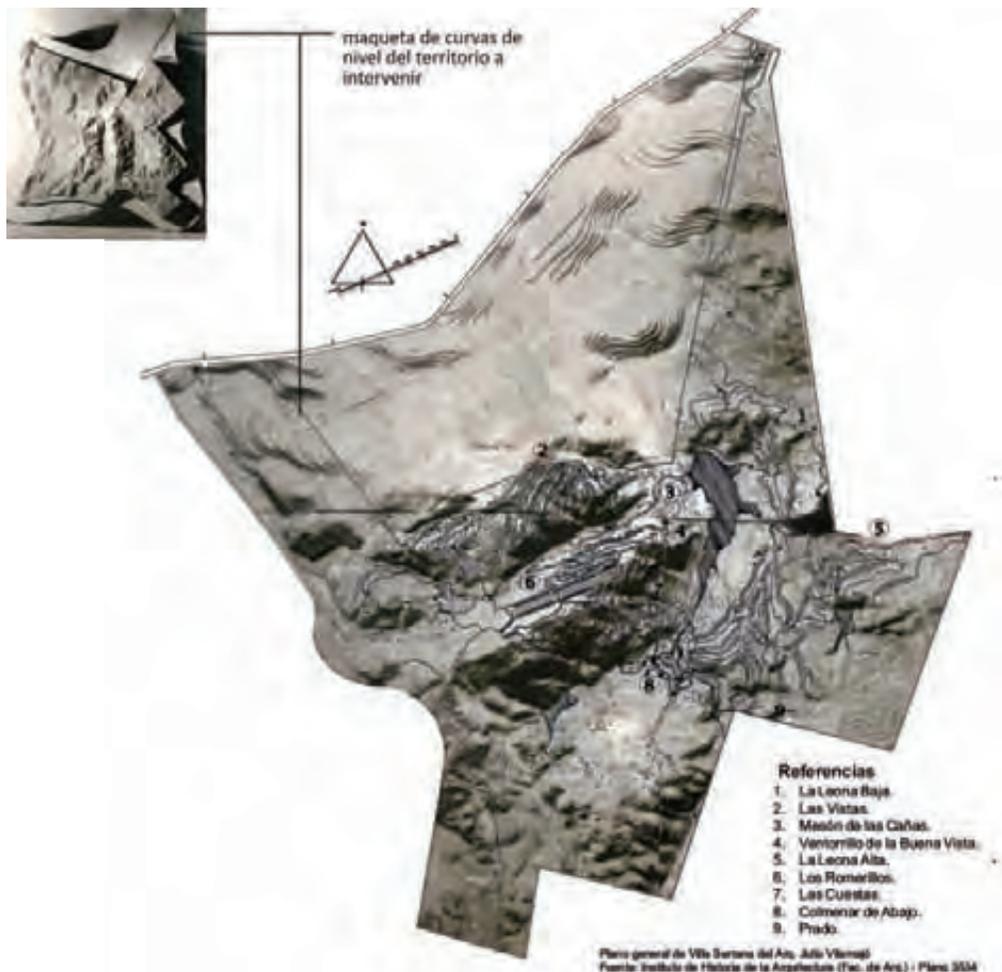


Una carpa de tul ubicada al interior de un monte criollo, protege a un grupo de hombres de los insectos molestos, mientras trabaja en la planificación de Villa Serrana.

Un simple mecanismo, una suave y traslúcida malla, permite a estos hombres adaptarse a las condiciones del lugar y al mismo tiempo modificarlo sin violentarlo.

Es graciosísimo nuestro mosquitero, de un color entre lila y rosa. Los paisanos nos deben mirar como a gente del planeta Marte: ¡eso de caer en la Sierra con un equipo civilizado! Menos mal que no llevamos ametralladoras y solo nos hemos dedicado a llevar los perfeccionamientos de la cabeza de buey y de los bancos cortados en forma de asiento. Este sector del equipo se refiere a las asentaderas, y es el primero que llevamos. Desde luego esta región del cuerpo humano es muy de tenerse en cuenta.¹

En los últimos años de su vida Vilamajó desarrolla, junto a otros proyectos, el de urbanización y edificios singulares para Villa Serrana, un emprendimiento turístico alternativo.² Allí, con el soporte de los antecedentes conceptuales y prácticos de los estudios para Punta del Este, el proyecto para Villa Salus y los estudios relativos a las ciudades del interior del país, configura una propuesta fuertemente enlazada con la topografía del lugar, definiendo poblados en las laderas de las sierras, evitándolos en las cumbres destinadas a forestar y en los valles reservados para los espacios públicos y de esparcimiento colectivo. Según el Arq. Lucchini, «Los diferentes barrios se



disponen adaptándose por su trazado a la topografía del territorio, separándose por las quebradas que introducen entre ellos su cuña selvática».³

Ya en los apuntes de sus estudios urbanísticos para el desarrollo de la Villa Salus, a pocos kilómetros de Villa Serrana, Vilamajó desgrana algunos conceptos que veremos confirmados en las memorias teóricas posteriores.

En este sentido, podemos rescatar de sus propias palabras escritas algunos conceptos fundamentales:

Este planeamiento es un problema especial de la ordenación del campo, no se trata de constituir densos núcleos poblados con vida estable, sino un tipo de composición que en nuestro caso podríamos llamarlo «Colonia para week-end», con una distribución de ínfima densidad en relación con el conjunto del predio.



En cuanto a los objetivos del proyecto, manifiesta:

debe reunir (el proyecto de planeamiento) todos los elementos en una composición armónica; debe colocarlos dentro de la naturaleza del lugar, respetando una doble relación, con lo particular y con lo general de ella. De la adaptación depende la economía, de la situación la belleza. Estas dos características, adaptarse a la topografía y situarse dentro del paisaje, es lo que se trata de estudiar y manejar.⁴

En este encargo tiene la posibilidad de conjugar variados aportes disciplinares, buscando configurar una propuesta de urbanización con toda la complejidad que supone operar sobre un territorio virgen.



El cuerpo de habitaciones anexo al volumen principal del comedor del Ventorrillo de la Buena Vista
El perfil del suelo transfiere su curvatura a la cubierta de paja



A este respecto, el propio Vilamajó le cuenta a su amigo Jones Odriozola en una carta publicada por Loustau:

[...] estoy aprendiendo muchas cosas y esto es lo más interesante: aprender cosas nuevas o mejorar el conocimiento de lo mal sabido. Geología, meteorología, administración de las aguas, y mil otras cosas más. ¡Si usted estuviera aquí! Usted sabe que la gente es poco curiosa para resolver esto; hay que manejar la curiosidad.⁵

Inquieta a Vilamajó la preocupación por intervenir sobre el territorio natural, ajustándose a su topografía particular y condiciones del paisaje nativo; pero al mismo tiempo, en los escritos previos del planeamiento de la Villa Salus, manifiesta su intención de materializar la marca del hombre sobre dicho suelo.

Con esta intención es que, para su proyecto en Salus, imagina una gran plaza pública de geometría regular ubicada en el valle, espacio que constituiría la señal de la intervención humana sobre el territorio virgen, y a su vez, punto de encuentro de las actividades colectivas y los servicios. Un espacio colectivo donde se ubicarían

manuscrito de Vilamajó previo al inicio de los trabajos para Villa Salus

El plan de trabajo que voy a hacer y presentar un bosquejo de la naturaleza del terreno, para que se realice un estudio físico del terreno, de los diversos aspectos que contiene el sistema topográfico.

2. Plan del proyecto.

La idea es desarrollar del todo la actividad conjunta por la naturaleza del terreno, con este

última página del borrador de memorándum entregado al presidente del Directorio de la Compañía Salus S.A., Don Luis Supervielle, donde se determina, corregido en rojo, el monto de honorarios propuesto por Vilamajó para la realización de los trabajos de planificación de los campos de Salus.

1) Plan de esta
 2) Estudios de topografía
 3) Presupuesto de ejecución
 4) Memoria descriptiva.

7. Costo que me de la red vial (una vez hecha una el terreno)

1. Honorarios propuestos para el estudio

La honoraria para la ejecución del proyecto con sus gastos que se han calculado lo sitúan en **\$47000**, no comprendiendo el plan de topografía ni el amojonamiento de los terrenos que serán por cuenta de la Compañía.

En los honorarios anteriormente fijados, está comprendido de la red vial con una longitud de 10 kilómetros más el 20% de la mano de obra y el 10% de los materiales.

Buenos Aires Enero de 1946.

«Estación de servicio, comedores económicos, cervecería, sidrería, almacenes, una sala de reuniones, baile, cine, etc.»

En las faldas de las sierras se encontrarían las viviendas, agrupadas en aldeas que se adaptarían a las condiciones topográficas, y cuyas referencias apuntan a los pueblos montañoses de España y Francia, los cuales visitó en su viaje de estudios a Europa.

En esta línea, Vilamajó expresa en uno de los borradores encontrados en las valijas:

En esta solución veo la forma de dar idea desde un principio de la existencia de vida, es decir de la presencia del hombre en el lugar. Esto tendría importancia en los primeros tiempos en el cual existirían muy poco número de construcciones. Es necesario pensar que hay muy pocos individuos que puedan vivir solos en medio de la naturaleza sin sentirse sobrecogidos.

La señal de presencia del hombre se hace necesaria. Esta se demuestra por lo organizado humano frente a una organización natural que no comprendemos.

manuscrito sobre Villa Salus «señal de la presencia del hombre»



Y anota como apunte en un borde de la hoja: «El principio de presencia humana frente a lo natural empieza a sentirse por el trazado más elemental, que es un sendero.»

En su proyecto para Villa Serrana recoge estas intenciones, construyendo un embalse en el espacio central del centro poblado, como marca y señal de la intervención humana, dotando a esta urbanización serrana de un atractivo especial y un punto de encuentro para todos los visitantes que llegan al lugar. La preocupación original manifestada por Vilamajó en relación a la intervención humana adquiere mayor significación con la presencia del agua en el espejo del valle, dando una dimensión emocional a las perspectivas desde las laderas de las sierras y desde los caminos que confluyen al espacio central de la urbanización.

Adjunto a una nota fechada en enero de 1942, Vilamajó envía al presidente del Directorio de la Compañía Salus S.A. el memorándum para el planeamiento del emprendimiento, donde desarrolla «somera» los aspectos principales de la urbanización, a cuenta de un desarrollo más explícito a ejecutarse en la Memoria Descriptiva que se realizaría con el proyecto definitivo. En este memorándum se desgranar consideraciones relativas a los elementos que intervendrán en el planeamiento, el ob-



PAISAJE SERRANO + LA PRESENCIA DEL HOMBRE

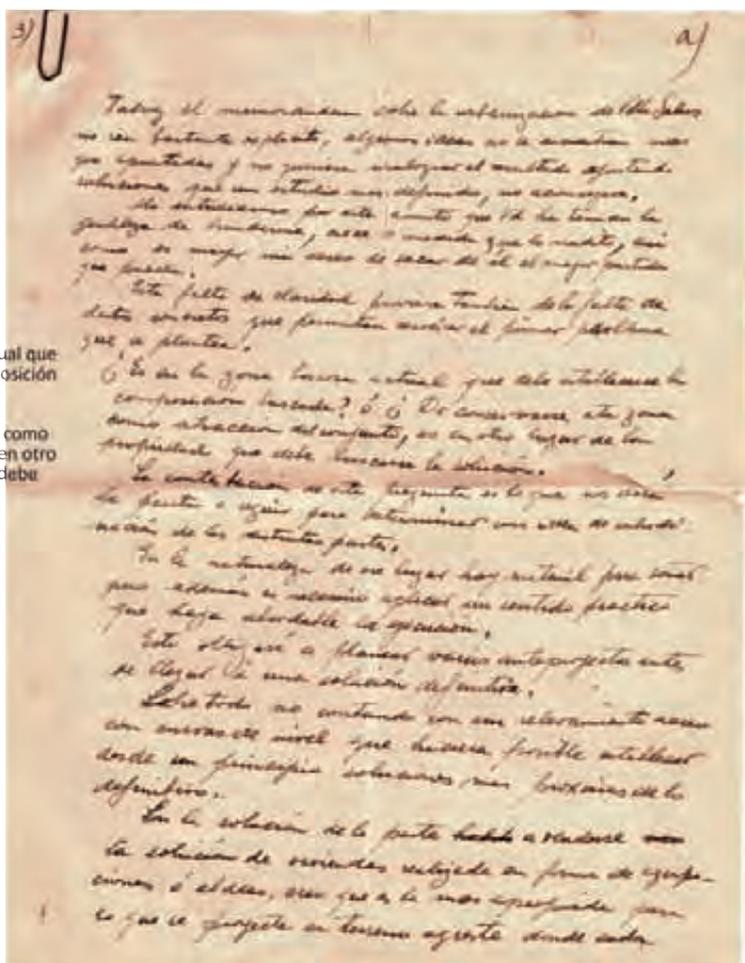
jetivo del proyecto, las posibilidades específicas de un planeamiento en los campos de Salus, con qué superficie y número de lotes se contará, y finalmente los recaudos gráficos y escritos que compondrán el proyecto.

En una carta manuscrita encontrada en las valijas, escrita con posterioridad a la entrega del memorándum, y posiblemente destinada al presidente de la compañía Salus, Vilamajó manifiesta su entusiasmo creciente por el tema a medida que se involucra en él, y al mismo tiempo se plantea una duda que luego, en una versión más acabada del borrador, él mismo descarta. Esta interrogante proviene, según Vilamajó, de la falta de datos concretos que permitan resolver lo que a su entender es el primer problema que se plantea: «¿Es en la zona boscosa actual que debe establecerse la composición buscada? o ¿Debe conservarse esta zona como atracción del conjunto, es en otro lugar de la propiedad que debe buscarse la solución?»

Estas preguntas ponen de manifiesto la inquietud expresa de Vilamajó sobre los alcances de la adaptación al sitio y los márgenes de transformación del ámbito natural a ser manejados por el planeamiento. Para resolver esta incertidumbre, encuentra

¿Es en la zona boscosa actual que debe establecerse la composición buscada?

¿De conservarse esta zona como atracción del conjunto, es en otro lugar de la propiedad que debe buscarse la solución?



una solución que se basa en la confianza en el proceso del proyecto y en su optimismo por su resultado:

En la naturaleza del lugar hay material para soñar, pero además es necesario aplicar un sentido práctico que haga abordable la ejecución. Esto obligará a planear varios anteproyectos antes de llegar a una solución definitiva.

Como parte del proyecto urbano para Villa Serrana, Vilamajó define condiciones materiales y expresivas para las construcciones, definiendo aspectos de la normativa que determinan parámetros específicos en cuanto a la utilización de la piedra del lugar en las fachadas y la inclinación de los techos. Para su proposición se apoya conceptualmente en la configuración de una arquitectura típica de la región y en el desarrollo de la artesanía característica del lugar.

En este marco, proyecta y construye dos ejemplos paradigmáticos asociados al alojamiento temporal y la gastronomía: el Mesón de las Cañas y el Ventorrillo de la Buena Vista. En ambos casos aplica los criterios definidos para las construcciones en general, con



Paisaje serrano lineal
DONACION SUCESION VILAMAJO. 1962
Archivo IHA_Facultad de Arquitectura.
Fichero Vilamajó



el Ventorrillo en el paisaje de la sierra



la libertad que supone el estar proyectando equipamientos de servicios generales y edificios de referencia para el conjunto.

En relación a su proyecto del Ventorrillo de la Buena Vista, podemos especular sobre el origen de sus ideas: aquellas imágenes y paisajes de serranías que registró en su recorrido por España y Francia.

Al enfrentarse al proyecto de Villa Serrana fluyen los recuerdos, aquellos mismos que entregaba generosamente a todos sus alumnos luego de las clases, y que sin lugar a dudas configuraron una fuente inagotable de evocación, de recuerdos, de «volver a pasar por el corazón».

Vilamajó visita los alrededores de Madrid en 1922, recorriendo Ávila, Toledo y Segovia. Desde Segovia se traslada a La Granja de San Ildefonso, donde registra en un croquis los jardines de ese palacio barroco encomendado por Carlos V en el siglo XVIII para su uso como residencia de verano.



Ubicado a los pies del Peñalara, el pico más alto de la Sierra de Guadarrama, el palacio se encuentra a 11 km de Segovia y a 90 km de Madrid. En 1921, Vilamajó visita sus jardines y continúa su recorrido por los caminos de las sierras.

En el recorrido tras los pasos de Vilamajó, y luego de visitar La Granja, reconocí el que puede haber sido el trayecto realizado por él en su retorno a Madrid: al volver por la carretera N-601 que comunica directamente el Palacio con la capital del país, se atraviesa la sierra de Guadarrama por el puerto de Navacerrada.

En este camino conocerá El Ventorrillo, que años más tarde se dará cita en su proyecto de Villa Serrana, propuesta en donde evocará aquellos recordados paisajes de la sierras españolas. Un paisaje que esperará muchos años en la memoria de Vilamajó hasta encontrar la oportunidad para manifestarse.

En el proyecto del Ventorrillo de la Buena Vista, Vilamajó imagina una compleja estructura de troncos para soportar la cubierta de quincha del salón principal. Para su materialización, encarga a su amigo el carpintero Juan Senjanovich que realice una maqueta de pequeñas varas que permitiera ensayar la geometría de la estructura y,

Fotografía del paisaje de las Sierras de Guadarrama desde el Ventorrillo, actual Estación Biogeológica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y del Pantano de Navacerrada



Fotografía tomada por Vilamajo en momento de tareas de reconocimiento de las sierras de Villa Serrana

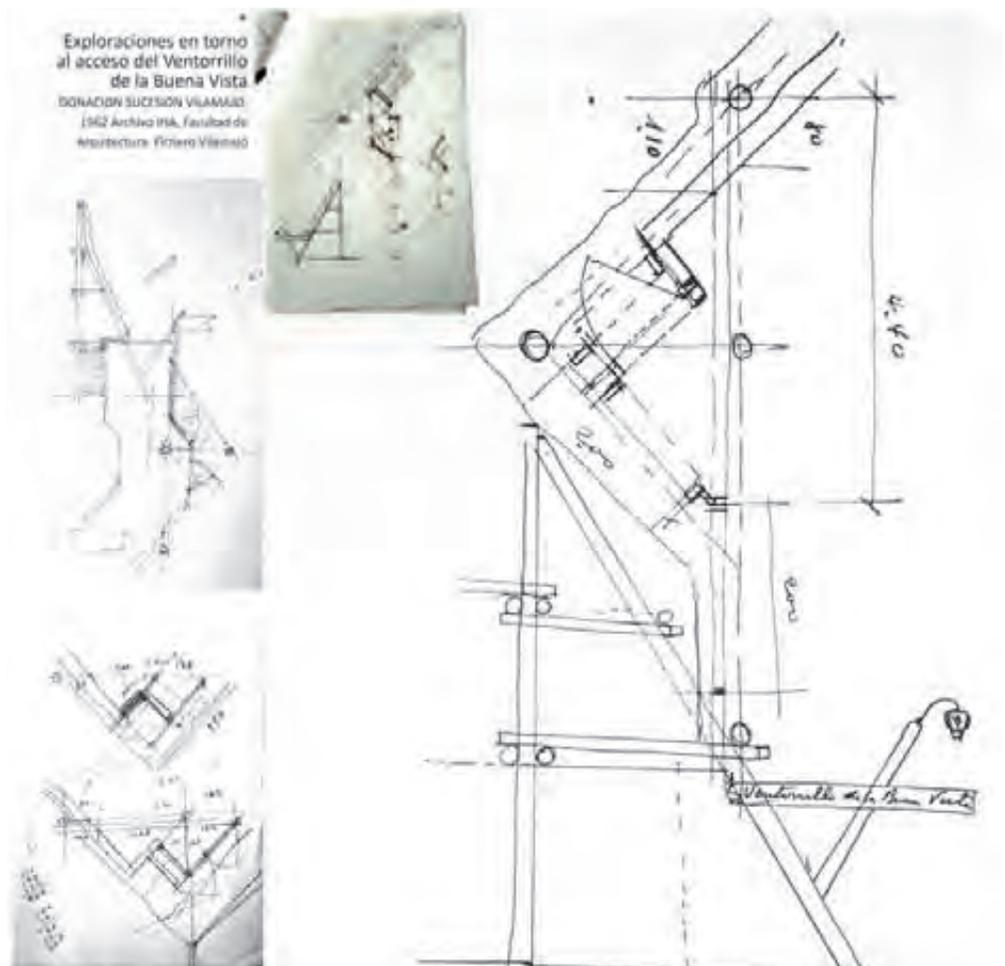


fundamentalmente, facilitara el transferir a los carpinteros del lugar las características precisas del esqueleto de madera.

La cubierta de paja sobre dicha estructura de troncos, los muros y muretes conformados con piedras del lugar, y los amplios ventanales que buscan las vistas de la serranía, le confieren al Ventorrillo de la Buena Vista un carácter referencial en la exploración de una arquitectura arraigada al sitio.

Los recuerdos del arquitecto transcurren desde lo más anecdótico a lo esencial, para configurar una propuesta unitaria donde se reconocen los registros de su memoria y a la vez se manifiestan con determinación aquellas condiciones y características propias de nuestro país. Implantaciones singulares, distribuciones topográficamente sugeridas, embalses, materiales del lugar, etc., configuran un entorno donde la arquitectura y el ambiente constituyen un cuerpo único.

Es común escuchar referirse a sus obras en Villa Serrana como la materialización misma de la arquitectura del lugar, como si Vilamajó hubiera captado en sus proyectos un espíritu subyacente en el territorio natural, la esencia misma del paisaje del país.



Todo el proceso de pensamiento que conduce a la propuesta se apoya en el conocimiento de los valores propios del sitio, y en una actitud respetuosa como arquitecto frente a valores que lo trascenderán.

Según Lucchini, Vilamajó «Señaló un camino práctico para conservar nuestros propios valores, ofreciendo una lección de sana arquitectura, más necesaria hoy que nunca»⁶.

A pesar de no completarse el proyecto con todos los alcances previstos —por decisiones financieras de la empresa promotora y por la muerte prematura de Vilamajó—, la profundidad con que él enfrentó el desafío de Villa Serrana nos permite reconocer aún hoy un proyecto íntegro y, por qué no, una mirada iluminada sobre cómo intervenir en el territorio.



fotos originales del ventorrillo
inmediatamente posteriores a la
culminación de las obras

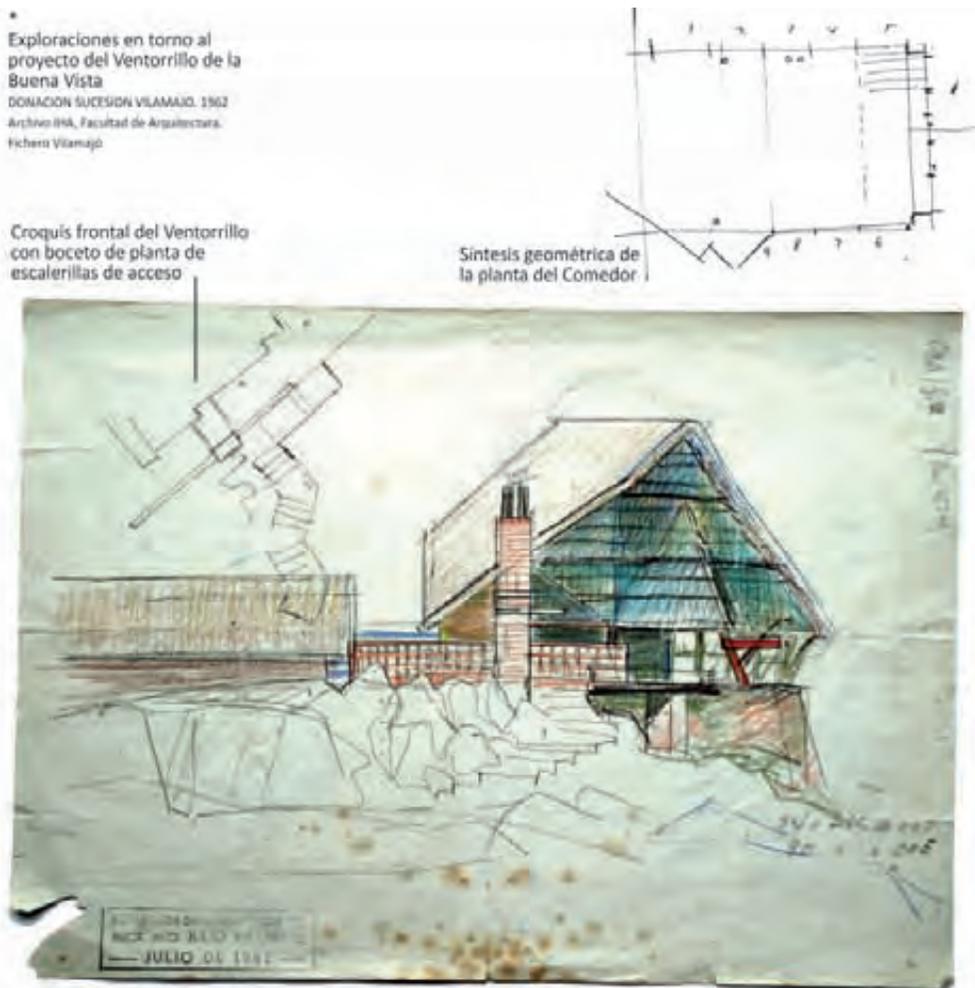


Croquis exploratorio
del Ventorrillo
DONACION SUCESION
VILAMAJO, 1962 Archivo IIA,
Facultad de Arquitectura, Fichero
Vilamajó

Por eso parece posible que el arquitecto igual haya cumplido su deseo:

Quiero plantar un viñedo en la sierra, ese es mi gran deseo. También deseo ver viñas, cepas centenarias: esto sí que me interesa. ¿Se da cuenta que una cepa centenaria contiene el amor de varias generaciones? Y aunque no fuera el amor, siempre sería un cúmulo de pasiones. ¡Qué viejo estoy! Nada de grandes avenidas asfaltadas, sino viejos senderos desgastados por millares de labradores.

Hay que renovar esto y plantar un viñedo en la Sierra, para que más tarde haya viejas viñas y senderos desgastados. Senderos desgastados que son verdaderas señales del hombre. Leve desgaste que precisa siglos para señalarse: humanidad acumulada...⁷



1. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 84.
2. El proyecto, según el Arq. Salvador Schelotto, fue «entre tantos de aquel momento, en algún modo alternativo, después del furor de los baños de mar, la ramblomanía y la proliferación de urbanizaciones costeras: una oferta diferente, inédita, de un entorno bucólico, campestre, que aportara la conjugación de factores hasta el momento no presentes en la actividad turística o de temporada.» SCHELOTTO, Salvador (1991., «Volver». *Contratiempos Modernos*. Rev. *Elarqa* n.º 2, pp. 44 a 47.
3. LUCCHINI, Aurelio. (1970). *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.
4. Estos textos encontrados en borrador en las valijas ya fueron publicados por Lucchini en su libro.
5. LOUSTAU, op. cit., p. 84.
6. LUCCHINI, op. cit., p. 205.
7. LOUSTAU, op. cit., p. 83.

«En suma: la estructura topográfica recibe la estructura urbana, pero ésta flota libremente dentro de aquella; los espacios de uso colectivo llevan la traza viaria, pero ésta se desenvuelve en ellos sin paralelismo y los edificios se emplazan en aquella estructura independiente del trazado viario.»

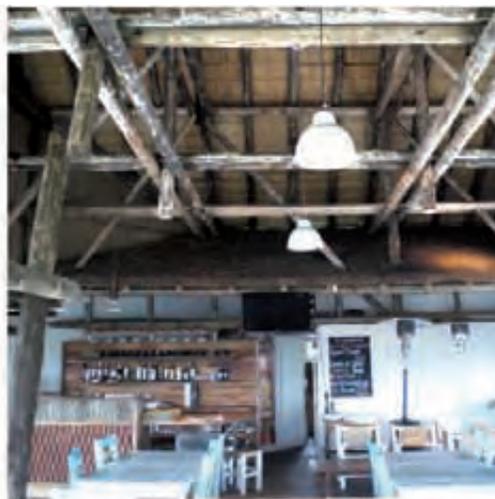
LUCCHINI, AURELIO (1970) Julio Vilamajó. Su arquitectura. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.



Planta de un sector urbanizado y relaciones de edificios, población y costos.
DONACION SUCESION VILAMAJO, 1962
Archivo IHA, Facultad de Arquitectura.
Fichero Vilamajó



fotografía interior del ventorillo recientemente restaurado
gentileza Arq. Juan Pablo Tuja



Exploraciones proyectuales al interior del comedor y acerca de la utilización del color en la estructura de madera.

DONACIÓN SUCESIÓN VILAMAJO. 1962

Archivo IHA, Facultad de Arquitectura.

Felipe Vilamajo

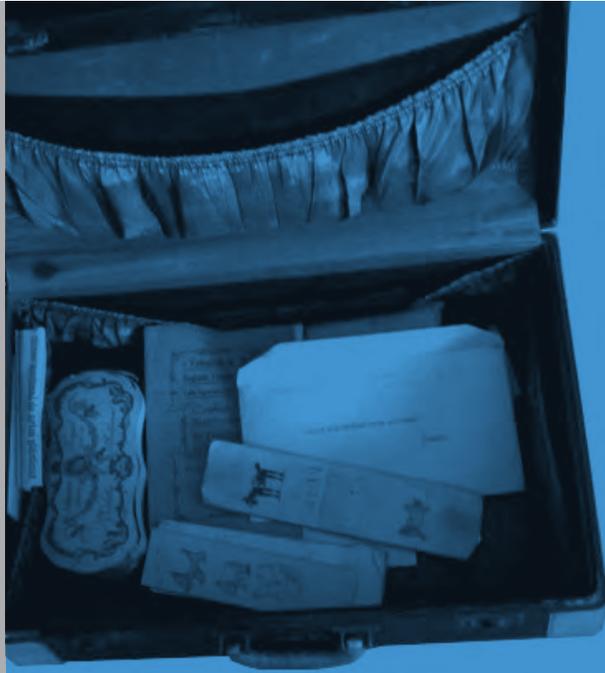




Alusiones zoomórficas sobre el territorio de Villa Serrana y en boceto perspectivo.

DONACIÓN SUCESIÓN VILAMAJÓ, 1963
Archivo IIA, Facultad de Arquitectura,
Fiduro Vilamajó





Confrontación internacional



Un texto borrador, con diversas correcciones, parece ser destinado a un discurso inaugural, o quizás a una presentación personal. Un optimista e idealista discurso que se posiciona como el legado final de un arquitecto que ha llegado al final de un largo viaje.

En marzo de 1947, Vilamajó recibe el nombramiento como miembro de la Junta de Proyectistas Consultores para el edificio sede de la ONU en Nueva York. Viaja a Estados Unidos el 14 de abril del mismo año, llevando consigo una valija azul de cuero, y todas las expectativas e incertidumbres que la oportunidad le generaba de ponerse a prueba con otros reconocidos arquitectos del mundo, incluido el propio Le Corbusier.

La Asamblea general de la Organización de las Naciones Unidas decide la construcción de un edificio para su sede, y en consecuencia designa a 10 arquitectos integrantes de una Junta de Proyectistas Consultores. Los integrantes de dicha junta fueron: N.D. Bassov (Rusia), Gastón Brunfaut (Bélgica), Ernest Cormier (Canadá), Charles Edouard Jeanneret (Francia), Ssu-ch'eng Liang (China), Sven Markelius (Suecia), Oscar Niemeyer (Brasil), Howard Robertson (Gran Bretaña), G.A. Soilleux (Australia) y Julio Agustín Vilamajó (Uruguay). El Director de Planeamiento de la Sede fue el arquitecto Wallace K. Harrison de Estados Unidos.



Creo que el simbolismo es lo principal (cosa olvidada por completo en el edificio de la Sociedad de las Naciones de Ginebra).³ Pienso que este debe ser el último «Palacio».

También sería un disparate construir un edificio con carácter administrativo solamente, por más seductor que fuera el paisaje. El símbolo, el símbolo, eso es lo difícil. Habría que ser un genio para crearlo (...), y también habría que saber si existe el deseo de que ello sea.

La lucha política entre los «Tres Grandes» está hoy muy «terre a terre»...⁴

Cuando Vilamajó llega a Nueva York ya existe un avance importante en las ideas generales de composición para la Sede, generadas por el trabajo previo de algunos de los consultores, que habían comenzado desde el 17 de febrero. A esta primera reunión se habían presentado solo tres de los diez delegados asignados finalmente para esta tarea: el ingeniero Bassov, que había colaborado con la elección del emplazamiento, el Dr. Liang Ssu-ch'eng y Le Corbusier.⁵



Primera reunión en que participa Vilamajó, Fontaina traduce para él. Le Corbusier conversa con Cormier y Bodiansky previo a leer su declaración sobre el avance de los trabajos. DUDLEY, GEORGE A. (1994) *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*. Cambridge: The MIT Press

En esa primera reunión, Le Corbusier asume como referente del grupo, rol que mantendrá hasta las últimas reuniones, a pesar de los enfrentamientos con algunos colegas que no coincidían con sus ideas.⁶

Vilamajó se integra al trabajo en la reunión número 30, el 18 de abril, día en el que Le Corbusier formula una declaración donde expresa su consideración hacia el trabajo de la comisión, buscando confirmar su liderazgo y el mensaje de la nueva arquitectura:

Se ha alcanzado un resultado maravilloso que vale la pena destacar: tenemos la misma opinión.» ¿Por qué somos tan unánimes? Porque después de cien años la evolución de la arquitectura ha alcanzado hoy en día una frucción decisiva.

Hoy cada uno está trabajando en el esclarecimiento de una idea; cada uno ayuda a su vecino. No existe una competencia de proyectos. La idea dominante nunca debe sufrir una desfiguración semejante.

Otro momento de la reunión de trabajo donde aparece Wallace Harrison... (2006) Le Corbusier Le Grand. London. Pteistom



Para los terceros que nos cuestionan, podemos responder: estamos unidos, somos un equipo; el equipo Mundial de las Naciones Unidas desarrollando los planos de una arquitectura mundial [...]

Cada uno de nosotros puede estar legítimamente orgulloso de haber sido llamado para trabajar en este equipo; eso debería ser suficiente para nosotros.

Y finaliza: «Cada uno de nosotros puede asegurar al Sr. Harrison que todos trabajaremos anónimamente».⁷

Buscando la validación colectiva de una idea ya formulada, Le Corbusier apela a convalidar la «idea dominante» y ensalza un trabajo en equipo sin competencia de proyectos, lo cual dista mucho de lo que sucederá en el trabajo posterior hasta llegar a la propuesta presentada por el grupo.



Presentación de Vilamajó al resto del equipo el primer día de reunión luego de su llegada a Nueva York. BUDLEY, GEORGE A. (1994) *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*. Cambridge: The MIT Press.

Imágenes parciales del grupo consultante
Imágenes Google



Julio Vilamajó y su traductor Fontaina

Wallace K. Harrison



Vilamajó toma por el hombro al joven Niemeyer

Con entusiasmo y en un breve período de tiempo, Vilamajó formula el denominado «scheme 33», del cual realiza su explicación al grupo el día 28 de abril en la reunión 33, cuando a esa altura eran numerosos los proyectos presentados en forma personal por los consultores, con mayor o menor suerte en la consideración general:

El problema es uno concierne al espacio. ¿Dónde deberíamos poner las construcciones altas: del lado alto o contra el Río (East River)? Parece mejor contra el río, de manera que deje espacio hacia la ciudad.

Luego, ¿dónde poner los otros elementos? Debemos permitir luz y aire entre ellos. La funcionalidad es un pequeño trabajo de paciencia. ¿Qué tipos de espacio? es la interrogante principal. La arquitectura moderna no quiere formas cerradas: quiere luz y aire.

La solución está en dos niveles. No esconder la gran unidad de la Cámara del Consejo y las Salas de Conferencias, darle a dicha unidad una fachada principal. Galerías y vestíbulos pueden abrirse al exterior. Cuando la gente se va de su tra-



*
scheme 23A, Le Corbusier
(2008) *Le Corbusier Le Grand*. London: Phaidon



*
scheme 32, Oscar Niemeyer
(2008) *Le Corbusier Le Grand*. London: Phaidon



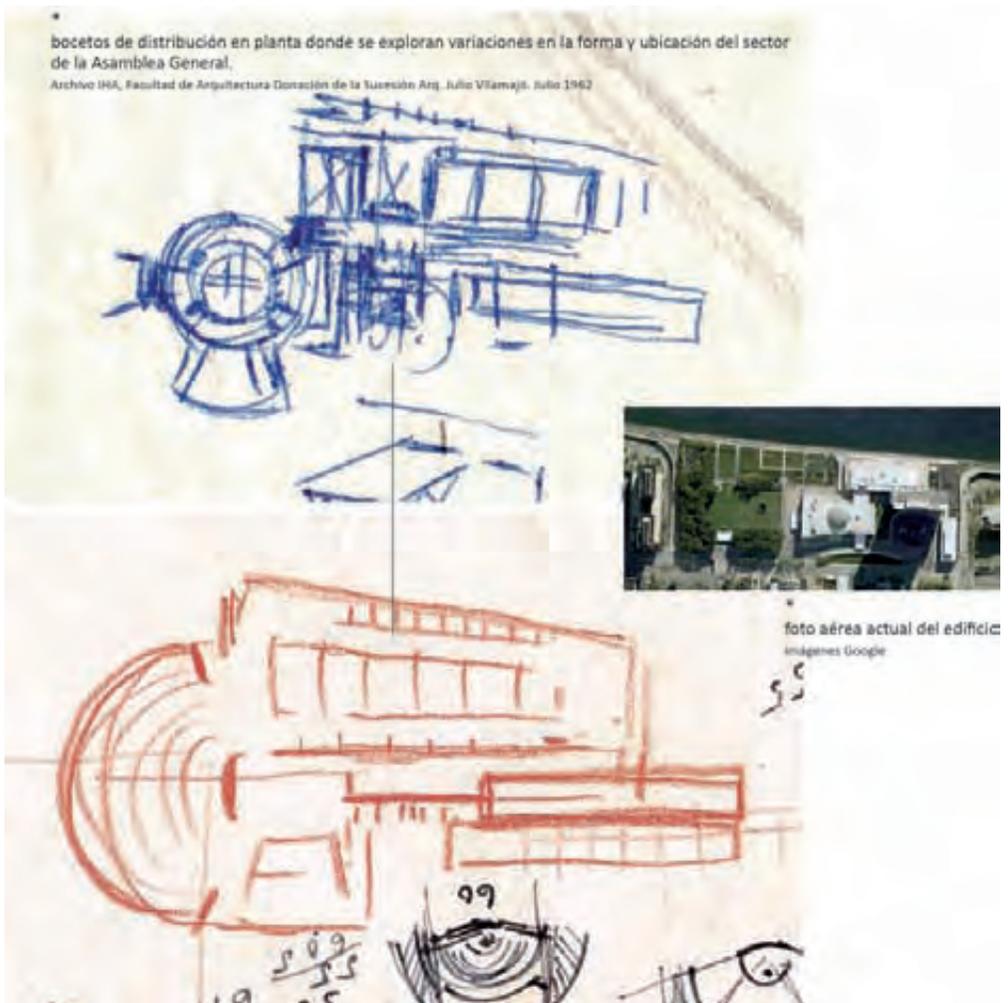
*
scheme 33, Vilamajó
DUDLEY, GEORGE A. (1994) *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*. Cambridge: The MIT Press

bajo, quiere ver el cielo y el sol, o cosas iluminadas por el sol. La circulación ingresa y asciende verticalmente. Habrá una gran entrada del Público a la Asamblea General, separada. La Secretaría ingresará y tendrá por medio de ascensores su propia circulación vertical.

He estudiado la forma de cúpula o domo. Bassov dijo que debía ser elevada. He estudiado la esfera. El funcionamiento es bueno, pero la forma triangular (requerida para la ubicación de los asientos en su interior) coloca al dictador en el vértice. ¡La esfera es una forma de pasión! Una forma de segmento cortado es más calma.⁸

El mismo día, Le Corbusier hizo una defensa encendida de su «scheme 23».

El trabajo del grupo de consultores fue intenso y competitivo; cada uno de ellos defendió sus ideas con energía, formulando un importante conjunto de propuestas que estuvieron a disposición de un «celoso» (en palabras de Le Corbusier) Wallace Harrison para elegir aquella que sería luego desarrollada para la Sede de la ONU.



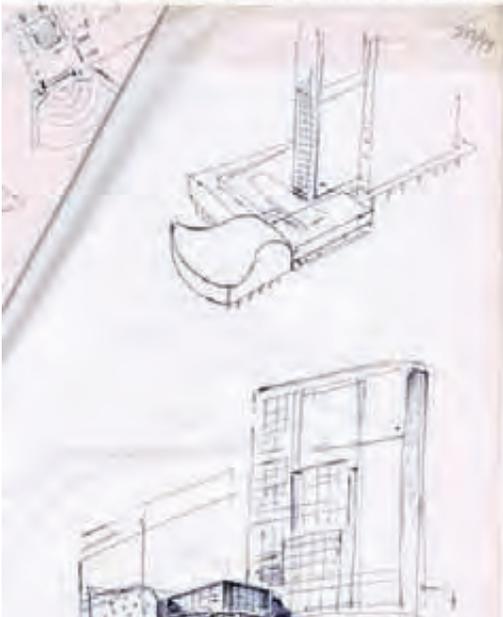
Le Corbusier defendió el resto de su vida que la elegida fue su propuesta, el nombrado «scheme 23A», y transmitió en cartas a su madre su forma de vivir aquella disputa: «1/3 hostiles, 2/3 a favor», hablando de la relación del resto del grupo con sus ideas⁹.

La ubicación de Vilamajó en uno de estos dos grupos puede ser claramente determinada porque el propio Le Corbusier expresó al arquitecto uruguayo (y exalumno de Vilamajó) Justino Serralta unos meses después, recién terminado el proyecto para la ONU, respecto a Vilamajó: «Ah, gran arquitecto... me hizo la vida imposible con el asunto de las Naciones Unidas; precisamente porque es un gran arquitecto, hizo lo imposible para demostrar que no estaba bien lo que yo estaba haciendo».¹⁰

Por otra parte, el proyecto presentado por el joven arquitecto Oscar Niemeyer, el «scheme 32», tuvo gran influencia en la discusión, llegando a medirse con el del Cuervo, e inclusive siendo el preferido por el grupo de consultores. Producto de la



bocetos realizados por Vilamajó de estudio de la relación entre la pantalla del Secretariado y el cuerpo bajo de la Asamblea General
Archivo IBA, Facultad de Arquitectura Dornación de la Sucesión Arq. Julio Vilamajó. Julio 1962



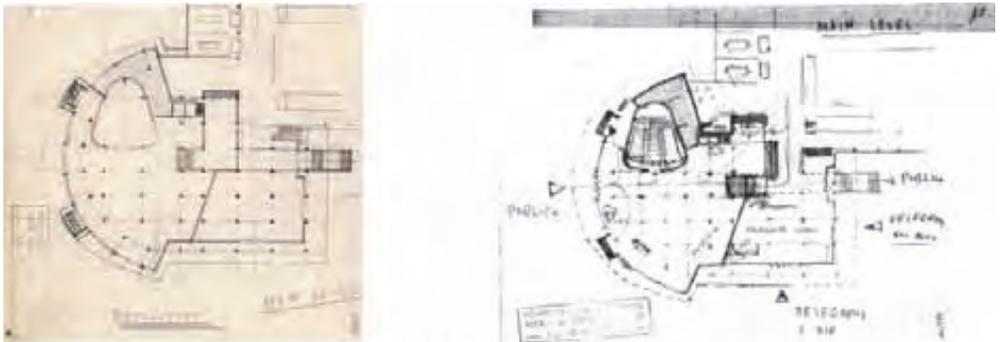
afinidad ideológica del arquitecto brasileiro con el ya maduro y famoso suizo, buscaron a instancias de Le Corbusier cuando la balanza se torcía a favor de Niemeyer, combinar parcialmente sus ideas y de esta manera fortalecerse en la contienda general. De esta conjunción surgió el «scheme 23-32».

Las predicciones de Le Corbusier acerca del espíritu de trabajo en equipo parecían desvanecerse, y la evolución de la propuesta tuvo momentos de rispidez y desencuentros¹¹.

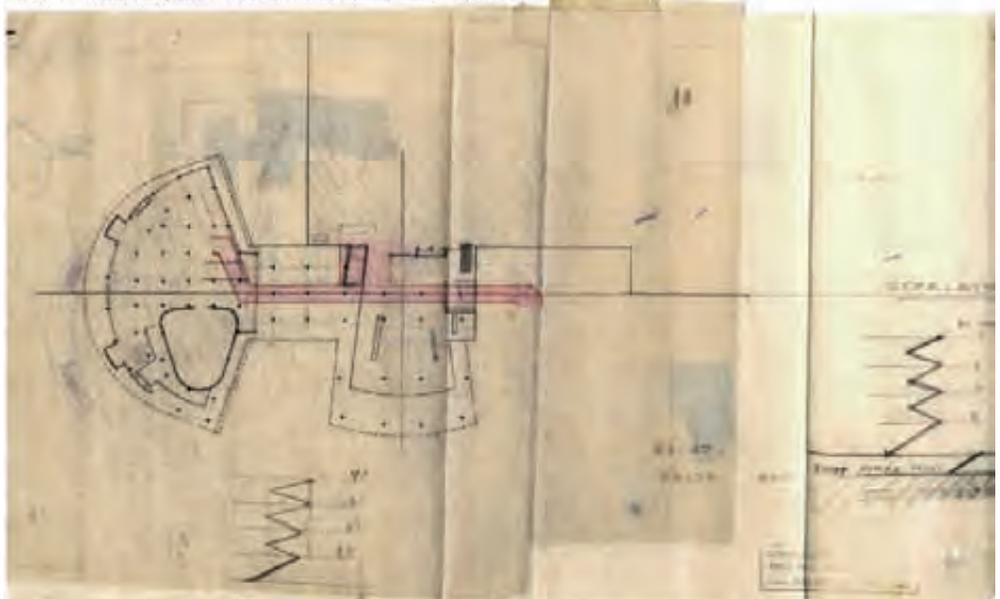
Para Vilamajó este ambiente de trabajo fue sumamente nocivo, empeorando sus problemas de hipertensión; lamentablemente partió de Nueva York ya enfermo, recién culminados los trabajos del equipo consultor.

Según el Dr. Diego Estol:

Él tuvo un gran disgusto, porque él estaba con un grupo en el que estaban Le Corbusier, Niemeyer, y bueno, él hizo el plano central de la Asamblea, y en el plano central



Estudios de planta en nivel principal con acceso de público, delegados a pie y en automóvil
Archivo #14, Facultad de Arquitectura Donación de la Sucesión Ars. Julio Vilamajó. Julio 1962

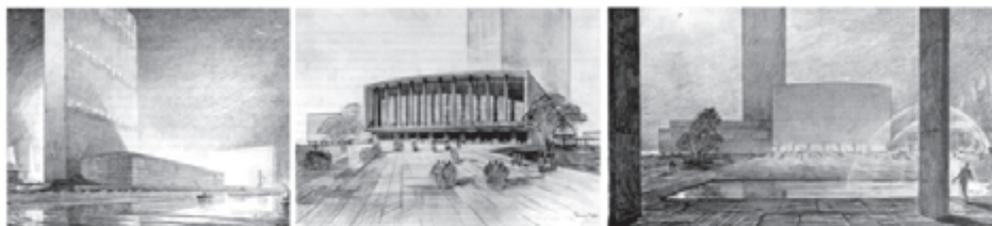


que él hizo, marcaba con una regla en su mesa la ubicación de los dibujos cuando se iba a descansar, y sabía así si alguien lo había tocado; y él se daba cuenta que le tocaban las carpetas. Él estuvo un tiempo trabajando allá y se daba cuenta que le revisaban las cosas.¹²

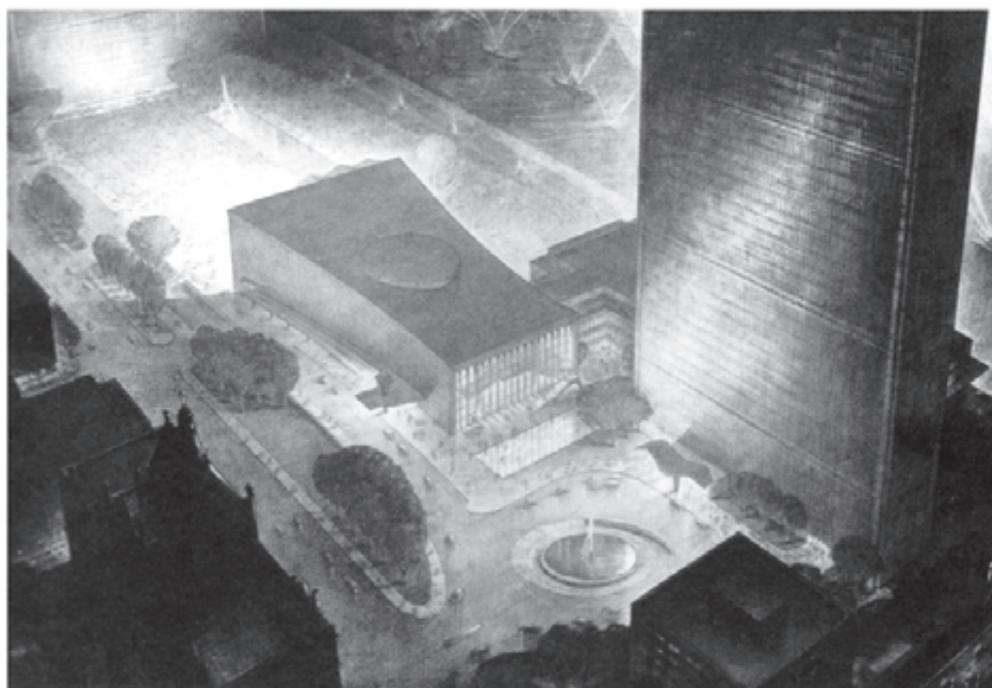
Para buscar una solución final de acuerdo, el equipo de arquitectos decide dividirse en dos grupos: uno encabezado por Le Corbusier y Niemeyer que ya habían llegado a un acuerdo en la solución 23-32 y el otro conducido por Vilamajó, «el mayor de ellos y el portavoz»¹³. De esta manera alcanzan una propuesta de consenso, denominada «scheme 42G».

Una vez finalizado y entregado a las autoridades el informe final elaborado por el equipo de consultores, Vilamajó vuelve a Montevideo. El arquitecto Harrison reconoce el trabajo y los aportes de Vilamajó a la labor del equipo.

En nota enviada por el propio Harrison, puede entenderse la valoración que tuvo de su trabajo:



Perspectivas de la propuesta final alcanzada por consenso y algunas variantes, elaboradas por H. Ferris
DUDLEY, GEORGE A. (1994) *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*. Cambridge: The MIT Press

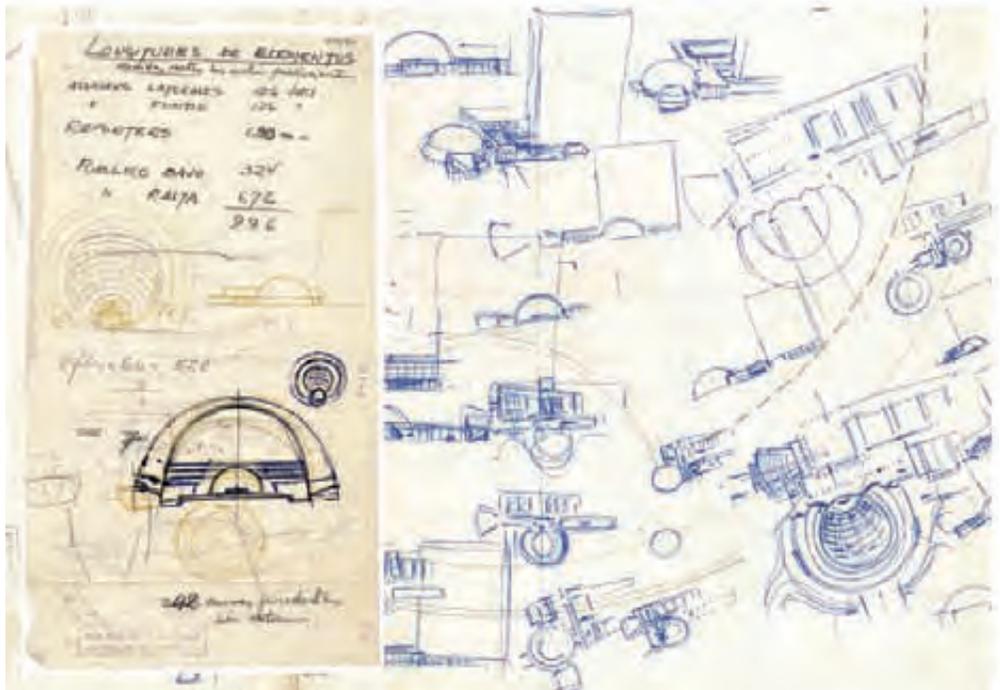


No puedo dejarlo ir de este país, sin primero decirle cuánto aprecio personalmente el sacrificio que usted hizo a expensas de su salud, permaneciendo hasta completar los estudios de las Naciones Unidas. Su ayuda en este proyecto ha sido invaluable, y ha sido un inmenso placer trabajar en estrecho contacto con usted estos pocos últimos meses.¹⁴

Disuelta la Junta Proyectista luego de la última sesión de trabajo, el Director de Planeamiento Wallace Harrison tiene la libertad de seleccionar con qué asesores podrá seguir trabajando, y del grupo original de consultores y asesores selecciona a Soilleux, Nowicki, Havlicek, Noskov y Vilamajó.

Este siguió trabajando desde Montevideo con gran responsabilidad, a pesar de sus inconvenientes de salud. Sus reflexiones sobre los temas abordados fueron enviadas al Arq. Harrison, y constituyeron un aporte significativo para algunos de los problemas proyectuales que aún debían resolverse.

*
Estudios volumétricos, de distribución y capacidad interior del edificio de la Asamblea General en forma de cúpula
Archivo IHA, Facultad de Arquitectura Donación de la
Sección Arq. Julio Vilamajó, Julio 1962



En nota enviada desde Montevideo a Harrison, Vilamajó explicaba:

Envío a Ud. este estudio por creerme en el deber de hacerlo: deseo aportar para su consideración una sala con distribución de tipo reunitivo que —aunque clásica en su aspecto— tenga el mismo criterio con que se han hecho las otras salas del proyecto.

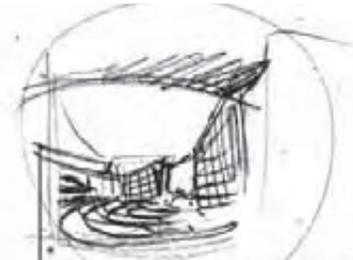
Habiendo estudiado el proyecto presentado, debo decirle que no creo poder agregar un interés mayor a la estructura general, agregando al enorme bagaje de variantes existentes o posibles.

Aunque no se me escapa que la sala de la gran asamblea no tiene el mismo carácter que las de conferencias o consejos tratados con ese carácter, en el fondo la última finalidad de los asambleístas es rodear al orador. Esto por una parte, y por otra, dividiéndose claramente los asambleístas del público, que oye para informarse o informar al mundo.

En cuanto al rascacielos, a partir de la estructura reticulada que actualmente se ejecuta, las variantes de muros y ventanas son tan restringidas y casi todas ya hechas —ventanas verticales en cadena, ventanas sobre muro uniforme y ventanas



Imagen actual del interior de la sala
imágenes Google



bocetos del interior de la Asamblea General
Archivo IIA, Facultad de Arquitectura Donación de la
Sucesión Arq. Julio Vilamajó. Julio 1962



horizontales continuas—, tres soluciones que son las únicas que se adaptan a un sistema reticulado constructivo, quedando solo como variante las soluciones decorativas o de materiales a usarse. Y como tales, son soluciones de segunda importancia, dado que la solución constructiva ha de ser siempre lo principal.¹⁵

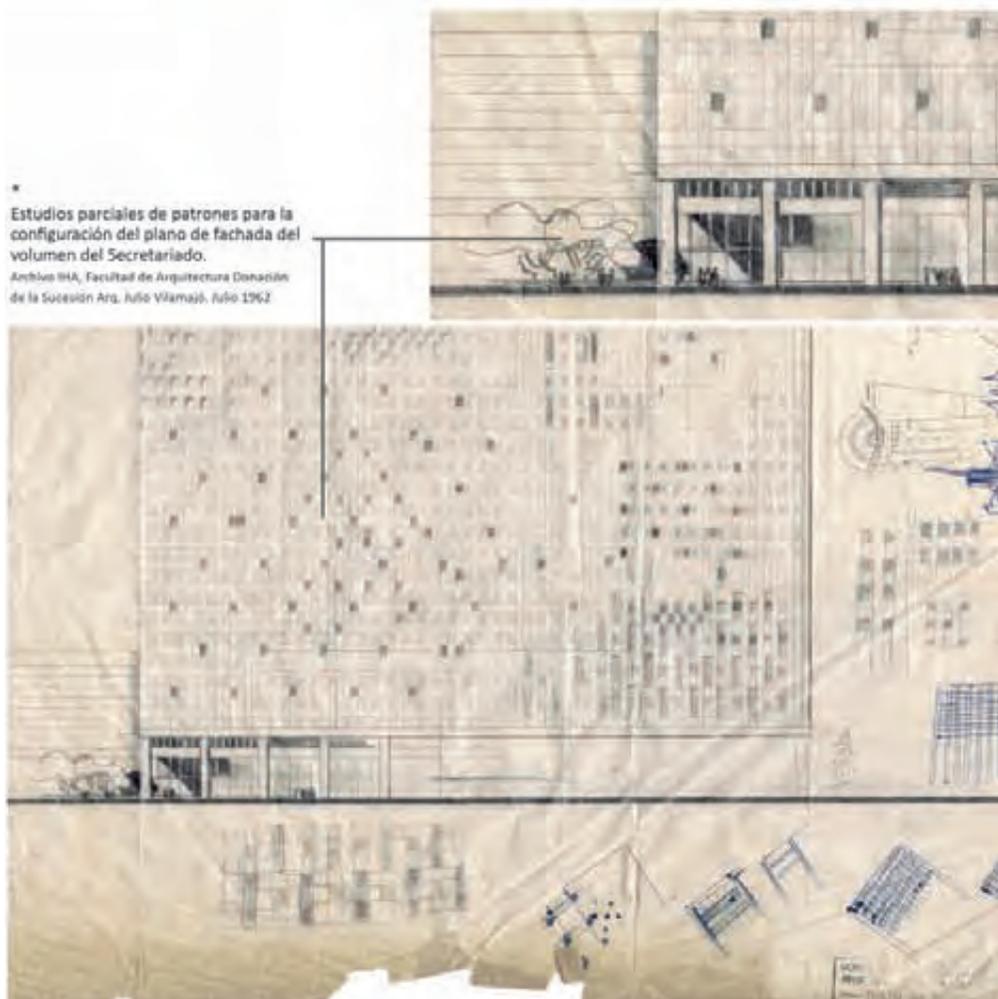
Distintas alternativas fueron exploradas por Vilamajó acerca del volumen que contiene la Asamblea General, centro de atención de sus inquietudes, buscando no solo el carácter simbólico de la manifestación exterior de su cubierta, sino también aquellas cuestiones relacionadas con la capacidad de los sectores para las delegaciones, reporteros y público, funcionamiento y distribución general, y focalización del espacio para quien expone. Este aspecto, vinculado a la espacialidad y su relación con el carácter simbólico de la ubicación del orador y los delegados, inquietó a Vilamajó desde el principio, lo cual se vio reflejado en las distintas intervenciones realizadas en el marco del trabajo del grupo.

En cuanto al diseño de fachada de la placa del Secretariado, Vilamajó profundiza en la textura de la misma como consecuencia de la solución constructiva, y demuestra en



los bocetos realizados la continuidad con los trabajos superficiales materializados en la Facultad de Ingeniería, y con otros proyectos desarrollados en el mismo período. La búsqueda de un patrón volumétrico repetitivo, que en su repetición configure la textura superficial, con sus luces y sombras, nos enfrenta a una mirada disciplinar consciente y madura, que adelanta algunos desarrollos contemporáneos referidos a la piel y su expresividad.

En su alegato inicial, Vilamajó formula algunas consideraciones en cuanto a la arquitectura y sus valores, las cuales posteriormente defendió con todas sus fuerzas en las distintas instancias de trabajo colectivo de los consultores. Su posición fue un aporte claro y honesto ante las desviaciones personalistas e interesadas personificadas en la figura de Le Corbusier, las cuales, para imponer soluciones personales, priorizaban algunas apuestas ajenas al propio proceso de diseño colectivo de la Sede.



Su legado más sincero y trascendente está más allá de sus concepciones, también valiosas, sobre la arquitectura: lo bello, lo cómodo y lo económico. Su poder se ubica en el último párrafo del texto mecanografiado, cuando pone la obra construida en las manos de los representantes de la ONU como una herramienta para emprender la compleja —y azarosa— tarea de guiar al mundo.

Su optimismo progresista califica la labor del proyecto arquitectónico y se transfiere a nosotros como un verdadero mensaje póstumo.

Nuestro deber como arquitectos nos ha impuesto la tarea (...) de poner una herramienta en manos de sus representantes para que ellos puedan trabajar con ella, para guiar al mundo hacia su destino.

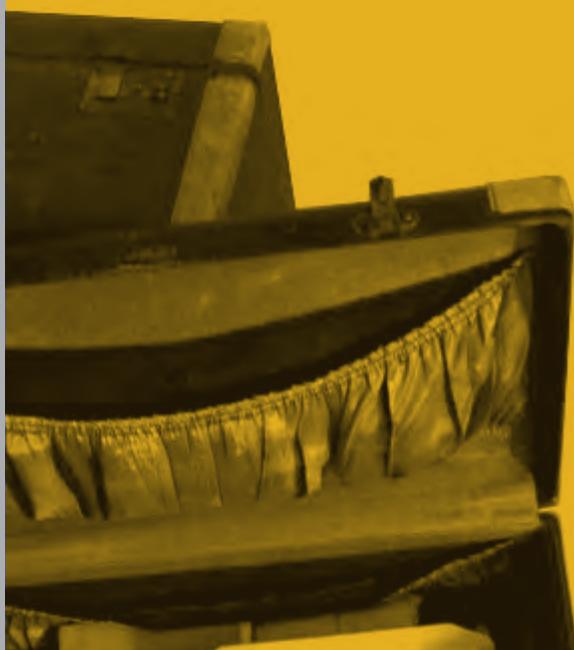


Folleto de la planificación de actividades para los delegados y secretaria, 1946



-
1. DUDLEY, George A. (1994). *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*. Cambridge: The MIT Press.
 2. Según George Dudley, Harrison, coordinador general del proyecto designado por la ONU, pensaba que 'el Cuervo' podía significar un problema para el trabajo en equipo, y algunas de sus obras generaban ciertas críticas de parte de los involucrados en la designación.
 3. En 1927 Le Corbusier se presenta al concurso internacional para la Sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. Según Frampton en la Historia Crítica de la Arquitectura Moderna: «El proyecto para la SDN es, a la vez, el clímax y el punto de crisis de la primera época de la carrera de Le Corbusier: un momento de proclamación, denegado (si hemos de creerle a él) por su descalificación en base a que no había presentado su trabajo en el medio gráfico apropiado.»
 4. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., pp. 85-86.
 5. DUDLEY, G., op. cit., pp. 47-48.
 6. El día de la primera reunión, siendo el primero en hablar luego de la presentación de Harrison, determina los siguientes aspectos a considerar: «a: Debemos estudiar la organización del emplazamiento con respecto a todo Manhattan, uno el tráfico pesado, dos el tránsito rápido y tres el tráfico de peatones. B: Están los servicios, restaurantes, etc. Por ejemplo, un bazar y un mundaneum (museo mundial), que puede ser una exposición de ciencias modernas y sus consecuencias en la ONU y en el mundo, a través de las Naciones Unidas. C: Debemos considerar el cambio de pendiente, la topografía del emplazamiento, su uso para jardines, circulación peatonal, etc. D: Los edificios en sí mismos, se encuentren o no las Delegaciones en el emplazamiento, ya tengan espacio para ocupación permanente o solamente temporal, un hotel u oficinas.» DUDLEY, G., op. cit., pp. 48-49.
 7. *Ibidem*.
 8. DUDLEY, G., op. cit., p. 247.
 9. *Le Corbusier Le Grand* (2008) London: Phaidon.
 10. «Un uruguayo testigo de la intensidad Lecorbusiana» Entrevista a Justino Serralta realizada por el Arq. Leonardo Noguez. «Le Corbusier el artista» (2010). Zurich: Grandes obras de la colección Heidi Weber. Fundación Pablo Achugarry.
 11. Le Corbusier se retira de la sala, y cuando Bunshaft señala el proyecto de Niemeyer al preguntarle Le Corbusier cuál prefería, exclama levantando la voz: «¡Cómo puede decir eso! Es apenas un joven; ese proyecto no es de un arquitecto maduro». DUDLEY, G., op. cit.
 12. El Dr. Diego Estol es hijo de uno de sus cercanos compañeros de la vida, el Dr. Julio Estol. En el estar de su casa, sentados en los sillones de la casa de Vilamajó (cubiertos con un forro fruncido que los protege del tiempo y el uso, quizás esperando su traslado a su casa original) realizamos una entrevista el 10 de Mayo de 2006. Estos sillones, comprados en un remate para hacer dinero de la herencia, comparten el espacio cálido de la casa Estol con otros objetos que nos vinculan con «Vila»: la lámpara de pie diseñada por él y construida por Trinchín, croquis originales del viaje y muchos otros recuerdos.
 13. DUDLEY, G., op. cit., p. 267.
 14. LOUSTAU, C., op. cit., p. 58.
 15. DONACION SUCESIÓN VILAMAJÓ. 1962 Archivo IHA, Facultad de Arquitectura. Fichero Vilamajó.

Exploraciones críticas





Libreta Azul de pequeño porte, diferente a las otras encontradas en las valijas. En su interior, a modo de miniatura de caracter intimista se encuentran pequeños bocetos de una vivienda unifamiliar con un aspecto que la distingue: los pilares-cúpula.

En el interior de la libreta azul encontramos dos grupos de imágenes: estudios del movimiento del personaje animado que podemos denominar «el soldado romano» y bocetos en planta, alzados y croquis perspectivas de la vivienda denominada «del pilar-cúpula», la cual manifiesta notorias referencias Le Corbusianas.

Ambas series de imágenes se vinculan por la época aproximada en que fueron realizados los dibujos, ya que en ningún documento encontrado figura referencia alguna a la fecha.

Sabemos por relatos de Jones Odriozola que los estudios para la animación de personajes elaborados por Vilamajó son de la segunda mitad de la década de los treinta, y que continúan hasta principios de la década siguiente.¹

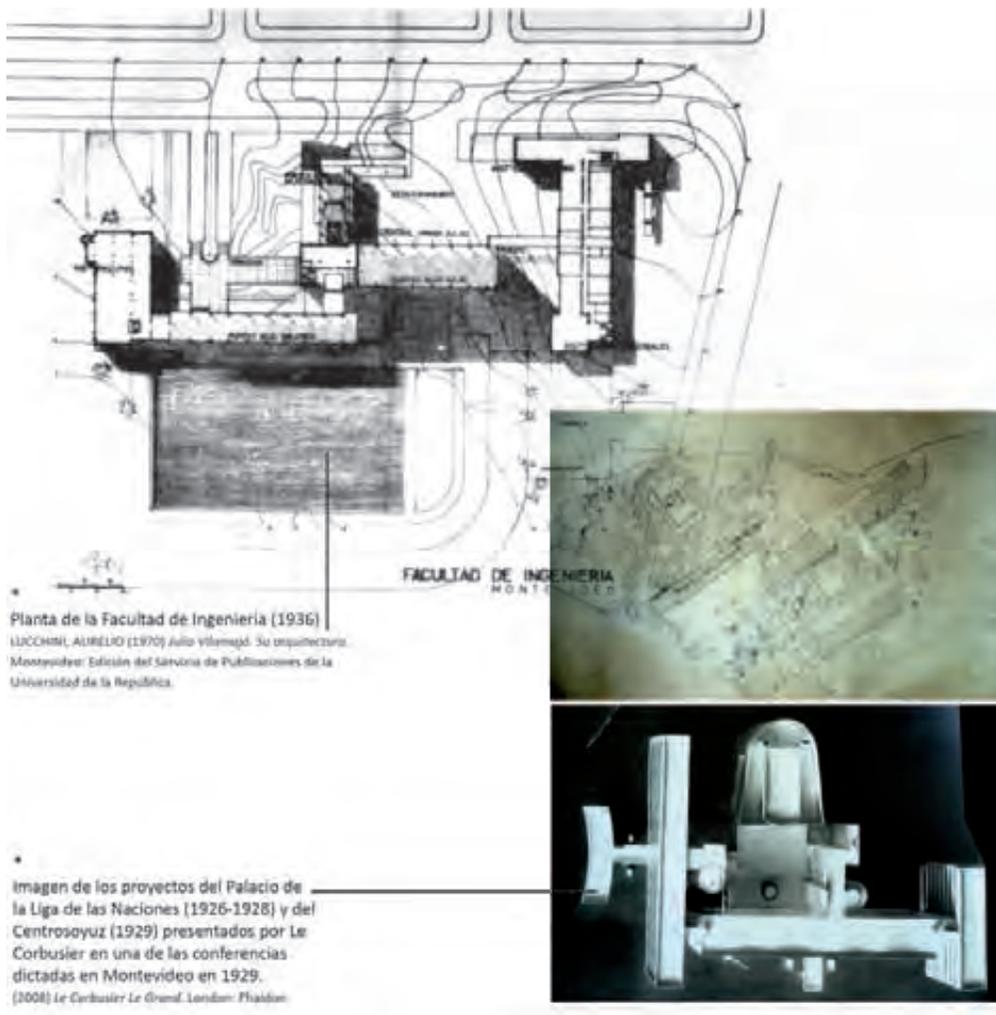
Podemos suponer que los bocetos de vivienda unifamiliar y los ensayos del «romano» se producen en la década de los treinta, cuando Vilamajó estaba abocado a sus primeras exploraciones acerca de la animación, y donde las figuras tienden a ser muy sencillas para facilitar su representación y configurar el movimiento cuadro a cuadro.



proyecto de Le Corbusier, se comenzaba a estudiar la fabricación de cerámica, el tratamiento del cristal para obtener efectos decorativos, etcétera, etcétera. Y todo ello se hacía naturalmente, sin pose a lo sabio y con una gran dosis de buen humor.⁴

En una entrevista que les hicimos, los arquitectos José Scheps y Nelly Grandal, ambos exalumnos de Vilamajó, se expresaron en el mismo sentido acerca del conocimiento del maestro sobre la obra de Le Corbusier. Si bien entendían que en el taller de enseñanza de proyecto que dirigía Vilamajó no se utilizaban como referencia las propuestas de Le Corbusier en las charlas sobre arquitectura, consideraban que claramente Vilamajó conocía lo que hacía El Cuervo.

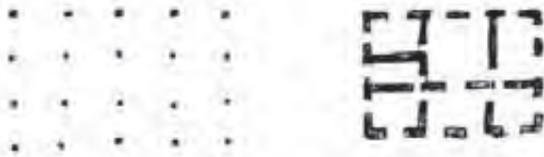
En esta misma línea su hijo, el arquitecto Gustavo Scheps,⁵ plantea en su tesis doctoral la influencia no probada pero verosímil de Le Corbusier en las ideas urbanísticas de Vilamajó para Montevideo, así como las referencias, por lo menos visuales, de la obra del Pabellón Suizo en el proyecto de la Facultad de Ingeniería.⁶



En noviembre de 1929 Le Corbusier visita Montevideo y realiza dos conferencias en el Paraninfo de la Universidad de la República; allí desarrolla sus revolucionarias teorías en torno a la arquitectura y el urbanismo ante un importante público, sumamente interesado y ansioso por conocer de primera mano su «doctrina».

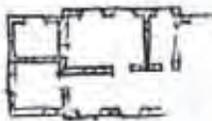
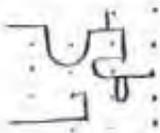
Según consta en las notas de prensa de la época, el ambiente arquitectónico y cultural se dio cita en dichas presentaciones, y participó de manera entusiasta cuando el maestro suizo mostró con imágenes las viviendas de Stuttgart y la Villa Stein en Garches, describiendo con convicción las virtudes de una planta sobre una trama de pilares, y como consecuencia la liberación de los muros de su capacidad portante, permitiendo así dotar a la fachada de vanos limpios y amplios.⁷

Todo el espectro disciplinar arquitectónico del momento se vio impactado por este contacto directo con Le Corbusier⁸ y, junto a las publicaciones que llegaban a nuestro país, pudo acceder al espíritu nuevo de la arquitectura, y también a las nuevas formas que surgían en los lugares más distantes del mundo.⁹

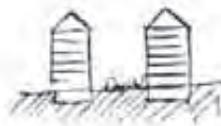
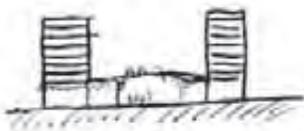


Jusqu'au béton armé et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le boue au pour établir la fondation.

On constituait ainsi les caves, locaux médiocres, humides généralement.



Puis on montait les murs de pierre. On établissait un premier plancher posé sur les murs, puis un second, un troisième: on ouvrait des fenêtres.



Esquema realizado por Le Corbusier para explicar los cinco puntos de la nueva arquitectura.

(2008) Le Corbusier Le Grand, Londres: Phaidon

Es posible que la presencia activa y motivadora de Le Corbusier en Montevideo haya despertado un especial interés en todos los arquitectos uruguayos, entre ellos un Vilamajó que no solo tenía una actividad profesional intensa, sino que también era ya un inquieto docente universitario.¹⁰

Vilamajó accede a información directa al participar de la conferencia del maestro francés, tanto sobre la Villa en Garches como sobre las dos obras en Stuttgart, sumándose al conocimiento previo que ya tenía por la difusión en nuestro medio de algunas publicaciones y referencias de viajeros.¹¹

Ubicado en un lugar preferencial del auditorio, escuchó atento el parlamento de Le Corbusier, y las elocuentes imágenes mostradas en diapositivas quedaron grabadas en la inquieta mente de Vilamajó. Aquellas transparencias ponían en cuestión muchos de los conceptos disciplinares que construían su soporte ideológico y formal, modificando definitivamente, a través de un proceso profundo de asimilación, su producción arquitectónica en las décadas de los treinta y los cuarenta.



"Comenzó su conferencia haciendo una comparación entre la arquitectura que podría desarrollarse con la técnica antigua y las posibilidades que dan los nuevos materiales. Dentro de la técnica del cemento armado, el conferencista demostró la absoluta libertad que en la composición de las plantas proporciona el empleo de ese material. Varios puntos de apoyo determinan la función resistente de la estructura, dejando ese sistema una amplia libertad que no podía ser lograda sin el empleo de los métodos modernos. Al perder los muros, por la forma estructural que adopta la moderna técnica, su función resistente permite la utilización de los pisos de fachada como superficies de iluminación, y es esta condición derivada rigurosamente del empleo racional de un sistema constructivo lo que da el carácter a la arquitectura moderna, y es en el fondo el principio de su belleza. El conferencista explicó la aplicación de sus teorías a la solución del problema de las casas baratas, cuya construcción se inició en Francia por la aplicación de la Ley Loucheur. Demostró como era posible, utilizando los recursos de la nueva arquitectura, construir casas que con cuarenta y cinco metros cuadrados daban capacidad para una familia de seis personas."

Diario LA MAÑANA, 8 de noviembre de 1929

El Arq. Julio Vilamajó ubicado en segunda fila en el auditorio que presenció la conferencia del famoso Le Corbusier.

Diario El Imparcial, 9 de noviembre de 1929



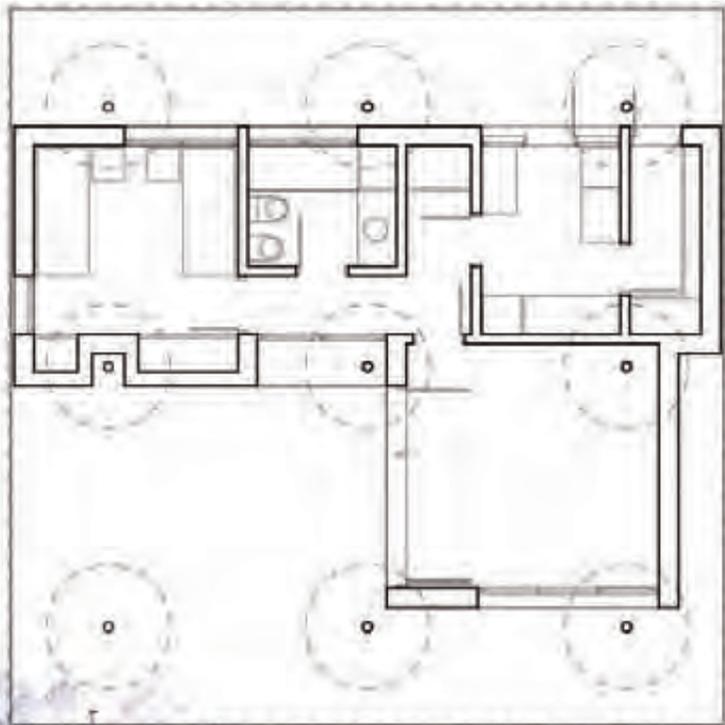
Público asistente a la conferencia de Le Corbusier

La influencia de la experiencia lecorbusiana en la planta de la casa con pilares-cúpula se hace notoria y es, seguramente, el espíritu y la voluntad de liberar a los muros de la estructura portante de la vivienda lo que motiva a Vilamajó. Percibe con entusiasmo cómo la utilización de una trama regular de pilares que soporta la cubierta, le permite manipular un perímetro variado que determine la relación interior-exterior.

Las imágenes mostradas por Le Corbusier, donde grafica la relación de la trama estructural con el perímetro libre para su proyecto de la vivienda en Stuttgart, son de alto valor pregnante; su imagen representaba para la época una mirada «revolucionaria» e inquietante, generadora de innumerables reflexiones disciplinares a favor y en contra, pero indudablemente renovadoras.

No existen en la libreta azul bocetos de alzados donde podamos establecer con nitidez la relación de los paramentos con la cubierta, componente singular de la composición, solo un corte parcial de un pilar-cúpula y una visión perspectiva reducida nos dicen algo acerca de este aspecto; pero a la vez, el interés proyectual de Vilamajó

CASA PILAR-CÚPULA



RECONSTRUCCIÓN PROYECTUAL, unir ideas proyectuales implícitas para completar el conocimiento de una propuesta proyectual inconclusa. Las acciones de proyecto nuevas se insertan virtualmente en el proceso que ha quedado inconcluso..

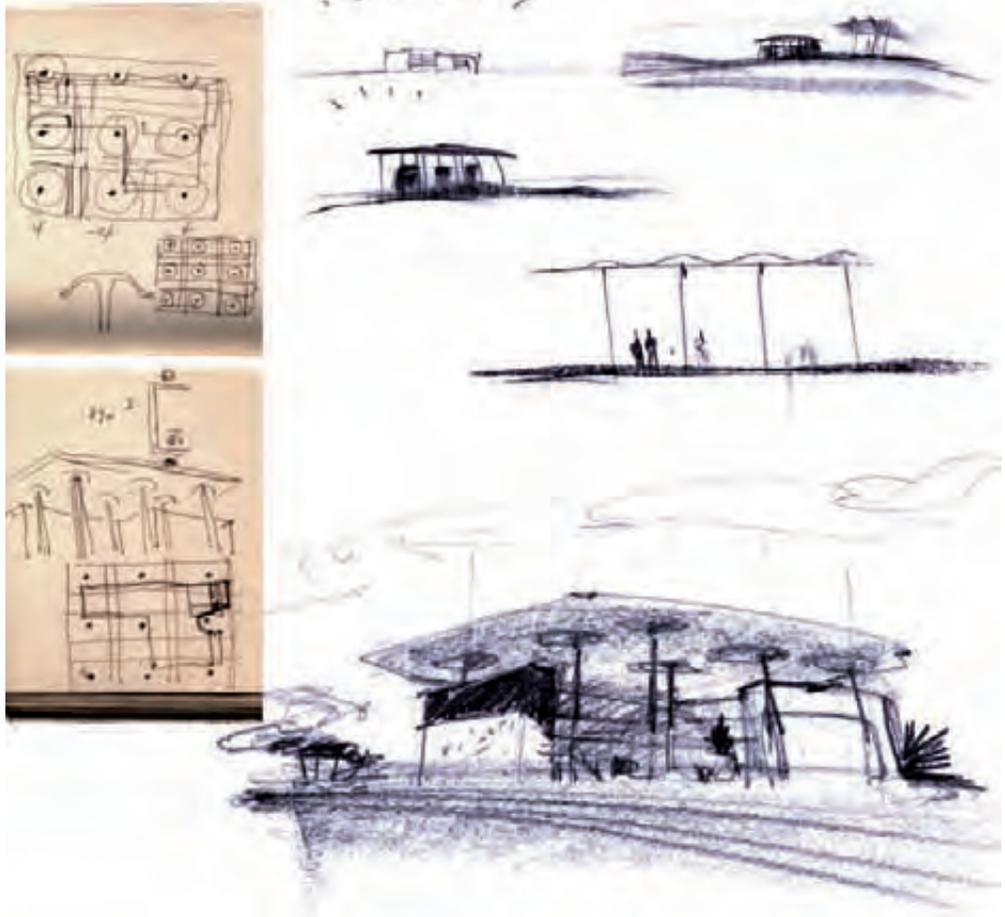
parece centrarse en los momentos en que el muro (o el vano) perimetral se tensiona sobre la estructura de pilares, explorando diversas posibilidades de convivencia.

La medida del módulo (eje de pilares) también es motivo de exploración, ya que notoriamente incide en las dimensiones de las habitaciones y en la estructura general del espacio habitable. Es así que encontramos estudios con variaciones del módulo de entre 3,5 y 4 metros.

En este sentido, los pilares y su cúpula pueden no interceptar a los muros perimetrales, o por el contrario pueden interactuar con ellos, ubicándose dentro de una línea de placares, o en el acceso a la vivienda. Siempre que suceda la interacción, será intencionada.

Lo reducido del metraje de la planta para una vivienda estándar de un dormitorio (viviendas de costo bajo y escasa área) restringe la utilización del sistema lecorbusiano aplicado en Stuttgart como materialización de su idea proyectual, donde la

CASA PILAR-CÚPULA



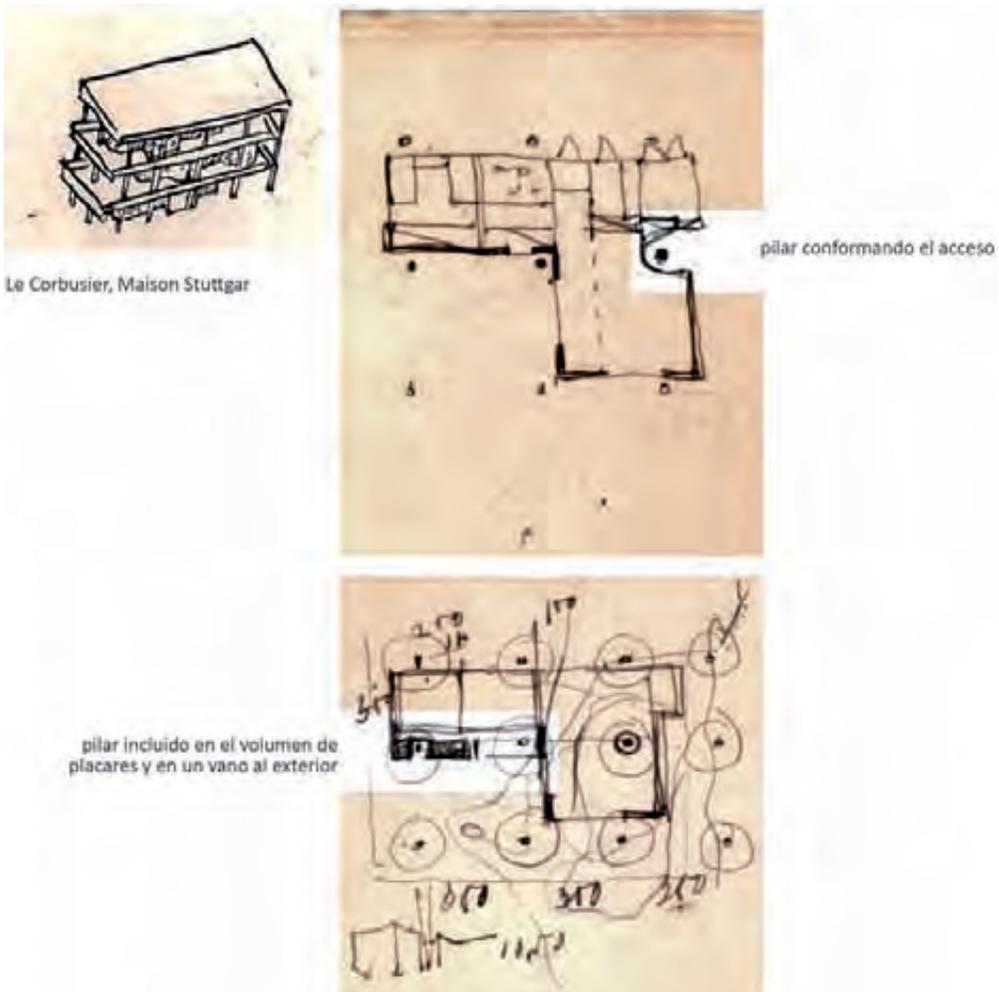
croquis del autor

utilización más generosa del espacio interior y su perímetro, llevan la idea al extremo y la convierten en modelo material.

Consecuentemente con la exploración de nuevas lógicas en el proyecto de la vivienda unifamiliar, Vilamajó desarrolla brevemente, en un ensayo manuscrito inédito encontrado en las valijas, el concepto de la relación entre el traje y la casa como traje alejado del cuerpo y analiza con certeza la evolución de la casa antigua y «actual» como interfaz entre el interior y el exterior, como una unidad en la relación del cuerpo con la naturaleza.

Escribe Vilamajó:

Este ensayo no quiere ir a las razones profundas que mueven los hechos que en él se mencionan ni tampoco a sus orígenes, solo se quiere presentar cierta cantidad de hechos correlativos que diferencian al mundo actual del mundo próximo pasado, y en las formas arquitectónicas que estructuran la casa habitación actual.



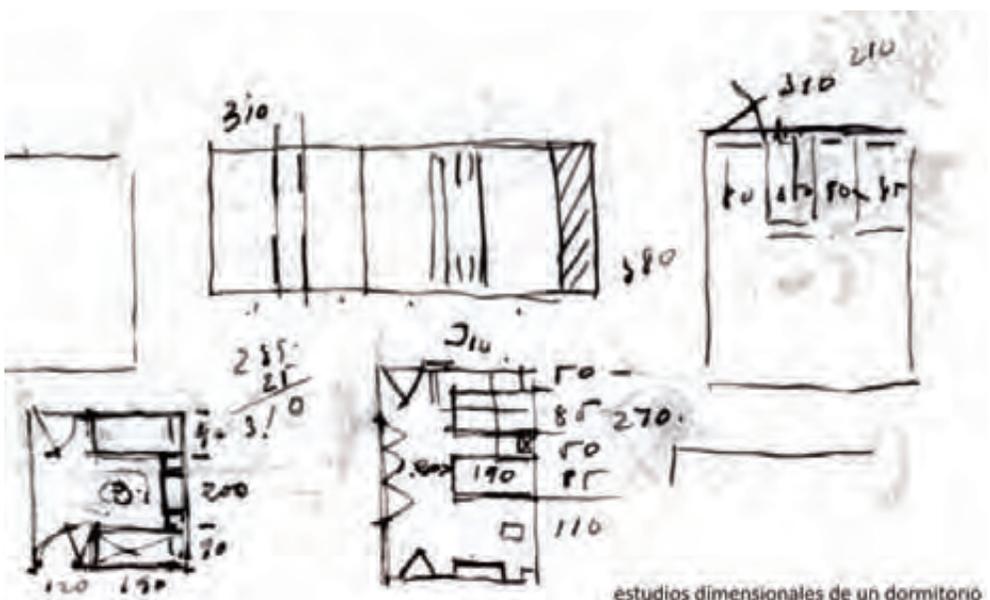
Arquitectura es siempre la forma que recubre o da cabida al hombre como unidad o como conjunto progresivo de unidades hasta llegar a las multitudes; va desde la garita a los estadios o grandes teatros de masas. Lo debe contener en su aspecto estático y dinámico y debe estar adaptado a sus sentidos en el aspecto material y espiritual.

El aspecto material, funcionalista, es fácil de discernir, el espiritual es más difícil porque intervienen causas muy sutiles que la razón sola no alcanza a determinar.

La casa es en cierta manera un traje que está alejado del cuerpo, y así como el verdadero traje cubre y protege nuestro cuerpo y está conformado por él y por sus movimientos que debe dejar en la máxima libertad de acción. La casa también cobija nuestro cuerpo pero desde lejos.

Teniendo el traje y la casa una misión similar, debe existir una correlación en su espíritu a través del tiempo.

Esto es lo que trataremos de presentar, además de la aparición de los materiales necesarios para que lo constructivo dé realidad a este conjunto de hechos.



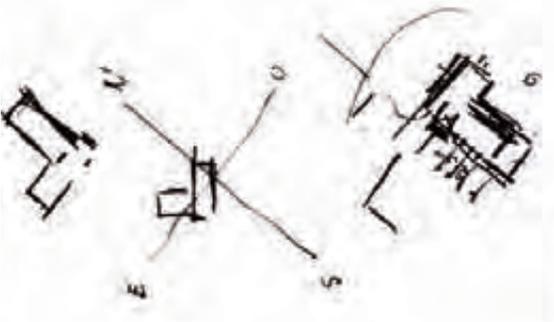
Lo que se dirá tiene por objeto establecer una conciencia para los que se inician en el arte difícil de proyectar.

Proyectar que debe ajustarse a una serie de razones que no están todas igualmente desarrolladas entre los individuos.

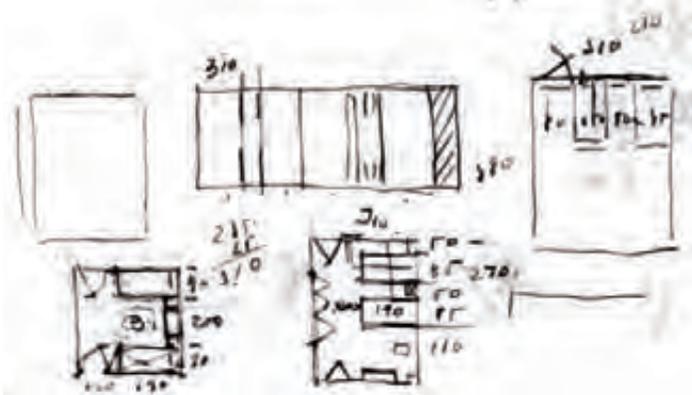
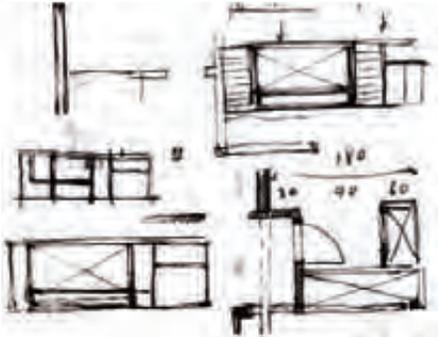
Desde el punto de vista de este ensayo, tiene más importancia qué ha sucedido en los tiempos actuales, qué ha mostrado un cambio en el traje.

El siglo pasado se caracteriza por el deseo de cubrirse. Se va al campo y a la playa completamente a cubierto del sol. Largas faldas, velos, enormes sombreros, la piel blanca es el desiderátum, y en el interior muebles finos y sedas en las tapicerías a las cuales el sol decolora y desgasta.

El mundo actual va a la naturaleza con el cuerpo más descubierto, el sol es buscado, la piel morena está a la moda.



asoleamiento en una planta en L



bocetos exploratorios de sectores

Estas formas del traje y sus finalidades tienen su relación con la casa. La casa del siglo pasado con sus puertas y ventanas pequeñas y bien protegidas alejando al sol de su interior. La casa moderna con sus ventanales amplios y menos protegidos. La forma del traje nuevo está en la casa.

Esto es lógico y simple, pero todo responde a una manera de vivir que tiene una unidad.

Pero tiene por finalidad hacer ver que cuando el cliente no ha llegado a alcanzar las nuevas costumbres, en qué grado puedo ofrecerle ellos. Digo esto porque lo que se dice tiene por finalidad su aplicación en nuestro país, y no se refiere solamente a una arquitectura aplicable siempre en todo.

Este vivir en contacto más estrecho con los elementos naturales, que ha traído como consecuencia el uso de grandes aberturas, es que ha acrecentado por consecuencia el contacto del interior con el exterior, ha modificado el arte de proyectar.

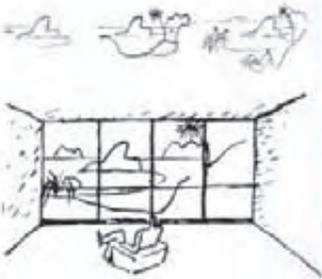


El siglo pasado, caracterizado por arquitectura de ejes. El exterior era dominado solo desde aberturas estrechas, continuación de las cuales eran estrechos caminos dominantes. En el interior se componía la misma distribución, pues la arquitectura siempre fue unitaria en su forma de ser, los muebles ocupaban los ejes.

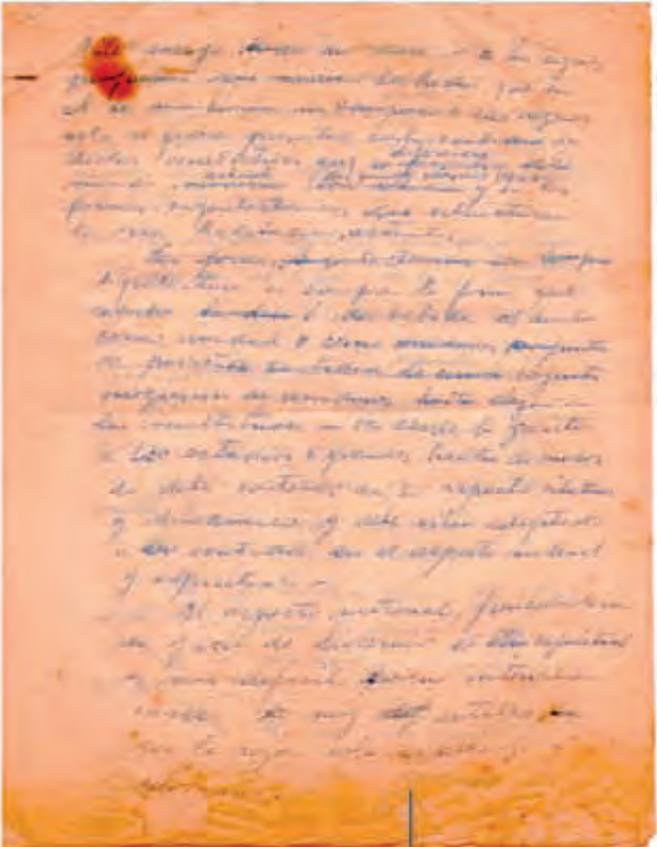
El proyectista actual busca dominar el paisaje exterior, lo observa desde su interior que también es un paisaje.

Otras consecuencias

No hay más que observar los trajes del siglo pasado para saber cuál era el arte decorativo interior. Muchos pliegues, trajes frondosos sobre estrechas cinturas, el interior con gran profusión de muebles, sofás, sillones y un arte decorativo pequeño concebido en el mismo espíritu.



Le Corbusier (1936)
«Le pacte avec la nature a été scellé»
FUNDACION LE CORBUSIER (1997)
Le Corbusier, voyages, rayonnement international.
Paris: Fondation Le Corbusier



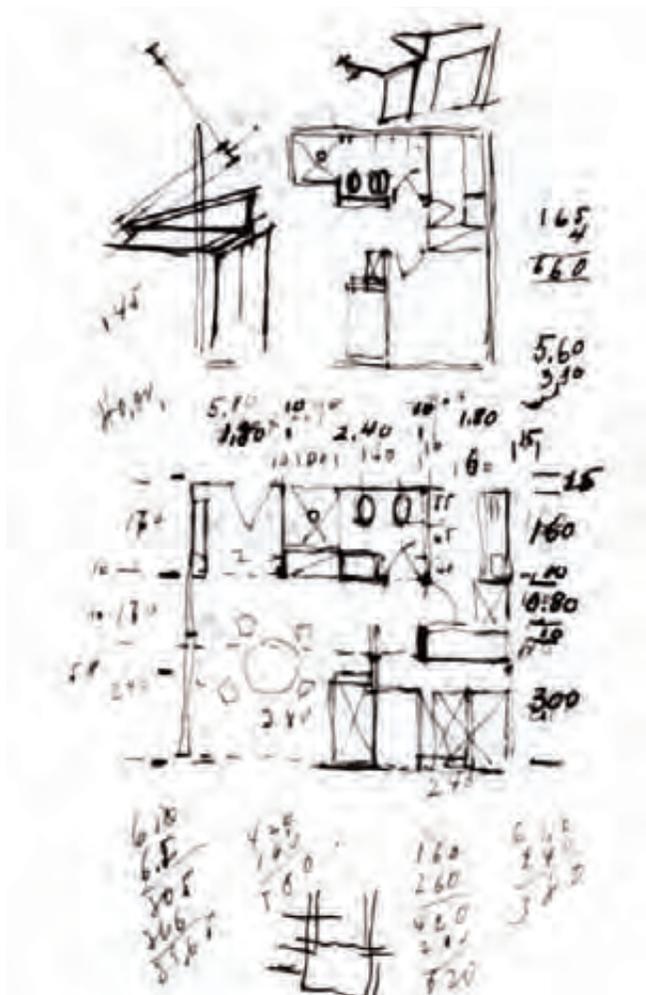
primera hoja del manuscrito

Unidad

La casa moderna para comprenderla no es necesario solo verla en su aspecto constructivo y en el de los materiales modernos con que podemos construirla, que son más bien consecuencia de otros, sino que es mejor verla bajo otros aspectos que pueden mostrarnos mejor el espíritu con que debemos proyectarla.

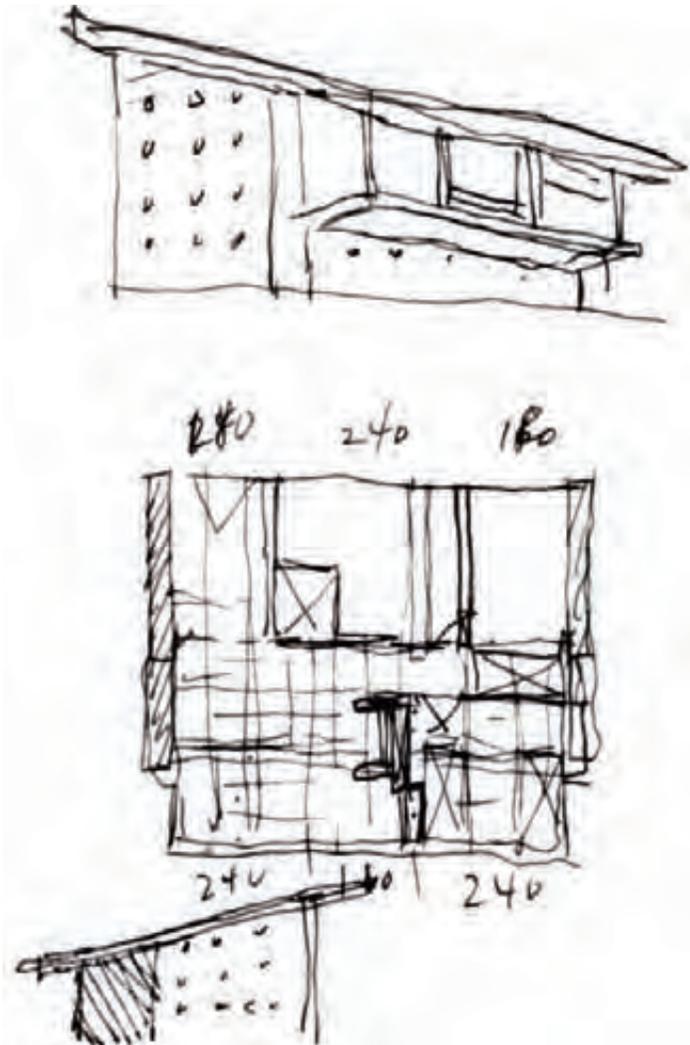
Estos hechos tienen repercusiones más vastas y aquí no estudiaremos sus causas primeras, sino como dijimos su correlación con la arquitectura en general, en el aspecto más estrecho de estos dos trajes más necesarios al hombre.

Este texto no fechado, de puño y letra de Vilamajó, confirma su inquietud por las nuevas concepciones de la arquitectura, y demuestra su actitud curiosa y reflexiva ante los avances disciplinares. Pero lo más importante, quizás, sea que encuentra una explicación que trasciende un hecho visual o estético, que va más allá de un



problema tecnológico y de nuevos materiales, para formular sintéticamente una raíz profunda del cambio, asociada a la relación del hombre con la naturaleza. Y allí, se encuentra nuevamente con Le Corbusier.

Vilamajó descubre a Le Corbusier y con él descubre la arquitectura renovadora de principios de siglo. Lo mira de reojo, sin adherirse plenamente a sus ideas. No es desconfianza en el nuevo mensaje, es seguramente la actitud racional de un hombre que está construyendo su propio discurso.



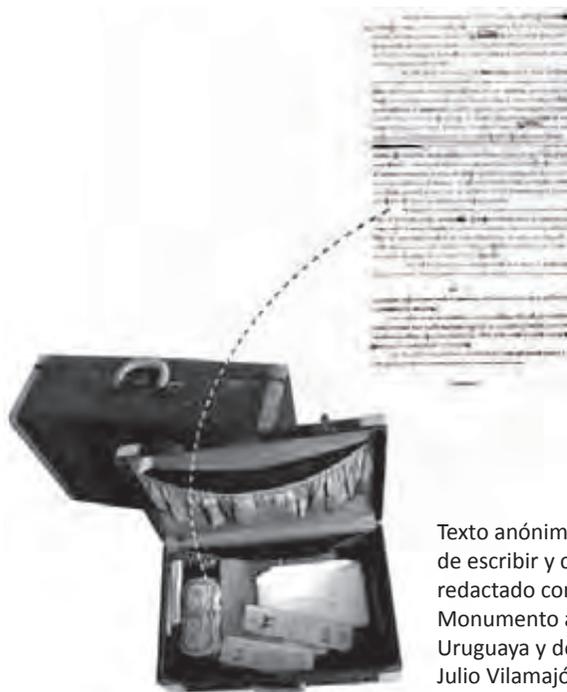
-
1. Cuenta Jones Odriozola que en Buenos Aires Vilamajó llegó tarde a una reunión con motivo de la ubicación del Monumento a la Confraternidad por detenerse a ver una película de Walt Disney que se estrenaba en aquella ciudad. JONES ODRIOZOLA, Guillermo (1981). «Conversación con el gran arquitecto Don Julio Vilamajó». Revista *Habitat* n.º 47. Montevideo
 2. Vilamajó trabaja en el marco de las obras para la Represa Hidroeléctrica de Rincón del Bonete desde 1939 hasta por lo menos 1946, en proyectos de viviendas anexas a la obra de la represa. Así lo con-signa LUCCHINI, Aurelio (1970). *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República, pp. 185-186.
 3. En el año 2001, Liliana Carmona, Laura Cesio, Cecilia Ponte y Alicia Torres, del Instituto de Historia de la Arquitectura, realizan una ponencia acerca de la proyección internacional de Le Corbusier, en la cual las autoras advierten «semejanzas de forma, de esencia y de intención» con la trayectoria de Vilamajó. En su tesis doctoral, al investigar acerca de la Facultad de Ingeniería de Vilamajó, el arquitecto Gustavo Scheps también incursiona en la relación entre ambos proyectistas.
 4. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 69.
 5. SCHEPS, Gustavo (2008), *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto*. Montevideo: Edición Universidad de la República.
 6. Puede parecer también evidente la relación explícita entre las plantas de los anteproyectos de la Facultad de Ingeniería con las plantas de los proyectos del Palacio de la Liga de las Naciones y las Oficinas de los Sindicatos del Soviet, mostradas por Le Corbusier en su visita a Montevideo.
 7. Crónica del Diario *La Mañana*, 8 de noviembre de 1929: «Varios puntos de apoyo determinan la función resistente de la estructura, dejando ese sistema un amplia libertad que no podía ser lograda sin el empleo de los métodos modernos. Al perder los muros, por la forma estructural que adopta la moderna técnica, su función resistente permite la utilización de los planos de fachada como superficies de iluminación, y es esta condición, derivada rigurosamente del empleo racional de un sistema constructivo, lo que da el carácter a la arquitectura moderna, y es en el fondo el principio de su belleza.
«El conferencista exhibió a continuación una serie de diapositivas, mostrando diversas soluciones de viviendas, de acuerdo con los principios que sustenta. Entre los ejemplos presentados merece señalarse el de la casa construida en la exposición de Stuttgart (Alemania), que solucionaba en una forma original y atrevida el problema de la vivienda actual. Otro ejemplo interesante mostrado por el arquitecto Le Corbusier fue el proyecto para el palacio de la Sociedad de las Naciones.»
 8. Eran pocos los arquitectos recibidos a finales de la década de los veinte, ya que la Facultad de Arquitectura fue fundada en 1915. Vilamajó fue parte de la primera generación de arquitectos recibida en el Uruguay. Según consta en un programa para la «Semana del Cincuentenario» de la Facultad de Arquitectura encontrado en las valijas, la primera promoción de la facultad es de 1915-1916, y está conformada por Armando Acosta y Lara, Gonzalo Vázquez Barriere, Héctor L. Rodríguez, Leopoldo Carlos Agorio, Julio Vilamajó, Juan A. Scasso, Buenaventura Addiego, Luis Noceto, Luis E. Segundo y Horacio Azzarini.
 9. Es ya idea asumida que muchos arquitectos uruguayos asimilaron las nuevas formas de la arquitectura influenciados por las imágenes aparecidas en las revistas, en algunos casos sin manejar la ideología que las generaba. Según el Arq. William Rey: «Nos referimos, en particular, al impacto visual y a la formación cultural que emana de la lectura de revistas de arquitectura, fundamentalmente de origen europeo, que definen tendencias, referencias, acentos y modalidades formales. Nuestros jóvenes estudiantes y arquitectos miran estos trabajos de publicación reparando —más que en los textos escritos— en imágenes de plantas, cortes, alzados y, naturalmente, fotografías y dibujos perspectivas. No por eso se trata de una mirada simplista y colonizada, que traslada acríticamente lo que percibe, sino que es una lectura meditada y ajustada al panorama local, con todo lo que esto implica: determinantes de lugar o sitio, limitantes tecnológicas, materiales y de mercado, etc.» REY, W. (2009). en *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: Cedodal, p. 73.
 10. Diversas reacciones tuvo la visita de Le Corbusier a nuestro país, pero obviamente, nadie quedó al margen de su influencia y efecto. «Buena parte de los presentes conocían sus libros y ahora

confirmaban en vivo la fuerza de un mensaje, a la vez apocalíptico y esperanzador. El texto que los hermanos Guillot Muñoz publican en la revista literaria *La Cruz del Sur* (n.º 27/enero-febrero de 1930), es expresivo de ese deslumbramiento, y es asimismo, un valioso testimonio de lo ocurrido en esas jornadas. También la entrevista al arquitecto Rodolfo Amargós, que el diario *Crónica* publica a página entera en su edición de fecha 29 de noviembre, se inscribe en igual línea de entusiasmo. Otros tendrán reacciones menos devotas —o estrategias de silencio, siempre eficaces—, pero seguramente nadie escapó al efecto seductor y persuasivo de la exposición del maestro.» GONZÁLEZ, N. (2009). *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: Cedodal, p.17.

11. Según Mariano Arana: «Téngase en cuenta que en la propia revista *La Cruz del Sur* se incluyeron dos fotografías bien elocuentes de la vivienda Stein (Garches / París, 1926-1927) y una perspectiva axonométrica del Centrosoyus, mientras que se habían difundido ya, por distintos medios, otras obras y proyectos señalables. Entre ellos: la vivienda La Roche y A. Jeanneret (Paris, 1923-1925), las dos obras diseñadas para la exposición del Werkbund en el barrio Weissenhof (Stuttgart, 1927), el Pabellón de «L'Esprit Nouveau» edificado para la exposición de Artes Decorativas llevada a cabo en París en 1925, donde se exhibió el notable mobiliario diseñado por Le Corbusier en colaboración con Charlotte Perriand, junto con los paneles que ilustraban las propuestas de una «Ciudad Contemporánea de tres millones de habitantes»(1922) y el ya citado Plan Voisin para la ciudad de París.» ARANA, M. (2009) en *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: Cedodal, p.97.

Artes aplicadas





Texto anónimo elaborado con máquina de escribir y con correcciones a mano, redactado con motivo de la presentación del Monumento a la Confraternidad Argentino-Uruguaya y de sus autores, Antonio Pena y Julio Vilamajó.

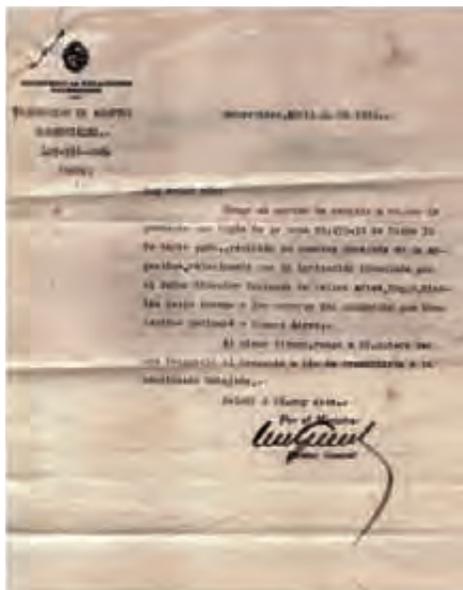
Nada de lugares comunes: no voy a decir que estamos aquí para festejar el legítimo triunfo de Pena y Vilamajó. Eso lo sabemos todos. Ni que la cordialidad internacional es el más enaltecedor vínculo de los pueblos. Ni que el camino seguro para la superación espiritual de un pueblo se basa en la cooperación entre los que mandan y los creadores de belleza. Recordaré tan solo un hecho: mi primer encuentro con Antonio Pena. Enseguida diré por qué.

En 1927, yo era una estudiante de Bellas Artes. Bajo el fervor de análisis y conocimiento que nos comunicaba Bazzurro¹, el tiempo nos era escaso para dibujar, ver, leer, vivir en contacto con el Arte. Pasábamos, yo y mis compañeras, nuestras horas libres en la Biblioteca de la Escuela Industrial. Una tarde, yo estaba leyendo. La vívida conversación que un señor sostenía con nuestro amigo Viviani empezó a distraerme.²

Después de unos minutos ya no pude leer y me acerqué a ellos. Seguimos hablando. El desconocido era Pena, y sus frases apasionadas sostenían la causa de nuestra latinidad. Sus palabras eran estas: «La América India, de quien tanto se

al fondo, un yeso a escala del monumento

*Exposición Pena y Vilamajó en Buenos Aires
El presidente Gral. Justo acompañado de los señores
Compañeros Pena y Vilamajó en el acto de inauguración de
la exposición de obras que actualmente exhiben en Buenos
Aires, especialmente invitado por La Dirección Nat. de
Bellas Artes.
aparecen en la foto el Sr. Gral de Bella, Sr. J. J.
Nicolás Besio Moreno, y con él por, Sr. J. García,
secretario general de la jurado Sr. Prudal*



EMBAJADA DEL URUGUAY EN LA REPUBLICA ARGENTINA

Nº. 155-31 Buenos Aires, 31 de Marzo de 1936

Señor Ministro de Relaciones Exteriores,
Doctor Don José Espalter

Señor Ministro: Tengo el honor de llevar a conocimiento del Señor Ministro, que he recibido una nota del Señor Director Nacional de Bellas Artes, Ingeniero D. Nicolás Besio Moreno, en la cual me comunica la interesante iniciativa adoptada por la entidad a su cargo, consistente en invitar a los autores del monumento que Montevideo dedicará a la ciudad de Buenos Aires, a exponer algunas de sus obras en el XXVI Salón Nacional de Bellas Artes Plásticas ...

habla, no existe. Somos latinos. Esa es nuestra raza, nuestra sensibilidad». Yo, en aquellos momentos, no me explicaba aquella pasión. Pero más tarde, al correr de los años, si bien nunca llegué a compartir del todo el concepto ese de Pena, lo comprendí a él y admiré la profunda consecuencia de todos sus actos y sus obras con aquella, para él, verdad de su sangre. Ahora, ante el Monumento de Cordialidad Internacional, nos hallamos frente a la máxima expresión de este autor del latinísimo retrato de Octavio Lessa y de aquella «Safo» —más latina que griega— que tanto nos conmoviera.

El monumento de Vilamajó y Pena, es el himno de esa viril sensualidad que brota de lo latino. Viril y sensual es el azul del Mediterráneo, ungido en sal, aceite y vino, como en la antigua canción. La columna y la proa; las alas tendidas; la musical línea del basamento; el gusto de los viejos arúspices por los signos estelares, ahí están reunidos en ese racimo frutivo de arte que se ofrece a nosotros, y que al ser tan nuestro lo podemos dar en ofrenda a otros hermanos.

Roma fue fortalecida por el torrente bravío de la sangre de España. Era la salud derramada sobre un período de decadencia. Era la fuerza grave, el entusiasmo majestuoso. Esa prodigiosa fusión de elementos, está presente y viva en el espíritu y la arquitectura del monumento.

Pena fue el hervor de la cesárea latinidad ecuménica. Vilamajó, ese arquitecto cuyos edificios —como quería Eupalinos— ya cantan en las calles de nuestra ciudad

LA OFRENDA entregada por Montevideo a Buenos Aires



con la música pitagórica de la piedra idealizada, fue el ritmo severo que movió la masa latina bajo un signo ordenador y victorioso.

Por Vilamajó y Pena, vuelven a fundirse España y Roma —en nuestro suelo y a través de los siglos— en un milagro de latinidad multiplicada.

Un texto escrito en una vieja máquina de escribir y luego marcado por las correcciones, encontrado en las viejas valijas de Vilamajó, es sin dudas una breve pero contundente presentación de ambos autores y de su obra con motivo del Monumento a la Confraternidad Argentino-Uruguaya, obsequio de la ciudad de Montevideo a la de Buenos Aires, que fue objeto de un concurso organizado por el Rotary Club, y que ellos ganaron. La autora anónima de este texto reconoce en ambos artistas un espíritu común: su latinidad. En el caso de Vilamajó, esta condición se ve reflejada en numerosos comentarios que envía en sus cartas a Jones Odriozola, escritas posteriormente a su viaje de becarío.³

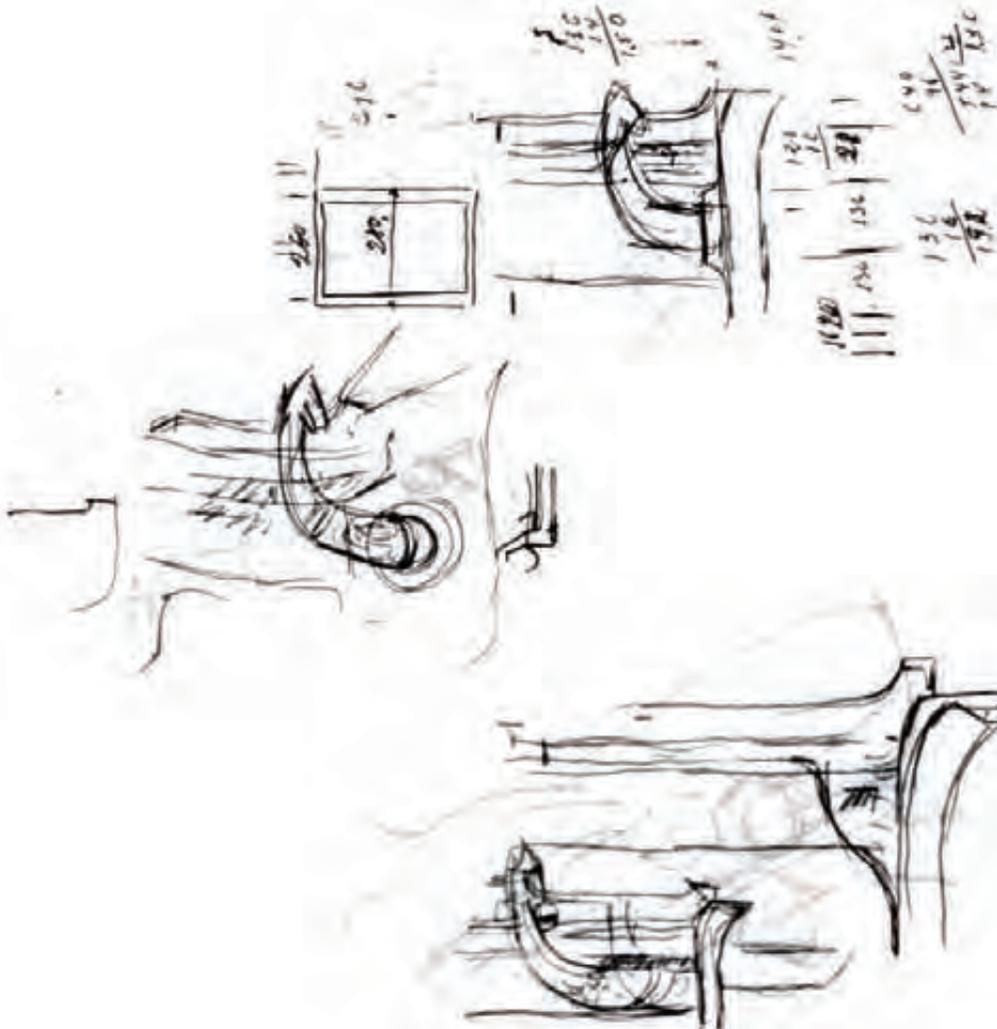


estudio de caracteres y espacios del texto alusivo al tema que motiva el monumento

Cabe preguntarse cómo llegó a Vilamajó este borrador preparado por alguien —una mujer— con la intención de presentarlo al público que celebraba su triunfo en la contienda. Podemos imaginar que la propia presentadora se lo haya entregado a Vilamajó, probablemente a pedido de este al quedar sorprendido y halagado por sus palabras, luego de pronunciado el breve discurso.

Buscando otros indicios entre los múltiples documentos que se encuentran en las valijas acerca de este monumento, surgen señales que nos llevan de la mano a descubrir el enigma de la alocución.

Pocas mujeres eran entonces (1927) alumnas del Círculo de Bellas Artes, y menos aún mantenían un protagonismo nueve años después, cuando Pena y Vilamajó obtienen el premio mencionado en 1936. Su elección como oradora ante tal evento permite suponer que era una figura reconocida en el ambiente artístico, y quizás hasta representante de la cultura plástica del Uruguay.



Entre las variadas fotografías encontradas en las valijas que registran los eventos organizados en torno al premio obtenido por Vilamajó y Pena, una nos muestra a los autores en el centro de un importante grupo de personas, donde llama la atención la presencia de una figura femenina junto a ambos artistas uruguayos. ¿Será quizás ella la presentadora?

De la información publicada sobre las alumnas del Círculo de Bellas Artes en el momento del relato, pudimos identificar por la fotografía a la artista plástica Amalia Nieto, de reconocida trayectoria en el Uruguay y fuera de fronteras.⁴

Esta destacada presencia femenina en la foto, y oradora en la presentación, posiciona a Pena y Vilamajó en el contexto cultural del Uruguay en la primera mitad del siglo XX, y el reconocimiento explícito de sus pares le da mayor trascendencia a su logro. Los dos creadores del monumento a la Confraternidad sobresalen entre los primeros lugares de sus respectivas disciplinas artísticas, a la vez que tienen una vida en paralelo de notables coincidencias, como veremos más adelante.

Amalia Nieto junto a Felisberto Hernandez en 1937

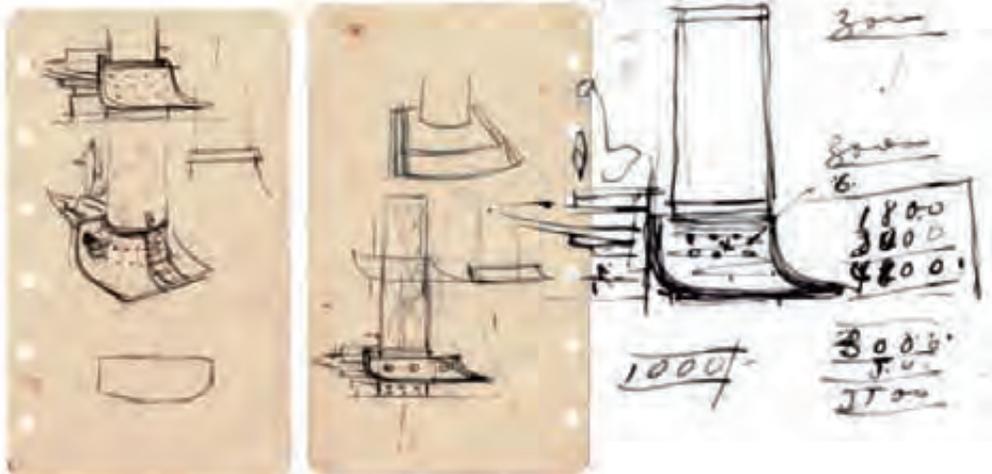


Ambos autores del primer premio al centro de la imagen junto a Amalia Nieto, disertadora en el evento

Vilamajó y Pena, al igual que otras personalidades del ambiente artístico y cultural, frecuentaban el Tupí Nambá, un tradicional café de la Plaza Independencia que, como otros establecimientos similares, florecían en una época de confianza democrática y bonanza económica. En la mesa de café que acostumbraban compartir, coincidían también personajes relevantes del ambiente.⁵ Allí se labraban una serie de relaciones interpersonales que construían parte del tejido artístico-cultural de la época.

Conocedores de la noche montevideana y sus ámbitos sociales,⁶ ambos consolidaban relaciones de amistad con importantes figuras del mundo privado y público, generando allí una fuente de contactos valiosos que derivaban en los diversos encargos que ocuparon las respectivas trayectorias profesionales de ambos, frecuentemente muy entrelazadas.

Pena nace el 3 de diciembre de 1984 y muere el 7 de diciembre de 1947, cinco meses después del retorno de Vilamajó desde Estados Unidos. Vilamajó nace el 1º de



julio del mismo año que Pena y muere en abril de 1948, cuatro meses después de la muerte de su íntimo amigo.

Los dos cursaron juntos el bachillerato para la carrera de Arquitectura, aunque Pena no ingresó a esa Facultad porque tempranamente decidió dedicarse a la pintura, a pesar de lo cual trabajó como dibujante en el estudio de arquitectura de Aubriot y Genario.

En julio de 1921 Vilamajó parte a Europa —becado por el Gran Premio— en un viaje de estudios, y regresa al país cuatro años después. En el caso de su amigo, éste gana la beca en 1921 y viaja a Europa en febrero de 1923, también por cuatro años. Es así que, a pesar de no haber información concreta sobre algún encuentro en Europa, es posible que, coincidiendo casi dos años y sabiendo cada uno de la presencia del otro, hayan compartido una parte del viaje, quizás en el período del que no tenemos información sobre las ocupaciones y residencia de Vilamajó en Europa.

Vilamajó tuvo una brillante carrera docente en la Facultad de Arquitectura, donde fue responsable de un Taller de Proyecto, y unánimemente querido por sus alumnos, que lo veían como un verdadero maestro.



En el caso de Pena, tuvo una destacada carrera docente en la Universidad del Trabajo, donde en 1936 funda la Escuela de Artes Plásticas y es su primer director.

Juntos realizan varias obras con variada participación individual, todas de importante destaque en la historia de la arquitectura uruguaya, como la Agencia General Flores del Banco República, el frente de la casa del propio Vilamajó, la Facultad de Ingeniería y el mencionado monumento a la Confraternidad Argentino-Uruguaya.

También trabajan en conjunto para otras experiencias menos renombradas, como el panteón de la familia Debernardis, propietaria de una industria cerámica líder en su época, y algunas medallas conmemorativas para la colocación de la piedra fundamental de los edificios de la Represa de Rincón del Bonete y de la Facultad de Ingeniería.

En su extensa trayectoria de trabajo conjunto, es en el monumento a la Confraternidad donde funden en un mismo proyecto los saberes propios de sus respectivas disciplinas,

Los bocetos frontales al monumento reflejan claramente la voluntad expresiva de la nave que traslada la ofrenda. La forma de casco sobre la que se apoya la figura de la mujer se somete a un proceso de abstracción de las formas que descompone la barca original en escasas líneas rectas y curvas



a tal punto que es prácticamente imposible desentrañar cuáles son los límites de la participación de cada uno o qué aspectos fueron desarrollados en forma individual.

La conjunción de habilidades y capacidades es de tal naturaleza que el monumento diseñado resulta fuertemente consistente en su conjunto, y a la vez presenta un minucioso cuidado en cada detalle de su composición.

Una fuerte y masculina columna de 5 metros de alto descansa sobre una ligera cubierta de barca que aparece suspendida en el aire. En la superficie de la columna, visiblemente texturada desde lejos, se perciben a corta distancia sutiles bajorrelieves, donde la Cruz del Sur se destaca entre una multitud de estrellas de la constelación visible desde nuestro hemisferio. Sobre el fuste, aparece labrado un mapa de las constelaciones del cielo del Sur.

En la parte posterior (el monumento tiene una dirección predominante, a pesar de que ningún sector presenta un carácter que pudiera parecer descuidado) leemos un men-

Vilamajó reconoce en sus bocetos el problema de la configuración de aquellas alas laterales que contienen la figura del círculo central de la columna y que son el respaldo para la proa que traslada la imagen femenina.



saje escrito, que resulta casi redundante ante la claridad de la simbología utilizada en todo el grupo escultórico: «A LA CIUDAD DE BUENOS AIRES MONTEVIDEO OFRECE FRATERNALMENTE», en los cuatrocientos años de su fundación, el 2 de febrero de 1536.

Una nave empujada por figuras mitológicas flota sobre un confinado mar, y su cubierta sirve de apoyo a una bella mujer, que traslada su ofrenda en la mano y desafía a la brisa que viene desde el Río de la Plata.

La mujer se muestra avanzando con confianza, y en su mano izquierda lleva con seguridad una hermosa ofrenda para sus hermanos. Las delicadas y sensuales formas femeninas contrastan con la sobriedad de la columna, pero la mujer a la vez se pone delante de ella, resguardándola y al mismo tiempo entregándola con orgullo. Todos los puntos de vista del monumento despiertan el mismo interés; la propuesta presentada al concurso tuvo en cuenta notoriamente aquellos aspectos de la composición relativos a los distintos ángulos de percepción del conjunto escultórico: tanto



la visión de su configuración desde la distancia como el minucioso estudio del detalle para su observación cercana.

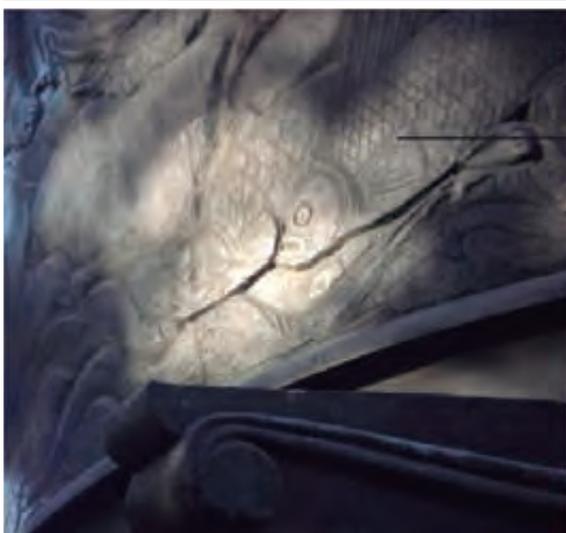
Así como según —Amalia Nieto— Roma y España se funden en una misma cultura, Pena y Vilamajó se disuelven uno en el otro, constituyendo un mismo fenómeno creativo.

Recuerdo una breve historia personal, quizás mi primer afectuoso acercamiento a Julio Vilamajó: AFE, la vieja estación del ferrocarril, seguía casi abandonada; unos pocos trenes de pasajeros continuaban sus viajes con vagones donde solo se escuchaba el sonido característico de las locomotoras.

Cuando llegué, los estudiantes ya estaban buscando refugio en los amplios rincones que ofrecen sus enormes pilares y rellanos, todos decorados con grandes molduras que permiten mitigar el viento que llega de la bahía en el mes de julio —período en el cual salíamos con los estudiantes a croquizar la ciudad. Era un mes de actividad intensa, que irónicamente se desarrollaba en el período de vacaciones de invierno, cuando la temperatura del aire y el viento producían una sensación de dolor y rigi-



representaciones marinas en el bajorelieve de la columna y debajo de la cubierta de la barca



el borde de piedra del espejo de agua sobre el cual se traslada la barca

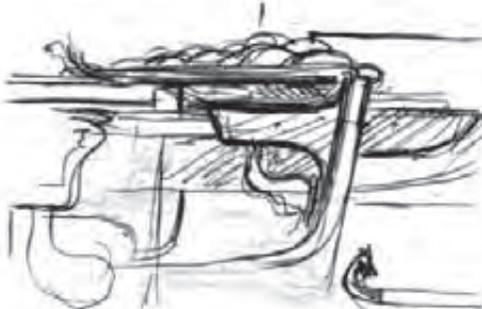
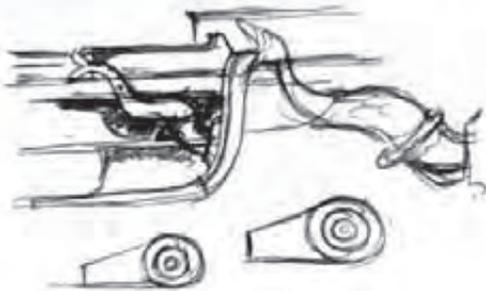


dez en las articulaciones de la mano, y consecuentemente nos hacían extremadamente difícil desplazarnos sobre el papel y registrar aquellas imágenes de edificios y calles que nos enseñaban la buena arquitectura de nuestra ciudad.

Pórticos y galerías, edificios exentos en el paisaje, calles y plazas transcurrían sobre la tabla de dibujo, mientras descubríamos nuestras capacidades y dificultades al natural y a la intemperie, sin entender mucho aún para qué nos servirían en nuestra vida profesional.

A las dificultades geométricas de encontrar la línea del horizonte, los focos de fuga y las proporciones, se le sumaban los inconvenientes instrumentales cuando se corta la acuarela, se nos esfuma el lápiz carbón o borramos infinitas veces una línea que no recorre el espacio de papel deseado, y aunque parezca increíble el profesor nos dice que es mejor que quede aquella línea que hicimos de primera, casi sin pensar, y nos habla de soltura, ligereza y naturalidad del trazo.

Con los años nos damos cuenta que aquello que aprendimos aquel invierno nos acompañará toda la vida, y además será un acompañante siempre fiel a nuestros



La parte posterior de las alas laterales fue motivo de exploración intensa por Vilamajó, llegando a investigar en múltiples soluciones para, aparentemente, concluir en un pequeño crater casi superficial.

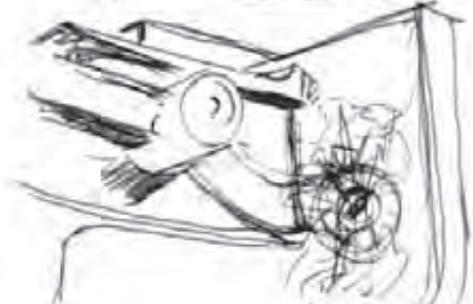
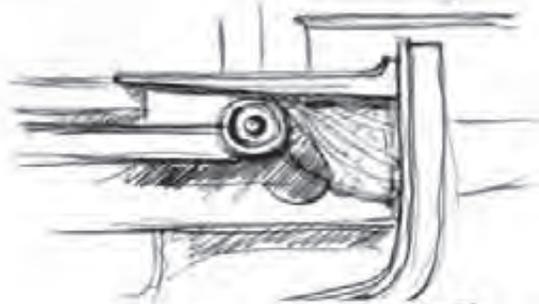
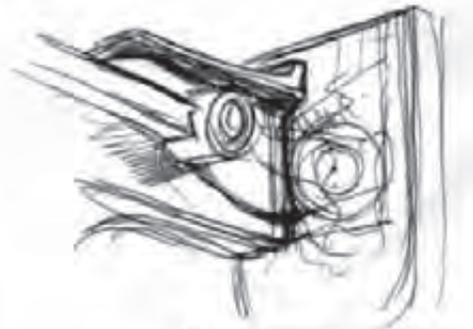
A la luz de estas exploraciones el resultado final parece ser una solución inconclusa, más que el mejor recurso encontrado.

intereses y nuestras ideas, estará con nosotros en todos lados y en cada instante que lo necesitemos, aunque muchas veces lo que nos devuelva ese dibujo no sea de nuestro agrado.

Mientras me dirigía hacia AFE caminando lentamente, iba preparando en mi cabeza las respuestas a las dificultades que seguramente íbamos a enfrentar al dibujar el pórtico frontal de la estación. Aquello me divertía: de tanto dibujar había aprendido a ver la realidad como un dibujo. Imaginaba la estructura geométrica del espacio, las luces más eficientes y expresivas para representarlo, e inclusive las limitaciones y potencialidades que tendría con la técnica a utilizar. Cada trazo y cada mancha sobre el papel podía ser imaginada, más allá de que luego, en el instante preciso del dibujo, la mano corriera libremente sobre el papel casi en forma autónoma. Pero no había sido así desde el principio; había recorrido un largo camino para poder llegar a disfrutar el dibujo, y eso justamente era lo que me motivaba a involucrarme con la enseñanza: poder transmitir la posibilidad de alcanzar ese estado de placer que me producía la arquitectura, y quizás encontrarme allí, en ese espacio del papel, con mi vocación.



Una solución diferente a la realizada dispone del interés del arquitecto. Una importante articulación cilíndrica ataba la base de la columna con la nave y a la vez, materializaba el eje vertical del fuste.

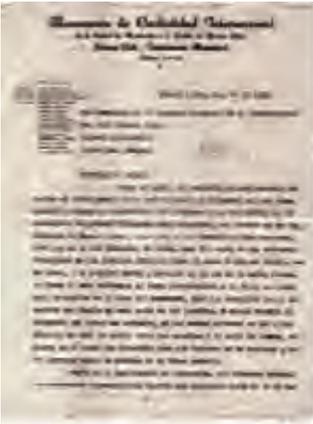


Un instante después me encontraba sentado contra una columna, dibujando sobre el papel de un alumno, el cual permanecía a mi lado junto con otros compañeros que atendían a la explicación; y así, uno tras otro, transcurría la mañana, de papel en papel.

A media mañana, y mientras reforzaba una mancha de sombra para explicar la importancia de la luz en la representación de la galería de acceso, se paró frente a mí una mujer de avanzada edad, con aspecto andrajoso y una ‘chismosa’ en su mano.

Luego de observar un instante cómo dibujaba, preguntó: «¿Son estudiantes de arquitectura?» «Sí», le contestaron al unísono varios de los alumnos que se encontraban alrededor.

En ese momento, y sin que nadie más que yo atendiera sus gestos, se dispuso a representar con su cuerpo una posición para mí desconocida. Apoyada sobre su pierna derecha, la izquierda se retrasaba levemente, con la punta del pie apoyada sobre el suelo, simulando un instante del movimiento de avanzar. La mano derecha, ligeramente llevada hacia adelante y algo extendida en un gesto de entrega y cortesía. Con el brazo izquierdo flexionado, la mano con la palma hacia arriba indicaba



Sr. Presidente de la Comisión Monumento de C. Internacional
Dr. Luis Alberto Zanzi.
Palacio Legislativo
Montevideo, Uruguay

Distinguido amigo: Tengo el agrado de remitirle adjunto croquis que indica el sitio exacto donde será colocado el Monumento con que obsequiará la ciudad de Montevideo a la de Buenos Aires con motivo del IV centenario de primera fundación. Esta ubicación, que propuse al Sr. Intendente de Buenos Aires y que acaba de ser definitivamente aceptada, creo que es la más indicada. Se trata, como Ud. verá, de una saliencia triangular de los jardines situados sobre el paseo Colón con vista a este paseo, a la Avenida Espora y colocado en el eje de la calle Alsina. La forma de esta saliencia se adapta perfectamente a la forma en cierto modo triangular de la base del monumento, cuyo eje coincidirá con la bisectriz del ángulo de esta parte de los Jardines. Y siendo visible el monumento por todos sus costados, ya que estará colocado en una plaza pública, se verá de perfil desde las avenidas y la calle Alsina, es decir, en la forma más favorable para ser dominado en su conjunto y poder apreciar mejor la belleza de su línea general.
Según me ha manifestado el Intendente, por diversas razones, las ceremonias conmemorativas tendrán que aplazarse hasta el 12 de Oc- ...



2) Las piezas a ejecutar
sean en su
totalidad a ubicar en
un espacio fundacional
entre los límites de
esta obra
De estas piezas a
realizarse se han
modelos en bronce
y fundidos para
piezas a recubrir
el bronce
3- Piezas de recubrimiento
se hace necesario cubrir
la parte alta del
monumento para darle

2) las piezas a agregarse tienen origen en un cambio de ubicación que modificó fundamentalmente los puntos de vista. De estas piezas es necesario ejecutar los modelos en Buenos Aires y fundirlos. Para estas piezas es además necesario adquirir el bronce.
3) Piezas de recubrimiento. Se hace necesario cubrir la parte alta del monumento para darle término y evitar la entrada de agua. El trabajo sería ejecutado en chapa de bronce atornillada a las piezas de bronce fundidas. (ver dibujo)
El presupuesto aproximado de estas obras es el siguiente:
Ejecución de los modelos
Dos operarios de Montevideo
Jornal
Gastos de viaje

que algún objeto era cargado con cuidado, y a la vez mostrado con orgullo. Su mirada se focalizaba al frente, quizás buscando el horizonte.

«¿Conocen el monumento a la Confraternidad de Vilamajó y Pena?» preguntó.

Sus palabras sonaron ajenas a su persona. Fue difícil que los presentes pudieran entender rápidamente lo que estaba sucediendo; pero enseguida, quizás por la mirada azorada de sus oyentes, explicó la razón de su pregunta: había sido «bailaora» de flamenco; pasaba las noches y se ganaba la vida en un cabaret de la Ciudad Vieja. Allí se encontró una noche con Julio y Antonio, quienes le ofrecieron posar para la escultura que realizarían para un monumento.

La historia de aquella mujer fue muy convincente, pero sobre todo lo fue el verificar la coincidencia exacta de su pose con la imagen reproducida en la escultura.

Luego de mirar un momento los dibujos que los estudiantes siguieron realizando, saludó y se retiró lentamente para continuar con su rutina de los mandados, seguramente recordando —como muchas veces había hecho— aquellos días de orgullo cuando posaba para el escultor y el arquitecto.

MONTEVIDEO MANIFESTANDO DIFICULTADES

«Como realizadores del Monumento a la Cordialidad Internacional deseamos expresar como se desarrolló nuestra labor para poder llevar a fin dicha obra que nos fue concedida en un concurso sin premio en metálico.

Desde un principio planteamos como un deber la prosecución de la obra, a pesar que ello no solo no nos reportara ganancias sino que nos significará erogaciones que hemos tenido que sostener de nuestro peculio.

Con cualquier tasación que se haga se puede apreciar la verdad de nuestro aserto y si pulimos seguir la obra nuestra adelante ha sido porque hemos encontrado el apoyo amistoso de ciertas personas que nos permitieron ocupar locales durante tiempos muy largos sin exigirnos su lógico pago.

Esta ocupación se hizo necesaria pues las piezas no se podían fundir por inconvenientes ajenos a nuestro trabajo que dentro de las condiciones precarias en que se ejecutaba lo hemos continuado de acuerdo a nuestras posibilidades.

El Municipio de Montevideo nos adeuda la cantidad de mil quinientos pesos, suma que no cubre nuestros gastos, gastos que como hemos expresado se han visto aumentados por haber quitado las piezas a la intemperie y no haberse fundido.

Esta situación se ha prolongado sin ser nosotros la causa. A pesar de estas dificultades en el deseo de ser colaboradores sinceros en la prosecución y ejecución en el término que el Sr. Intendente deseaba siempre tuvimos nuestro trabajo para ser fundido.

Nuestra preocupación fue más allá y hemos realizado un viaje a Buenos Aires a nuestro costo. Este viaje fue realizado para que no se detuviera el trabajo de hormigón y el de granito.

Esto es en líneas generales nuestra acción que sostuvimos y sostenemos para que el trabajo encomendado sea realizado con honor y en los términos fijados.

Comunicamos que en el día de hoy hemos terminado los trabajos de estudio necesarios para la reforma del monumento y por lo tanto se ha procedido a la obtención de los calcos de dicho trabajo, imprescindibles para defender nuestra posición de autores.»

Antonio Pena y el yeso de la ofrenda a escala real



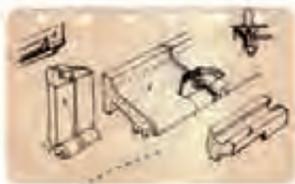
© Foto de la fundición y montaje del Monumento a la Cordialidad Internacional

Para mí, el resto de la mañana no fue igual. Aquel momento casual que viví me dejó pensativo y algo conmovido. Pensé en ello muchas veces, y me di cuenta de que esa historia sería algo único, personal e irrepetible. Guardaría para siempre la anécdota; pero por sobre todas las cosas, quedaría marcado por la curiosidad de aquella recreación, y generaría una relación especial con la figura de Vilamajó, aquel arquitecto que había traspasado las fronteras de la disciplina, que había incursionado en otras formas de creación y que se había presentado ante mí aquel día, fuera del ámbito académico, como una enigmática persona, despertando la imprescindible curiosidad.

-
1. Domingo Bazzurro (1886-1962) fue el último Director del Círculo de Bellas Artes, del cual fue socio fundador, y primer Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En ambas instituciones fue además docente, enseñando también en la Facultad de Arquitectura y en la Universidad del Trabajo del Uruguay.
 2. Sebastián Viviani era dibujante y docente del Círculo de Bellas Artes, junto a Antonio Pena.
 3. «Visitar a España y no olvidar a Grecia. Esto quiere decir que la raza blanca ha de volver al Mediterráneo, para seguir siendo. Allí tenemos que volver como peregrinos, a beber el agua misteriosa que nos ha moldeado. Si el tiempo que viene no es un renacimiento, será El Fin.» «Grecia y España, ¿dónde mejor podemos aprender a ser hombres de hoy?». LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., pp. 81-82.
 4. Amalia Nieto nace en Montevideo en 1907 e ingresa al Círculo de Bellas Artes (origen de la Escuela Nacional de Bellas Artes), donde estudia pintura con su Director Domingo Bazzurro. Viaja por primera vez a Europa para estudiar en 1925, y en 1936 realiza su primera muestra de trabajos enmarcados en el constructivismo torresgarciano y luego de una larga vida y destacada carrera muere en Uruguay en 2003. En su currículum figuran 33 muestras individuales y 37 premios en salones nacionales y municipales.
 5. Según Loustau, Vilamajó «tenía» una mesa en el Tupí, y sus «contertulios eran Antonio Pena, el escultor e inseparable amigo con el que plasmó muchas obras; Dante Dellachà, joyero, verdadero artífice en la materia; José Antonio Becco, quien fue escribano de Gobierno durante muchos años; el Dr. Julio Estol, reputado médico; José Trinchín, pionero en nuestro país en la confección de aparatos de iluminación modernos; etcétera.» LOUSTAU J. C. (1994), op. cit., p. 67.
 6. El propio Vilamajó le cuenta a Jones Odriozola en una de sus cartas: «Como no tengo un almanaque a mano solo sé que este es un viernes de noviembre. Yo, como buen cocinero que me creo, no se usar otra sal que la de Torrevieja Torrevieja, la lata , qué de recuerdos, ¡de añoranzas!, pues, como usted sabe, soy un viejo latero de café nocturno. Aquellas latas que empezaban a la medianoche y duraban hasta el primer tranvía. Aquel tranvía que se llenaba de canastos, cajones, bolsas y verduleros; con su perfume característico de coles viejas con un fondo de cebollas y cáscara de papas. Era el viejo tranvía de la «Transatlántica», aquellos de ocho ruedas que marchaban como dando trapiés. Agraciada y Sosa: todos los verduleros y verduleras bajaban; solo seguíamos los trasnochadores que siempre éramos los mismos (...), una serie de gentes con ojos cargados de sueño (...)» LOUSTAU C. (1994), op. cit., p. 85.



Adelantos tecnológicos



Un elaborado sistema de piezas producidas en fábrica que se ensamblan hasta conformar un completo marco para vidrios fijos o aberturas móviles. Múltiples detalles bocetados nos muestran la diversidad de alternativas. Diseñado para completar el vacío dejado por la estructura portante de hormigón visto de la Facultad de Ingeniería, este sistema de componentes de hormigón vibrado es la constatación de la profundidad del proceso creativo de Vilamajó.

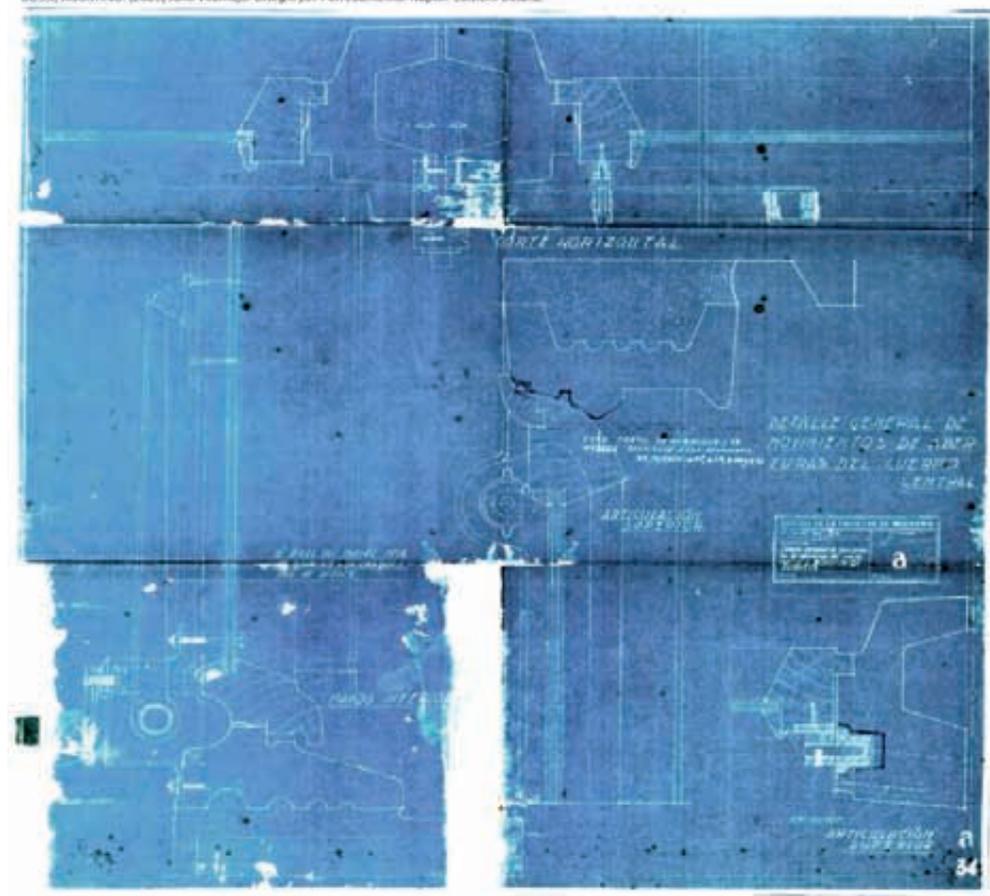
Toda la obra de Vilamajó posterior a su viaje por Europa, y fundamentalmente aquella que marcó los puntos más altos de su producción arquitectónica edilicia, está caracterizada por un expreso protagonismo de su materialidad. Los aspectos tecnológicos constructivos de sus obras referenciales manifiestan en su expresividad el fiel reflejo de las decisiones constructivas originales, opciones de partida que sustentan todo el proceso de diseño.

Si bien no podemos destacarla como una constante en la obra de Vilamajó, podemos decir que esta condición —y su manifestación visible— es una de las particularidades de su mejor producción, y pone al arquitecto en el lugar más alto de la consideración disciplinar uruguaya.

Tanto en su proyecto para la sede de la Facultad de Ingeniería como en las obras realizadas en Villa Serrana —el Ventorrillo de la Buena Vista y el Mesón de las Cañas—, la elección tecnológica y la expresividad que la acompaña dan una dimensión singular a su arquitectura.

Copia de plano para obra del detalle de aberturas para el cuerpo central de la Facultad de Ingeniería

BÓSSO, AGOSTINO. (2005) Julia Vilamajó. Disegni per l'arredamento. Napoli: Edizioni Oxiana.

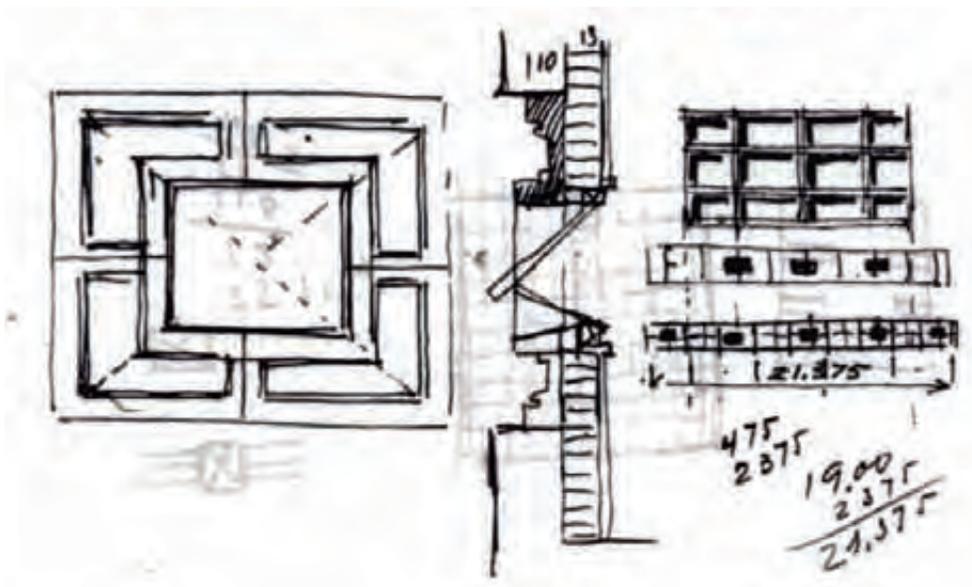


La obra de la Facultad de Ingeniería no solo es un ejemplo iniciático y renovador en la manifestación de la estructura de hormigón en la apariencia final del edificio sino que, llevando el recurso al extremo de consistencia, en ella diseñó y propone una serie de componentes prefabricados de hormigón armado y terminación monolítica realizados en fábrica, que resuelven —con solvencia y espíritu renovador para la época— un complemento de vanos y cerramientos exteriores adecuado para la estructura portante vista.

La elección de esta condición del proyecto, tomada junto al ingeniero Walter Hill,¹ demostró no solo su pericia técnica para resolver los diferentes aspectos asociados a la determinación inicial, sino que además demuestra un acto de valentía progresista para la época y el lugar del mundo donde fue realizada.

Al respecto Aurelio Lucchini nos explica:

Si en lo que tiene que ver con su composición y funcionamiento el edificio de la Facultad de Ingeniería y Ramas Anexas resulta un organismo generoso en posibili-

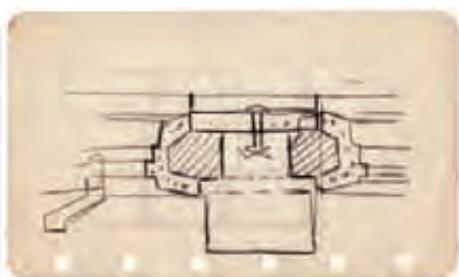
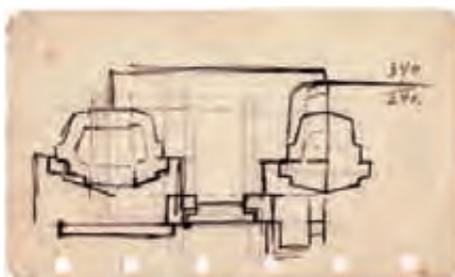
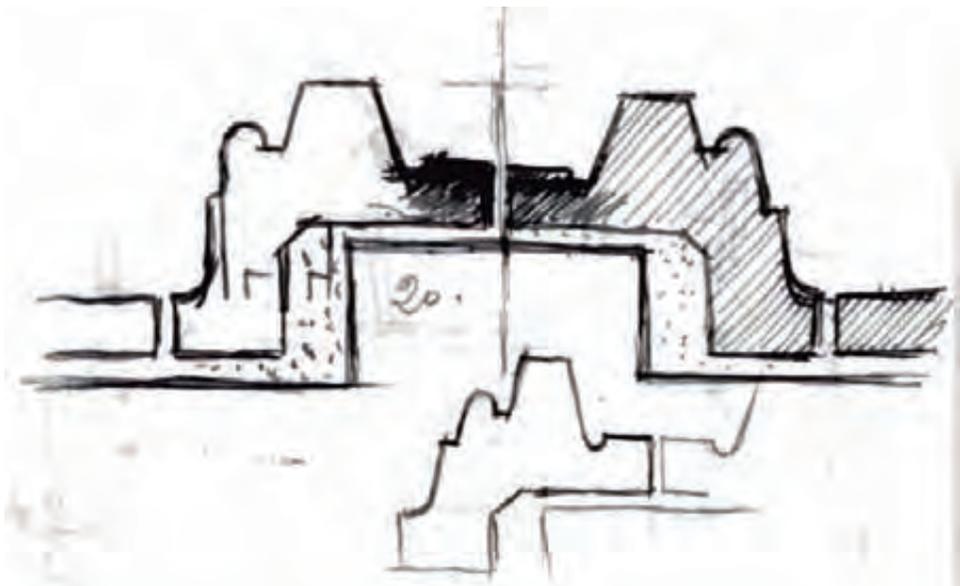


dades, capaz de recibir en el tiempo múltiples detalles que lo enriquezcan, los aspectos expresivo y estructural acentúan aquella virtud potencial. Expresión y construcción constituyen una unidad.

Esta «relación de veracidad» que el edificio ostenta es el aspecto más destacable de la obra, al cual acompaña con decisiones compositivas y funcionales que lo resaltan.

Más allá de los previsible —al día de hoy— inconvenientes surgidos de patologías propias de la tecnología utilizada en un edificio iniciático, y de los esfuerzos que hoy implique su mantenimiento en una universidad pública de un país latinoamericano², los resultados alcanzados y la diversa e importante cantidad de aportes que la obra hace a la cultura disciplinar, mantienen para la consideración del proyecto y la obra una vigencia significativa. Además, posicionan al autor como una pieza clave para la evolución del conocimiento disciplinar y de la arquitectura en la región.

Tan fuerte —para su época— como la decisión de construir la Facultad con estructura aparente de hormigón armado es la determinación de utilizar una amplia gama de



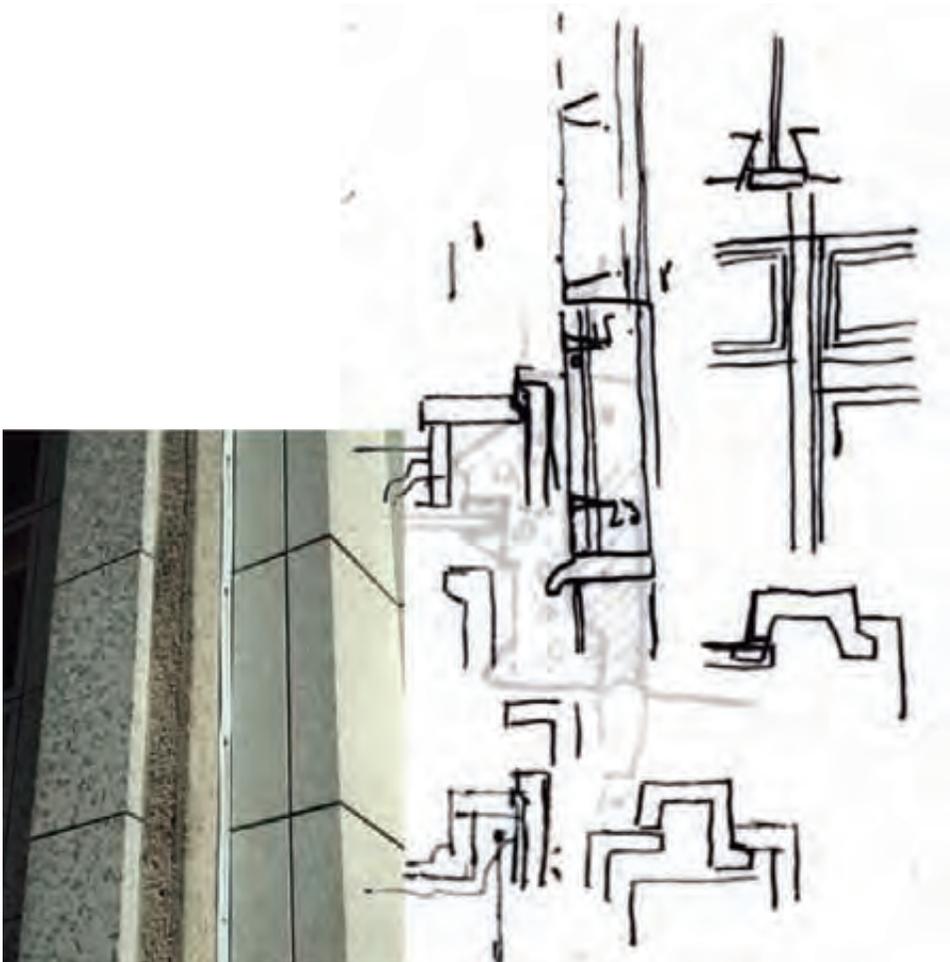
componentes prefabricados de hormigón vibrado, la mayor parte de ellos destinados a ocupar el espacio vacío de la estructura, y capaces de portar vidrios fijos para la entrada de luz así como elementos móviles que permitan la renovación del aire.

En contraste con la textura rugosa definida para el hormigón estructural —abujardado posterior al desmolde y aristas vivas con borde liso—, se consigue para los premoldeados una superficie prácticamente lisa de hormigón vibrado, que confiere al edificio una luminosidad singular.

Según expresa Walter Hill en texto transcrito por Scheps:

El hormigón bruto de desencofrado será buchardado, quedando aparentes los componentes que lo constituyen. La obra gruesa resistente de un aspecto rudo, propio del material empleado, contrastará con la pequeña obra de terminación, planeada en mármol, natural o aglomerado, de color vivo y grano fino,

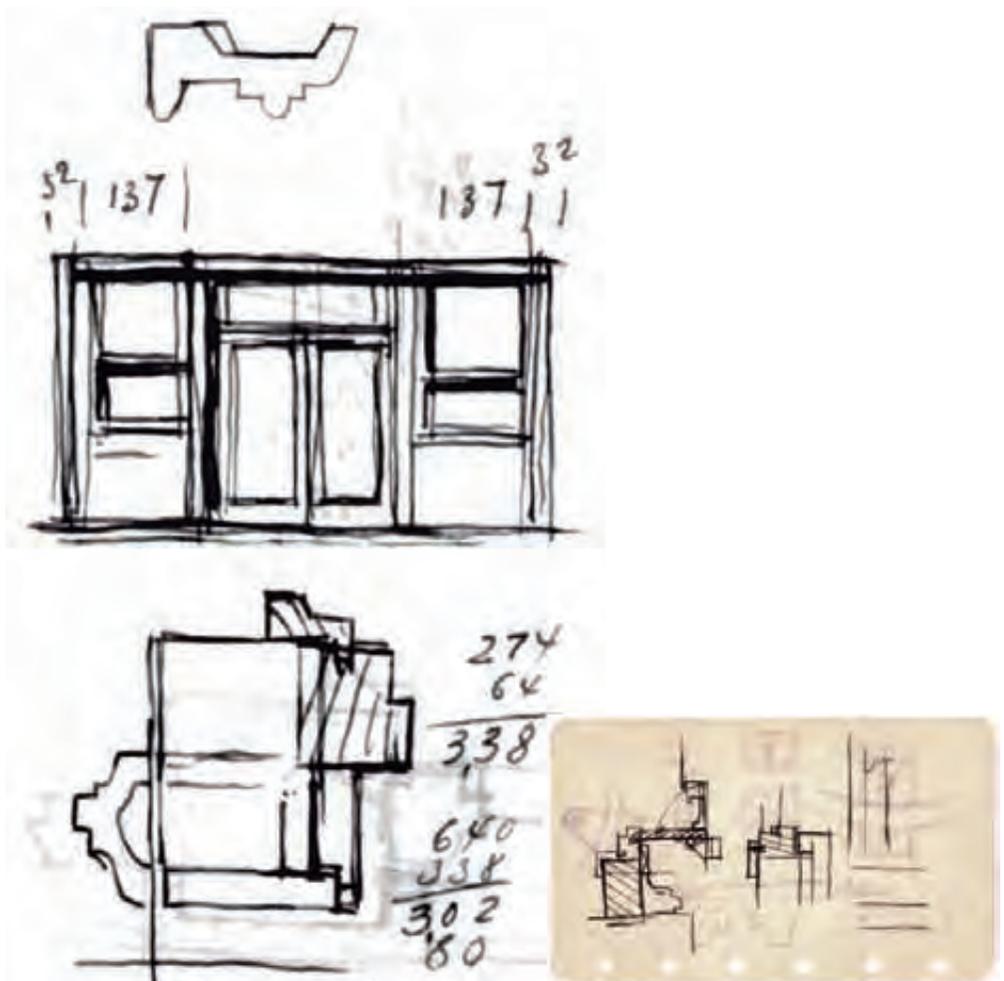
detallando en la memoria que en los bordes del hormigón tratado con bujarda se conformará una faja donde se pula el hormigón para lograr una arista viva.³



Cada ventana del edificio se enmarca en un prefabricado, y todos son distintos. Cada uno responde a las proporciones del muro que lo contiene y al espacio interior que sirve. Cada muro está calificado por una textura diferente, todas pensadas desde el exterior, pero también desde el interior. Cada cuerpo de la volumetría general del edificio construye su propia textura con los vanos como vehículo, y todos se caracterizan por la conformación particular de cada uno de estos elementos realizados en fábrica.

En sus cartas a Jones Odriozola le cuenta Vilamajó:

En el plan de obras que estoy haciendo, se saca partido de algunas formas nuevas (muy viejas de construcción). Las ventanas son de hormigón moldeado y vibrado. He iniciado una serie de estudios para sacar partido del moldeado, para emplearlo en los paramentos de los muros y creo haber encontrado algunas formas interesantes. En estos momentos estoy proyectando el muro de la galería principal de la Facultad —donde se incluyen diversos motivos que se combinan: lisos, con bajorrelieves, (altos y bajos)— y todo esto de un modelado que hace vibrar la superficie.⁴

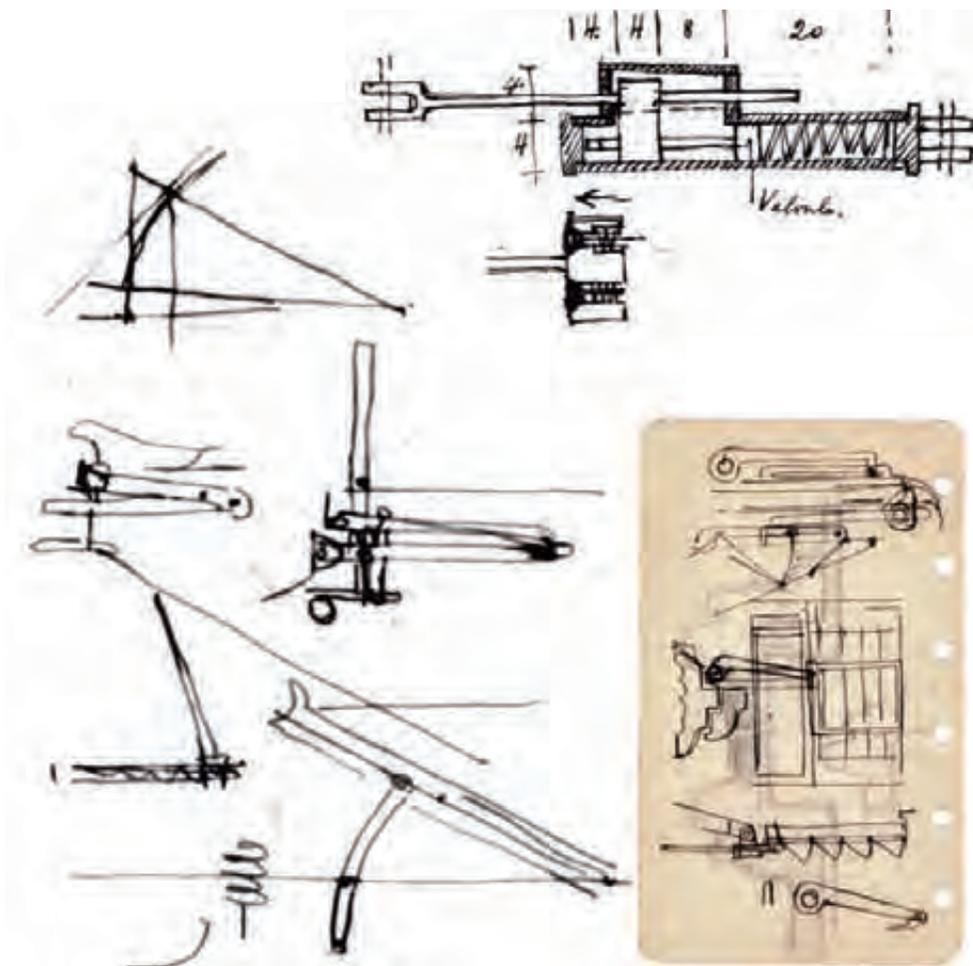


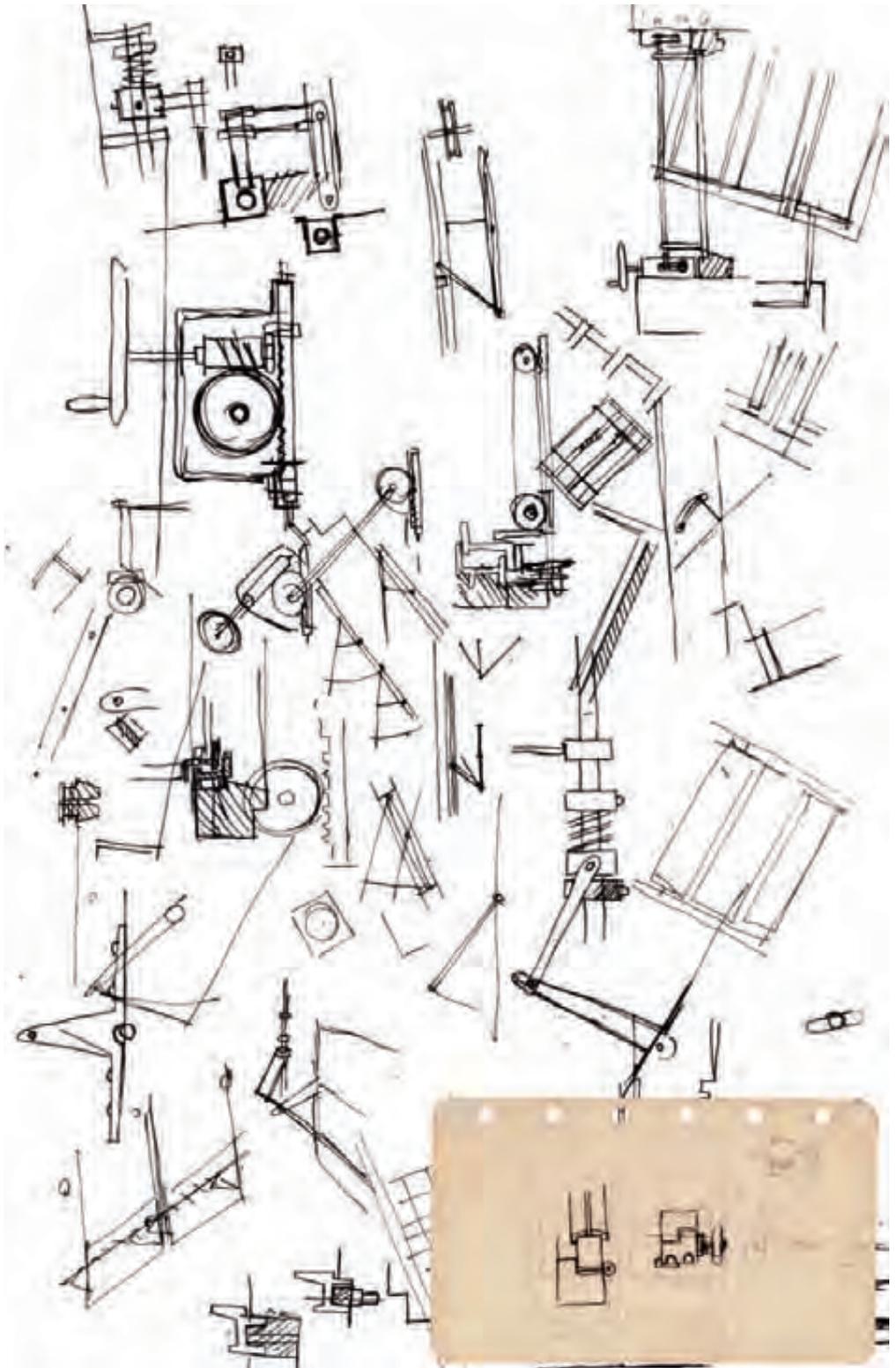
Se diseñan sistemas de movilidad para las aberturas, herrajes y antepechos, jambas y dinteles, amures y contramarcos. En cada caso hay que detenerse para comprender la particularidad de la situación, ya que —para una mirada distraída— el conjunto se presenta especialmente consistente y unitario.

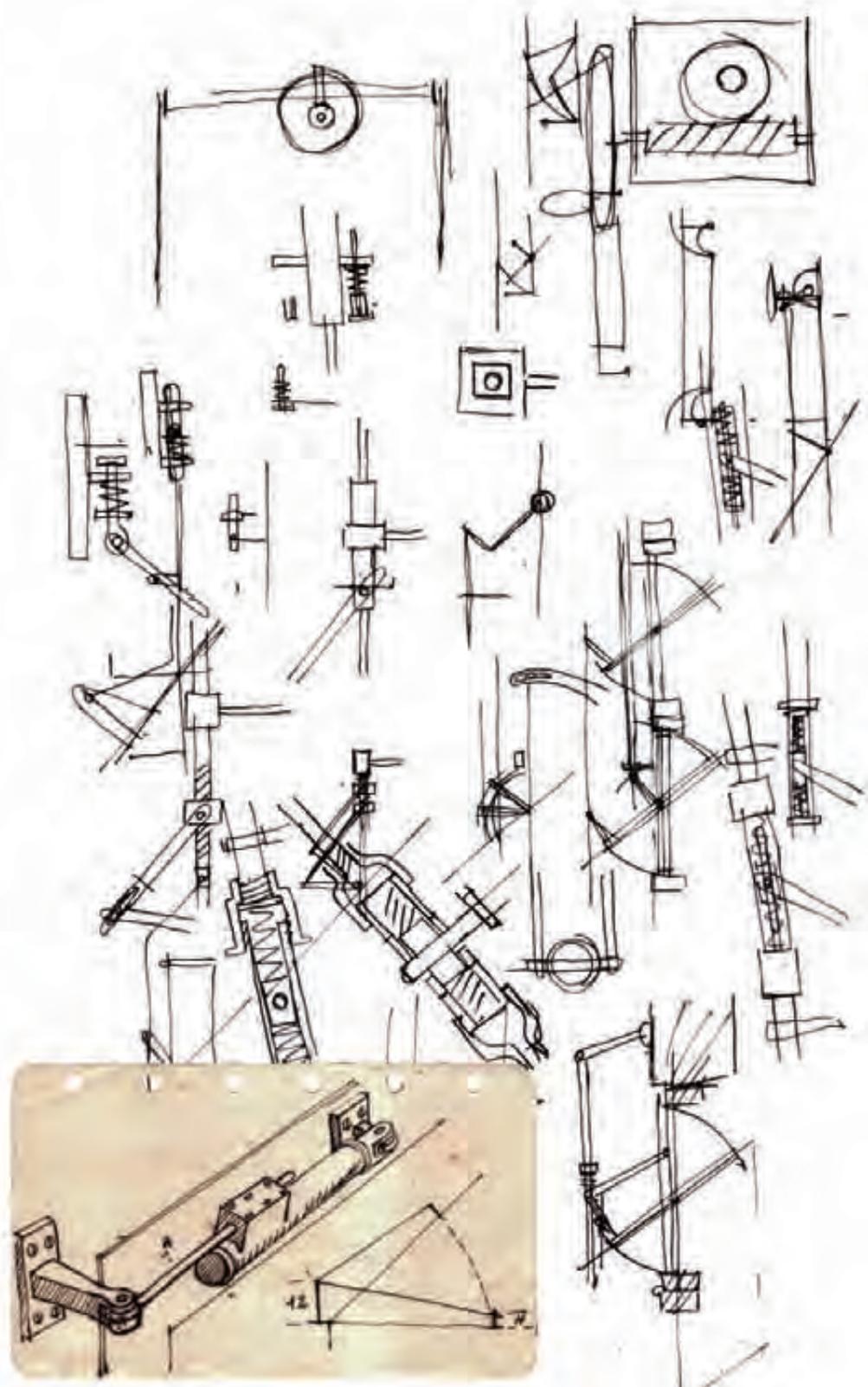
Todo esto se logra gracias a un esmerado e inquieto interés del Vilamajó proyectista que todo lo estudia y define, acompañado del apoyo mancomunado del ingeniero Hill, el cual es parte insoluble de la solución alcanzada.⁵

No es esta la primera vez que Vilamajó incursiona en la experiencia de construcción utilizando piezas prefabricadas de hormigón vibrado.

El edificio de apartamentos *Juncal* (1936), la vivienda *Dodero* (1939, hoy demolida), la casa de temporada para *Debernardis* (1941) son antecedentes en el uso de componentes de revestimiento prefabricados con escala de mármol, como los utilizados para recubrir la estructura de hormigón armado en el cuerpo sur de la Facultad de Ingeniería, debido a los problemas suscitados con el moldeado del hormigón.





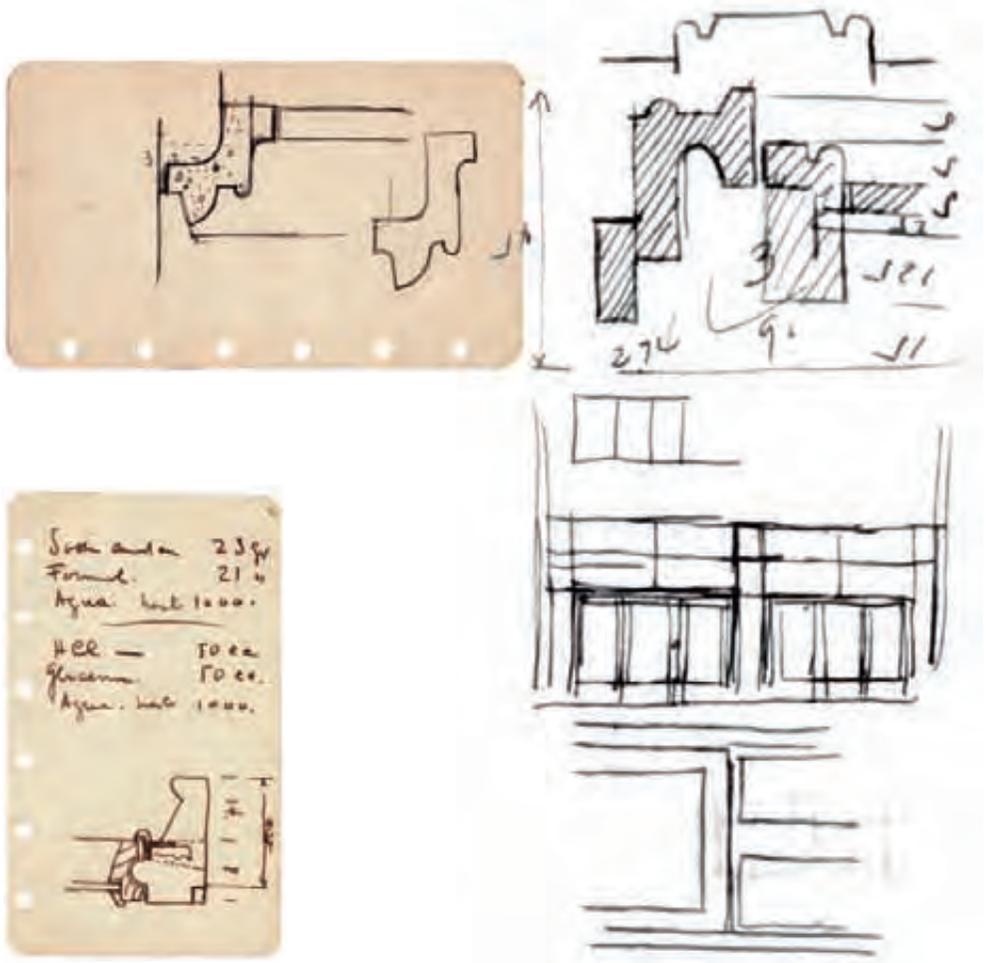


Relata Lucchini acerca de estos edificios y el uso de los prefabricados: en el caso del edificio Juncal,

se trata de sustituir el revoque como vehículo expresivo por otro medio más adecuado a dicha función aprovechando sus cualidades intrínsecas: vivaz colorido, cortante nitidez, tersa superficie y dura constitución, fuentes seguras, todas ellas, de efectos arquitectónicos.

En las viviendas Dodero y Debernardis, nos dice acerca de los revestimientos industriales:

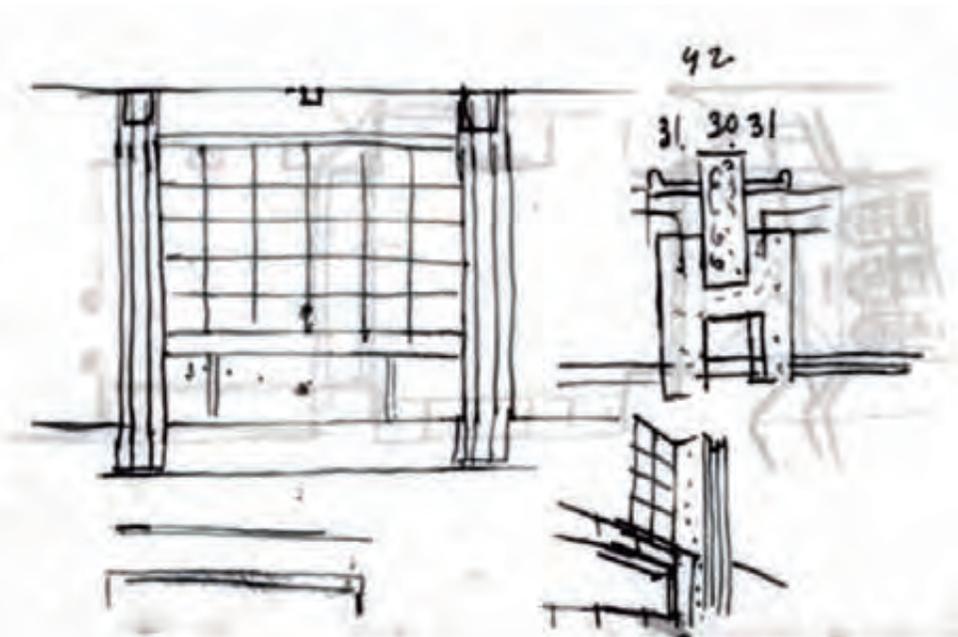
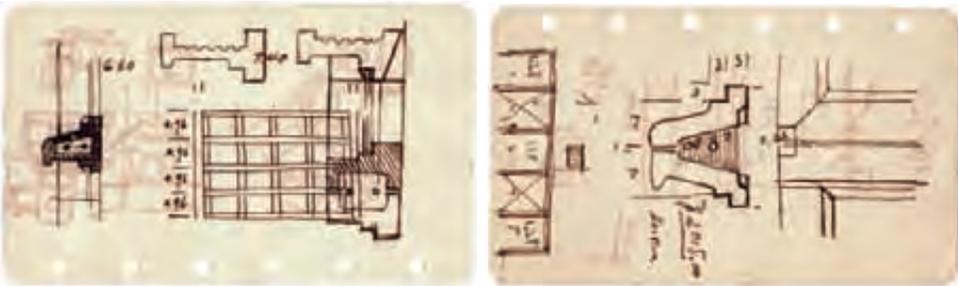
Estos, en la obra Dodero, están constituidos con lastras coloreadas empleadas con el mismo criterio que en el caso del Edificio Araujo. En la de Debernardis recurre, en cambio, a elementos pequeños como los usados en la Facultad de Ingeniería, envolviendo todo el volumen y adjudicándole un carácter de riqueza sensual que se compadece con el medio (Punta del Este).⁶



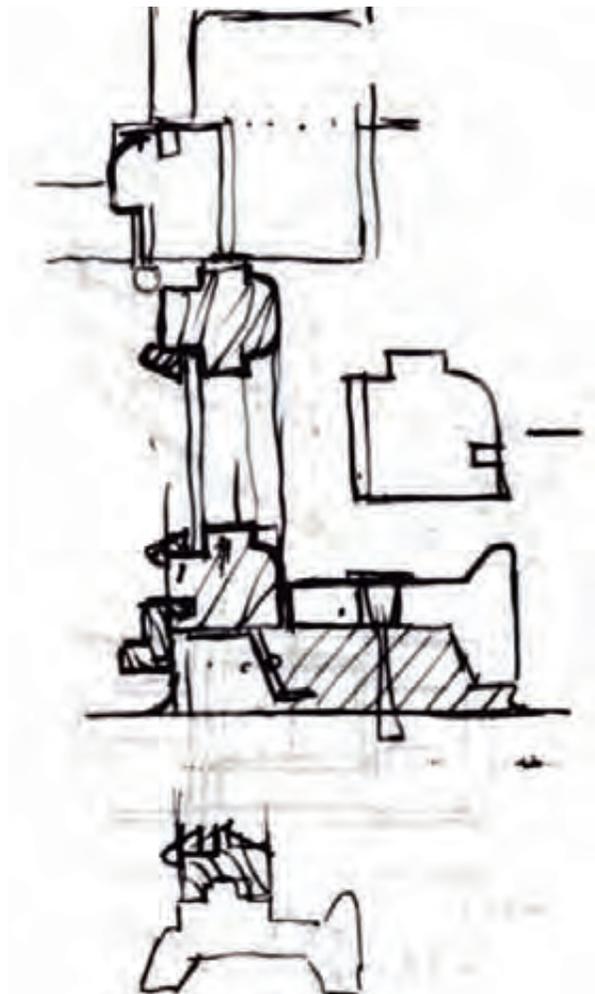
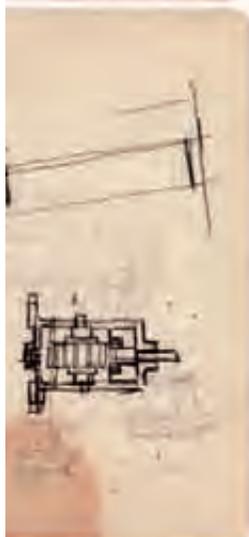
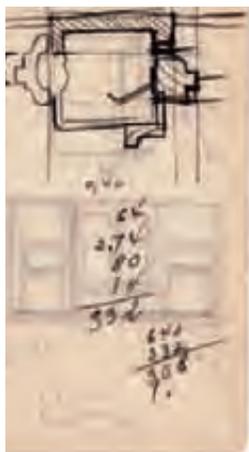
La condición material y tecnológica de las obras es para Vilamajó un aspecto esencial de su arquitectura, motivo de preocupación permanente a lo largo de su trayectoria. En este rubro, el hormigón armado y la prefabricación se constituyen en un aspecto recurrente luego de su viaje a Europa.

Su utilización no es a ciegas ni incondicional: así como determina su pertinencia en algunos casos, elige en el sentido opuesto cuando entiende las bondades y pertinencia de otro sistema constructivo, como en el caso de Villa Serrana.

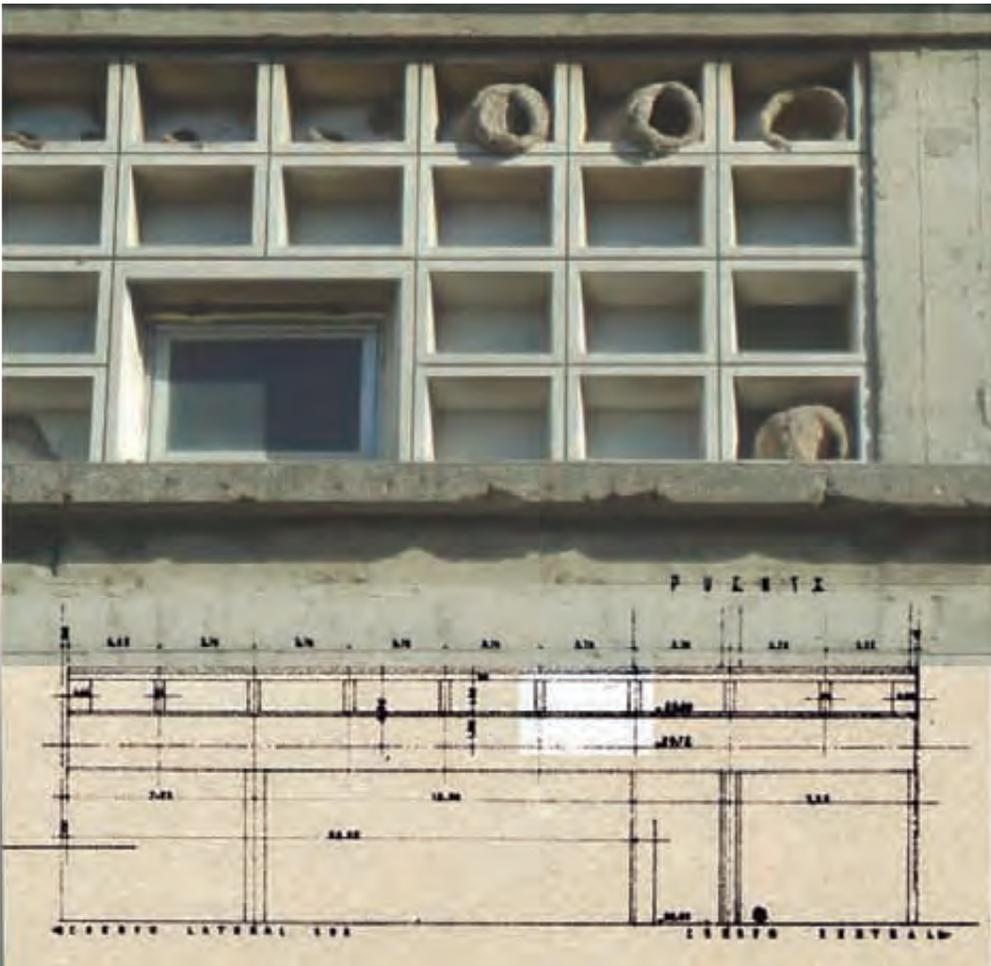
Su arquitectura —aquella creada en sus últimos y más fructíferos años de producción— es siempre consecuencia de una profunda reflexión material y constructiva, así como pertinente para el país en el que vivió.



-
1. Ingeniero designado por la Comisión Honoraria del edificio de la Facultad de Ingeniería para el diseño estructural y de las instalaciones.
 2. Nos cuenta Gustavo Scheps en su tesis doctoral acerca del edificio (con conocimiento de causa, al ser el arquitecto designado por la Universidad para la obra): «La mano de obra era entonces de una altísima calidad, hoy absolutamente inalcanzable. Sin embargo aquellos expertos de la mampostería y el revoque fracasaban al enfrentar la tecnología del hormigón visto.» En una nota al pie de página registra lo siguiente: «En muchas zonas por exceso de cuantía de hierro (particularmente en los empalmes de armaduras de pilares), recubrimiento insuficiente y un hormigón excesivamente poroso por inadecuada dosificación. Por otra parte lo que es albañilería, revestimientos, carpintería e incluso herrería se encuentran en excelente estado, atendiendo al exiguo mantenimiento que se ha podido aplicar a lo largo de sesenta años a este edificio expuesto a los rigores del agresivo frente marítimo.» SCHEPS, G. (2008). *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto*. Hill, Walter S. Montevideo: Edición Universidad de la República, p. 31.



3. Ibídem, pp. 16 y 17.
4. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 81.
5. Según Gustavo Scheps: «Vilamajó y Hill establecieron —seguramente— una poderosa sinergia positiva, es fácil adivinar a Vilamajó reencontrando sus propias intuiciones reflejadas en la poliédrica inquietud de Hill, para reconocerlas transformadas, y reconvertidas en nuevas dimensiones del continuo espacio-cultural que constituye su arquitectura.» SCHEPS, Gustavo, op. cit., p. 33.
6. LUCCHINI, Aurelio (1970). *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República, pp. 176 y 177.

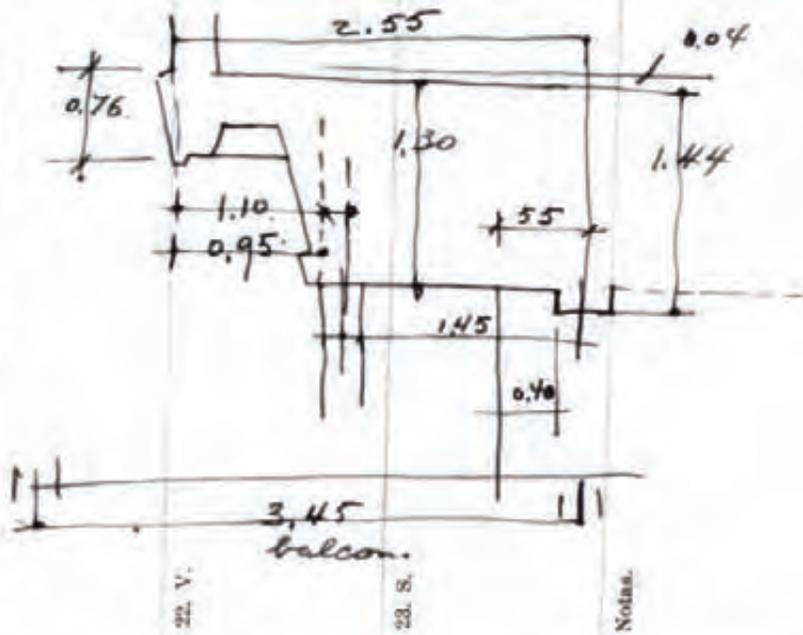




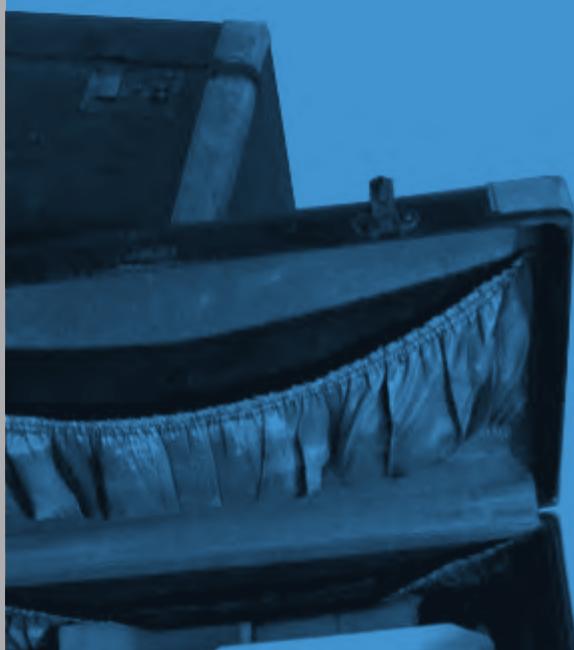


ENERO, 1937.

Perfil Balcon.



Rumbos desestimados



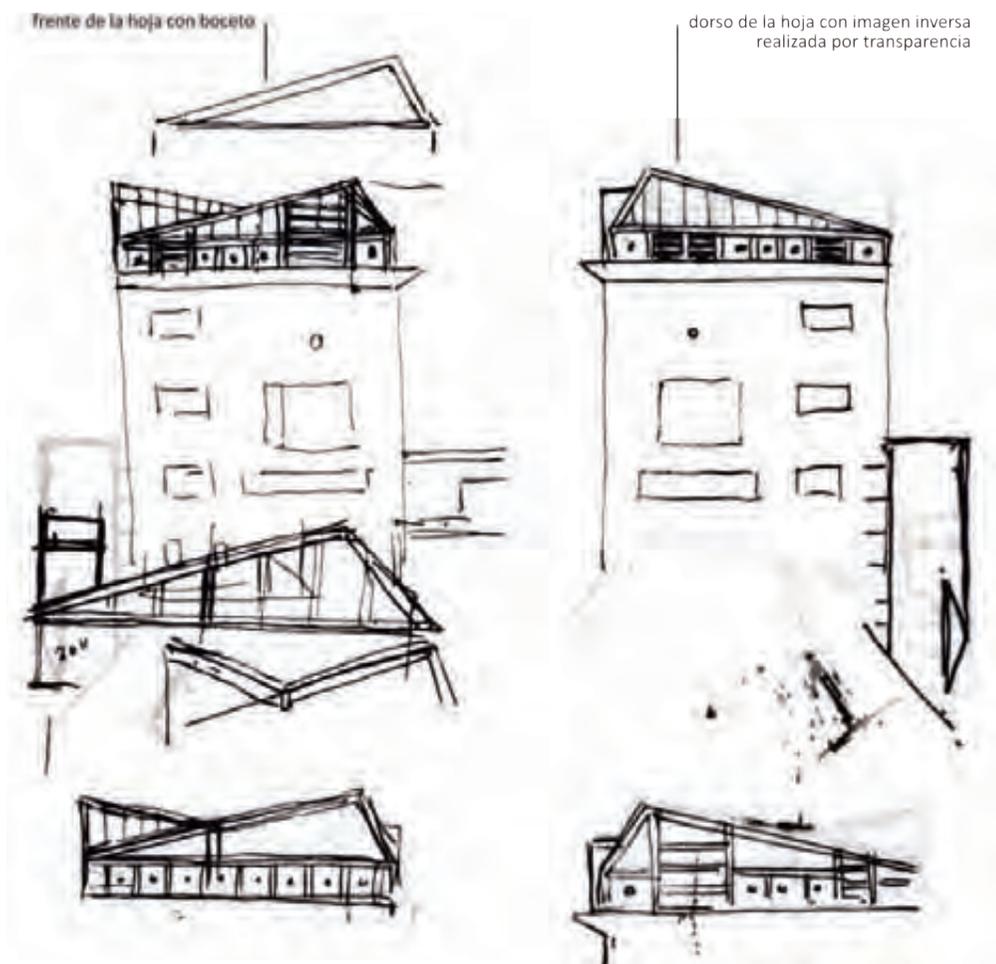


La vivienda propia de Vilamajó en la calle Domingo Cullen es una de sus obras más reconocidas. En el último piso de la vivienda se ubica un pequeño estudio personal e íntimo. En una pequeña hoja de su bibliorato de escritorio se reconoce una solución drásticamente diferente a la propuesta construida.

En noviembre de 1930, Vilamajó realiza en Montevideo su propia casa sobre el cruce de las calles Domingo Cullen y Sarmiento, elevada en un gran talud sobre el Bulevar Artigas —situación urbana que se vio modificada cuarenta años después por la construcción del puente sobre el bulevar, realizado para dar continuidad a la calle Sarmiento.

El anteproyecto para su propia vivienda nos muestra, tal como se ve en la imagen presentada, la ausencia del volumen superior que remata volumétricamente la casa y aloja el estudio del arquitecto.

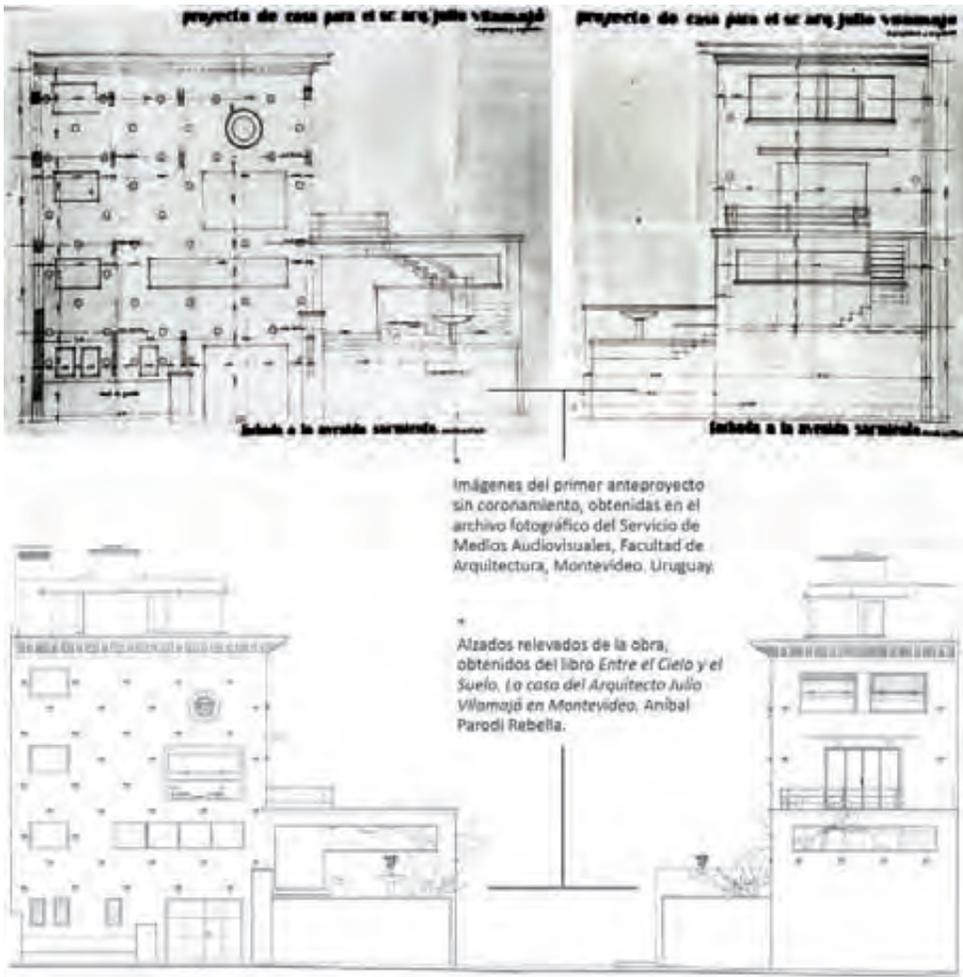
De alguna manera, la inclusión tardía del cuerpo superior en el proceso proyectual de la casa se verifica cuando observamos las diferencias formales existentes entre el cuerpo principal de la vivienda y su remate. Este último se presenta alejado de las intenciones expresivas del resto de la casa, y si bien podría simplemente estar justificado por una diferencia de carácter dada su ubicación en la composición, remate y coronamiento, en una segunda lectura nos sugiere las eventuales dudas generadas en la práctica proyectual del arquitecto.



Tal como expresa Aníbal Parodi¹ respecto a la condición formal y expresiva del estudio en el remate de la casa: «Superada la importante cornisa, se erige este pequeño pabellón moderno cuyo volumen se retrae distanciándose, física y expresivamente de la torre principal». En efecto, hay una marcada distancia entre su pequeño estudio y el notorio carácter unitario del resto de la volumetría que conforma este reconocido proyecto de Vilamajó.

En una interpretación asociada a la búsqueda de soluciones expresivas que reconocen la evolución de la arquitectura y de las formas generadas por el movimiento moderno, Paolo Giardiello² habla de las «invenciones tecnológicas» de Vilamajó a efectos de retranquear el volumen del estudio y resolver volúmenes libres sobre el nivel de la cornisa.

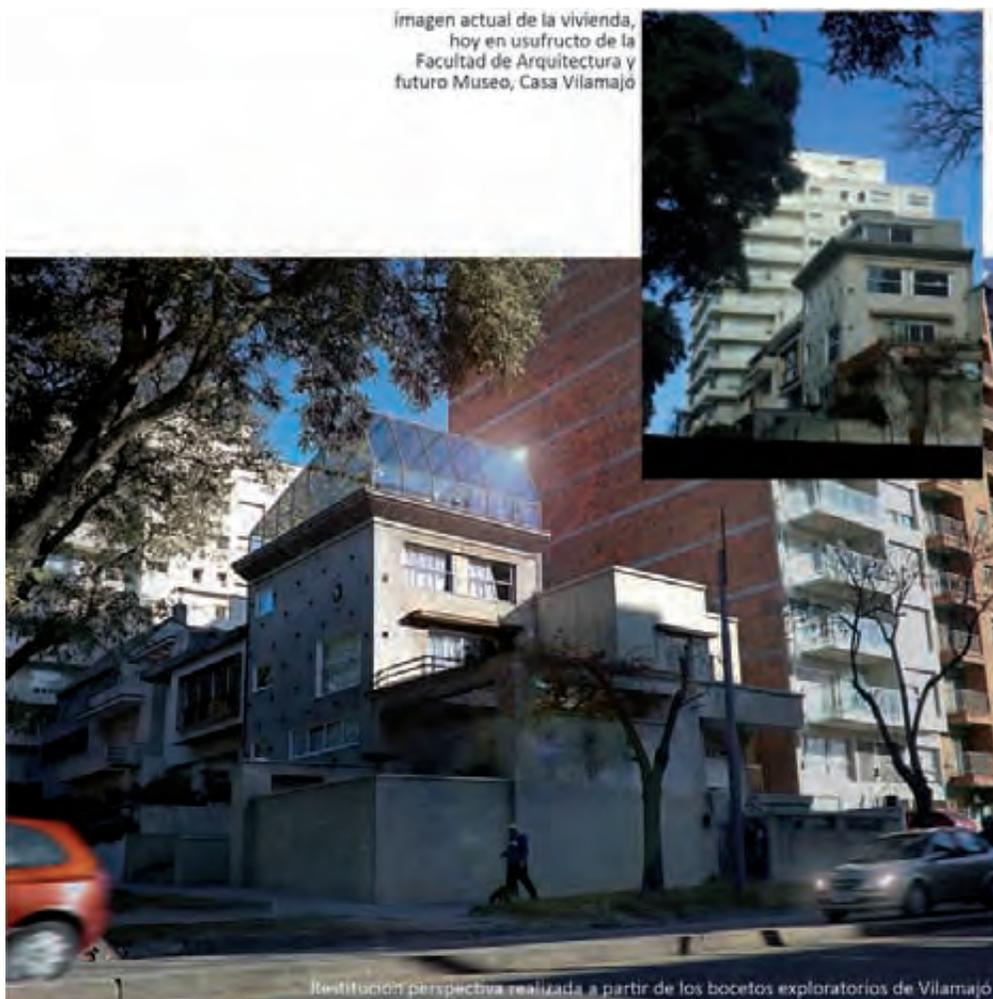
Vilamajó retira la descarga del nuevo espacio del perímetro portante de los muros del cuerpo principal, constituyéndose este gesto formal en una transgresión —o al me-



nos en una exigencia— al sistema portante de su vivienda. Obviamente esta solución es tomada con plena conciencia de sus consecuencias estructurales y constructivas, pero seguramente también de las eventuales virtudes expresivas que ella conlleva.

Recorriendo los apuntes realizados en sus pequeñas hojas perforadas, se descubre un boceto donde Vilamajó explora una solución de coronamiento de su casa significativamente alejada del proyecto final adoptado. Seguramente preocupado por la sobrecarga que significaba la construcción de su estudio en un proyecto que originalmente no lo consideraba, estudia una solución «liviana», aparentemente resuelta con estructura ligera, paramentos y cubierta liviana, que a diferencia de la actual no se alejaba del perímetro de la estructura, sino que se apoyaba en él, cubriendo toda la superficie de la hasta ese entonces azotea de la vivienda.

No podemos determinar fielmente si esta solución de estudio *coronamiento* es previa a la propuesta finalmente construida, o si por el contrario es una solución pensada



unos años después ante la escasez de área útil en su estudio (quizás por la fecha de la obra, y el período estimado de realización de los dibujos del bibliorato encontrado en las valijas, este pensamiento gráfico podría ser posterior); pero indudablemente es el reflejo de un autor muy personal, sin ataduras estilísticas ni doctrinarias, y en permanente movimiento creativo.

A modo de restitución perspectiva, a partir de la sugerencia de las pequeñas imágenes en alzado, reconstruimos una imagen posible de lo que hubiera significado esta modificación del proyecto construido, lo cual nos permite comprobar la magnitud de los alcances del pensamiento proyectual de Vilamajó.

1. PARODI REBELLA, Aníbal (2009). *Entre el Cielo y el Suelo. La casa del Arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo*. Montevideo: Tradinco.

2. Escribe Paolo Giardiello: «La casa di Vilamajó non renuncia né a un aspetto consueto e tradizionale, in cui sono riscontrabili frammenti irrinunciabili del lessico classico —il cornicione sporgente, la presenza di elementi chiaramente decorativi e l'attenzione per il dettagli costruttivi—, né d'altro canto fa a meno di ammiccare ad alcune soluzioni formali —l'arretramento dell'ultimo piano e la soluzione di volumi liberi sul tetto, la disposizione delle finestre e l'assenza di basamento— che, invece, lasciano intravedere la consapevolezza di un nuovo mondo dell'architettura.

La struttura portante è, infatti, sottoposta a continue invenzioni tecnologiche per mantenere coerenti tutte le parti espressive del volumen architettonico. Ne sono una prova le travi ora a spessore ora estradossate all'interno degli spazi e la loro complessa e artificiosa articolazione sul terrazzo al fine di arretrare il volumen dello studio.» En BOSSI, Agostino (2005). *Julio Vilamajó. Disegni per l'arredamento*. Nápoli: Edizioni Oxiana.

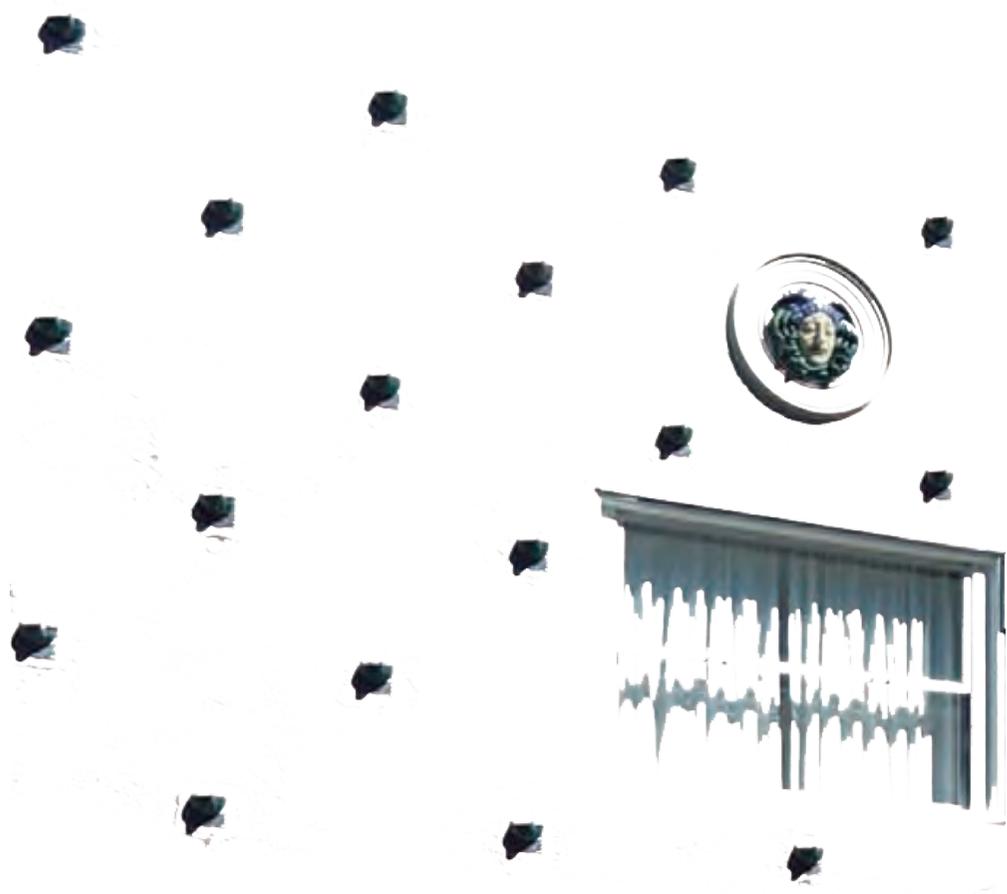




imagen aérea actual de la Casa Vilamajó



imagen aérea del estudio ampliado hasta el perímetro



Conceptos territoriales





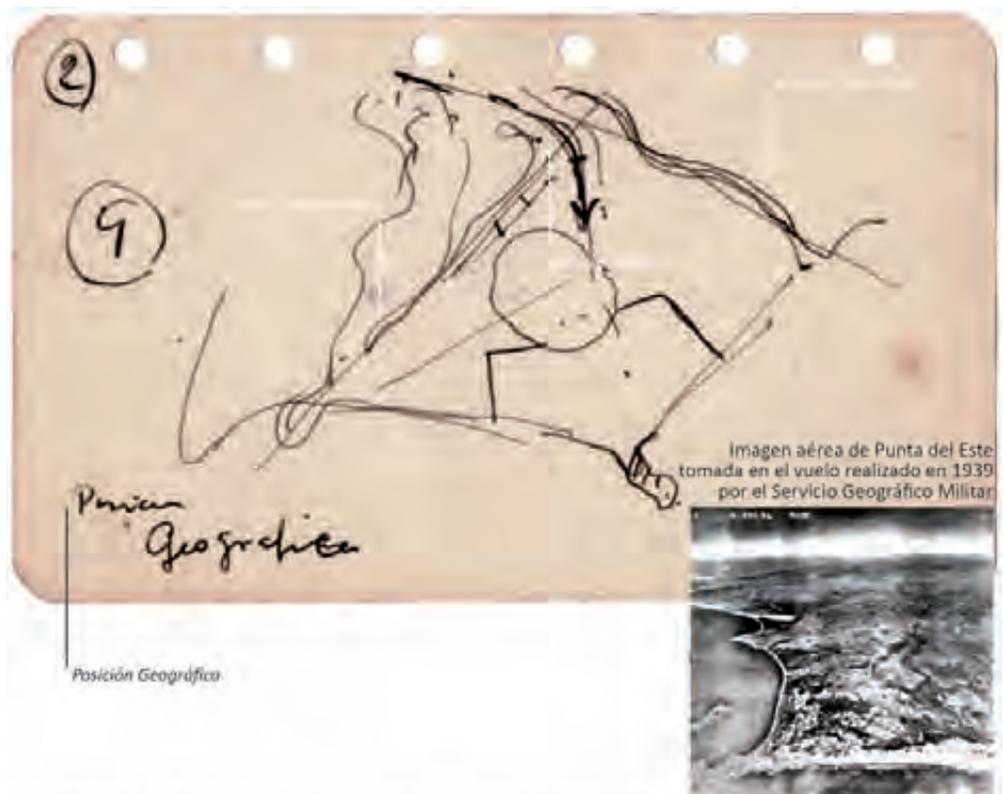
En agosto y setiembre del año 1943, Vilamajó publica en el diario *El Día* tres artículos acerca de la expansión de Punta del Este con motivo de la construcción de su terminal ferroviaria. Estos escritos, de importante difusión popular, fueron vehículo de sus ideas fuera del ámbito académico.

En las páginas de su pequeño bibliorato de mesa se reconoce una serie de bocetos que sostiene la estructura conceptual de sus conceptos.

Como consecuencia del debate acerca del lugar de implantación de la estación del ferrocarril en Punta del Este, Vilamajó escribe una serie de breves artículos para el diario *El Día*.¹ En esas notas, publicadas en el año 1943, fija su posición acerca de diversos aspectos urbanos; estos prefiguran los futuros conflictos surgidos del impulsivo crecimiento de esa ciudad y su relación con los valores paisajístico-ambientales que determinan su éxito como balneario.

Con la contribución del estudio acerca de Punta del Este y del ensayo vinculado a los poblados del interior del país,² Vilamajó construye en su discurso el concepto de región, y articula las implicaciones entre el ámbito natural original y la intervención del hombre.

Profundiza este último concepto en su ensayo acerca del urbanismo en las ciudades del interior del país, integrando a su concepción urbanística los aspectos sociales de la vida colectiva.³



«La región de Punta del Este está limitada por ciertas características geográficas que definen este rincón privilegiado. La Sierra de la Ballena, el arroyo Maldonado y el mar, abrazan un cuadrilátero cuya comunicación normal con el resto del territorio se hace hacia el norte por un pequeño espacio entre la sierra de la ballena y el arroyo Maldonado; en el extremo sur del cuadrilátero se introduce en el mar la península que da lugar a Punta del Este. Esta topografía es la que da a esta porción de tierra un aspecto especial y nos permite definir su carácter regional.»
"Si seguimos la cuenca del Arroyo Maldonado veremos que esta atraviesa la sierra de la ballena en el abra de Perdome, configuración causa de que la porción de tierra que partiendo del abra se extiende hacia el mar entre las crestas de la sierra y la vaguada del arroyo, este contenida dentro de límites muy definidos.»

extraído de artículos publicados por Vilamajó en el diario *El Día* en 1943

Urbanizar significa actuar con diversas clases de valores: unos exteriores al hombre en sí mismo, que radican en las características naturales del lugar elegido, y sobre cuyo suelo natural, antes de haberse éste afincado, se han impuesto después las trazas del humano vivir; la organización de estas trazas son materia del urbanismo.

Otros valores radican en la vida del hombre mismo como elemento social. La ciudad es el cuadro donde se desarrolla la vida social con un carácter más intenso, es el organismo principal de la vida colectiva. Dirigir este desarrollo en formas determinadas es también materia del urbanismo y de importancia capital.

De sus elucubraciones para la Región de Punta del Este, se destaca la elaboración teórica realizada a partir de una mirada atenta a estos dos aspectos, los cuales determinan las características particulares de dicha región, y consecuentemente modelan los alcances y condiciones de su prefiguración a futuro.

Acompañando esta línea de pensamiento puesta de manifiesto en sus escritos, representa gráficamente en las pequeñas hojas de su bibliorato, verdaderas interlocu-

Desarrollo a Punta del Este (sobre plano actual)

1891 las delicias	1900 el médano
	Lomas - San Rafael
	Lobos
	Centro (punto) de convergencia una las tres zonas que determinan los empujes

10 Desarrollo a Punta del Este (sobre plano actual)

1897 Las delicias

1900 El Médano

Lomas San Rafael

Lobos

Punto de convergencia una las tres zonas que actúan los empujes.

«Tres hechos salientes podemos destacar: implantación del trazado actual de Punta del este en 1890 y dos grandes plantaciones de árboles. El Parque Burnett, iniciado en 1897 y el Parque Municipal en 1900. Estos tres focos son los puntos que hoy se presentan como centro de irradiación. Delicias, Miami, Cante Gril, Pine Beach... forman pequeños núcleos encadenados, dirigiéndose hacia Punta del este, donde la edificación marcha desde el extremo marítimo hacia la tierra. Tres direcciones de interés que tienen un punto de conjunción en el angostamiento base de la península casi isla.»

«Estas condiciones indican la conveniencia de dejar libre de impedimentos este lugar neurálgico, donde convergen las tres grandes direcciones del impulso constructivo, su empleo para otra cosa que no sea un espacio libre haría perder esta forma tan interesante de desarrollo, bloqueando el nudo que daría carácter a un vasta composición.»

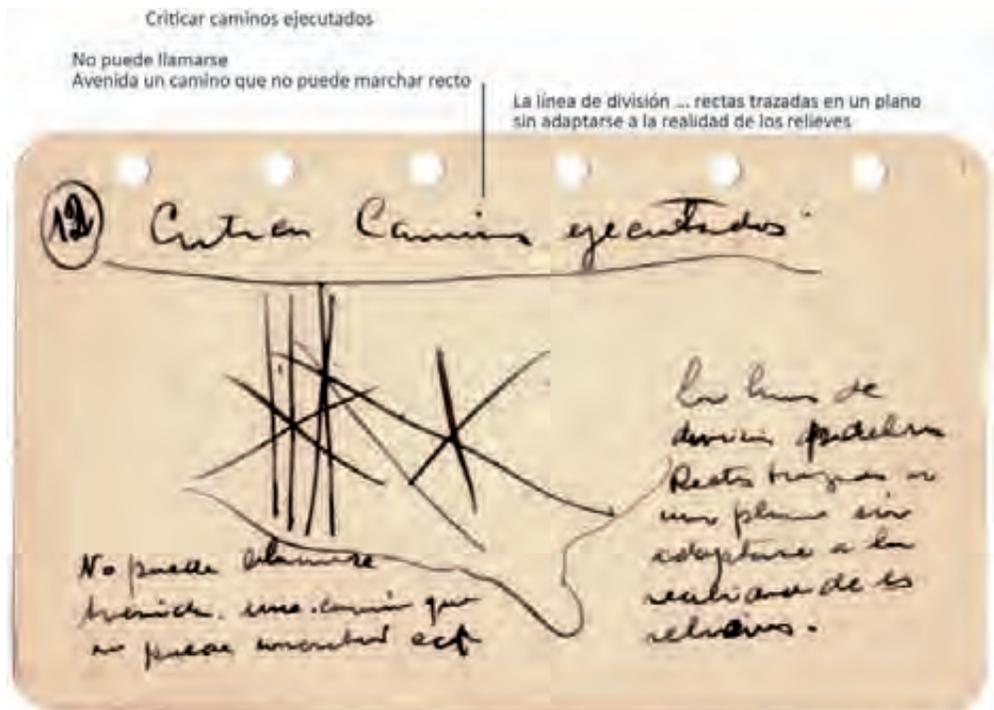
extraído de artículos publicados por Vilamajó en el diario El Día en 1943

toras de sus pensamientos, aquellos componentes de la región que luego en forma de texto, se desprenderán de sus artículos.

Así se suceden, con un orden aparente, una serie de dibujos altamente expresivos y sintéticos, que en su conjunto constituyen una memoria gráfica de sus ideas, o los aspectos gráficos documentales de una memoria de información previa a la instancia de planificación.

No es casual entonces que Vilamajó concluya en sus escritos en la necesidad de planificación, basada en el conocimiento previo de aquellos factores asociados al medio geográfico natural, la construcción humana que lo modifica y la organización social del hombre en el territorio.

La consideración de estos aspectos es para Vilamajó la base de apoyo, la catapulta hacia una nueva organización urbana de las ciudades, el soporte para un proyecto a futuro que sea exitoso y que permita «una manera de vivir con altos fines humanos».⁴



«Creemos que en Punta del Este se ha cometido un error siguiendo líneas rectas en el trazado de las últimas grandes calles pavimentadas. Líneas rectas cuyo único significado era la adjudicación de propiedades, líneas trazadas sobre un plano o mapa, facilidad para establecer alambradas de separación entre propietarios, pero que no tenían ni tienen un valor de adaptación al suelo es decir un valor real. El seguir estas líneas que de cualquier manera suben y bajan y que solo ofrecen un punto lejano como paisaje, no es la manera apropiada para el trazado de calles en nuestro caso. Nuestra calle debe adaptarse a la tierra, debe seguir sus contornos, debe ser en suma una calle más natural, ella será siempre más interesante que la calle recta que ofrece una sola perspectiva; su fin, al chocar contra un obstáculo o perderse en el vacío. La calle siguiendo la configuración natural ofrece perspectivas variadas, y a medida que se transita por ella lo visto es siempre un nuevo descubrimiento.»

extraído de artículos publicados por Vilamajó en el diario *El Día* en 1943

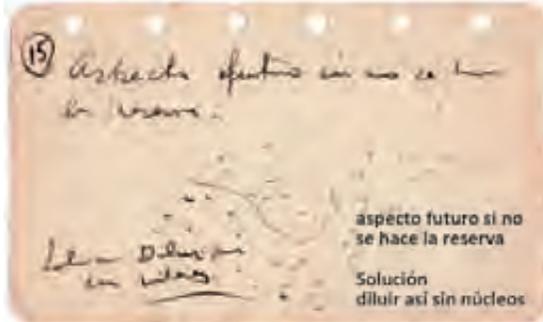
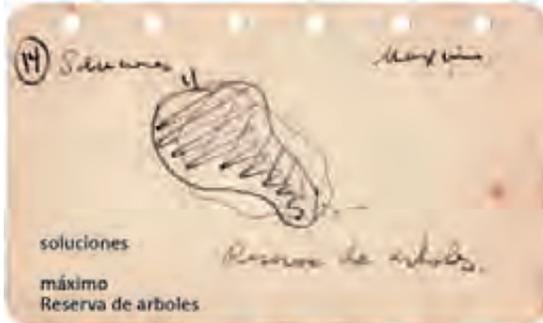
En este mismo sentido se expresa Laura Alemán en relación a la forma de mirar de Vilamajó:

Sin embargo, Vilamajó no se aferra a su mirada romántica. Ella es solo el punto inicial, el umbral de un proyecto. A partir de allí, nace la mirada larga y bifronte, que mira hacia atrás y se proyecta hacia adelante: la historia permite explicar el presente —un presente singular, específico, intransferible— pero es también el prefacio de lo que vendrá, «el prólogo de un mañana mejor organizado» que solo se hará posible a través del ordenamiento.⁵

Concluye Vilamajó en sus escritos referidos a Punta del Este:

La región de Punta del Este por sus condiciones geográficas y por su contenido ofrece un tema con las máximas posibilidades para realizar un plan orientador.

Allí, a una naturaleza excepcional perfectamente limitada por accidentes geográficos, se une una obra humana muy diversa y característica: centros poblados, barriadas entre árboles, zonas de chacras, centros hoteleros, centros balnearios,



«En la península una aglomeración con franca tendencia a urbanizarse como ciudad. En el resto las casas y los árboles son los elementos dominantes.

Ya habíamos establecido la forma en que estos elementos se desarrollaban a partir de focos iniciales. Los primeros árboles y el extremos de la península forman tres grandes líneas de progreso que tenderán a unirse en un punto;...»

«¿Cómo es preciso que sea? Sabemos por observación del panorama actual que es un esquema, algo que está en la infancia que no ha llegado a completa formación. Todo lo que vemos tiene todavía la belleza de una promesa, pero si no fijamos los rasgos que le prestan esa hermosura, lo adulto puede perder lo que hoy nos llama la atención.

¿Cómo puede llegar a ser? Problemas esenciales: el paisaje marítimo y el terrestre.

El paisaje marítimo es Punta del Este península. Conservación de áreas, los árboles.

Cada núcleo que se establece por iniciativa particular salvo el espacio destinado a calles mas o menos anchas y aún en forma de Park Ways como existen algunos parcelamientos en que la previsión ha sido mayor, la tendencia general es hacer desaparecer el aspecto boscoso, cosa que hoy da el carácter y que creemos no se debe perder.

En realidad cada loteador particular funda su éxito en los no vendidos.»

extraído de artículos publicados por Vilamajó en el diario *El Día* en 1943

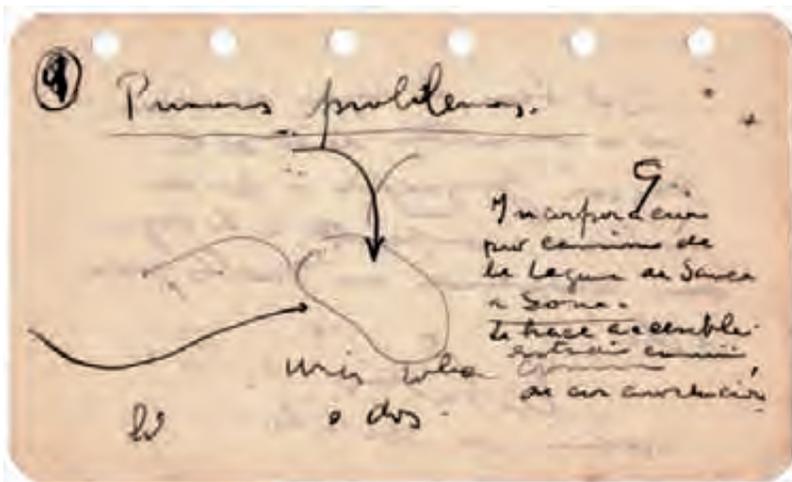
arboledas, todos elementos que se han agrandado a partir de células iniciales un tanto dispersas.

La magnitud, la naturaleza y atractivo de estas organizaciones determinan la necesidad urgente de encauzar estos esfuerzos en un plan unitario que les proporcione nuevo vigor.

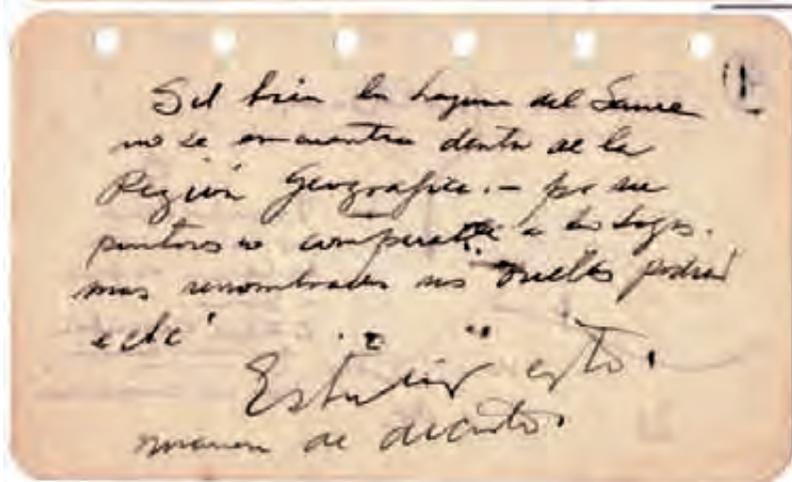
El momento actual no puede ser más oportuno, la configuración general no presenta, todavía, obstáculos insolubles para nuestra economía.

Estas razones nos han impulsado a realizar este pequeño bosquejo para encauzar un estudio.⁶

Ya en 1935 el arquitecto Carlos Gómez Gavazzo había presentado una propuesta de Plan Regulador para Punta del Este; pero la primera planificación general que fue aprobada y aplicada data del año 1952, y fue realizada por los arquitectos Francisco Villegas Berro y Guillermo Jones Odriozola, discípulo predilecto de Vilamajó.⁷

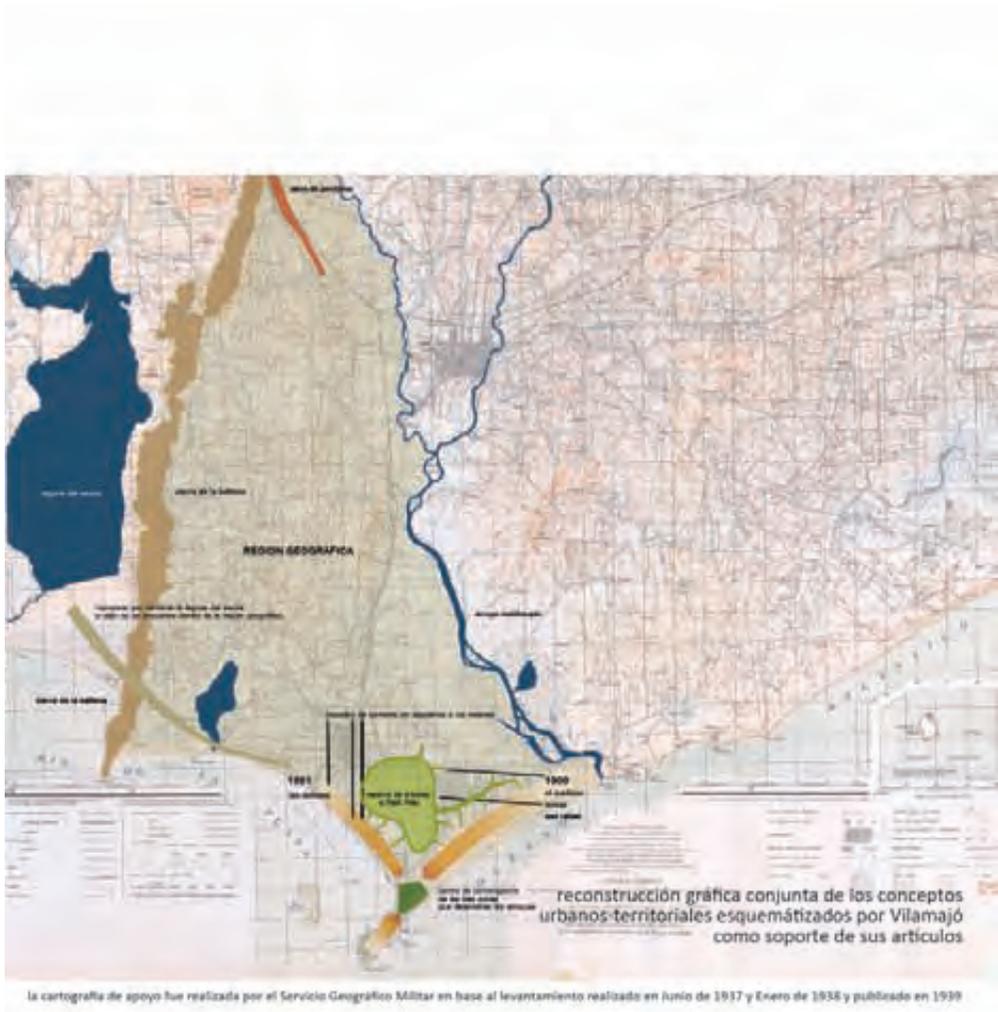


Primeros problemas
Incorporación por camino de la laguna de sauce a zona de Somo. la hace accesible



Si bien la laguna del Sauce no se encuentra dentro de la región geográfica, por sus ... es comparable a los lagos más renombrados... Estudiar esto manera de decirlo

1. Estos artículos fueron recogidos en el libro de Lucchini. LUCCHINI, Aurelio (1970). *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.
2. Lucchini asocia los escritos de Vilamajó en relación a Punta del Este con su ensayo sobre el problema de la reorganización urbana de las ciudades del interior del país, publicado en Paysandú. LUCCHINI, A., op. cit. pp. 193 a 197.
3. *Ibíd*em, p. 120.
4. *Ibíd*em.
5. URRUZOLA, Juan Pedro, ALEMÁN, Laura, y otros (2011). *La forma de las ciudades uruguayas*. Montevideo: Edición Junta de Andalucía, p. 308.
6. LUCCHINI, A., op. cit., p. 119.
7. URRUZOLA, J.P., ALEMÁN, L. y otros, op. cit., pp. 162 y 166.





Fantasías espaciales



En el entorno de los años cuarenta desarrolla y experimenta en profundidad la técnica de la litografía y el aguafuerte con la intención de realizar algunos dibujos «fantásticos». Sus dibujos exploratorios, realizados 5 veces más pequeños que la prefiguración definitiva, representan extractadas las motivaciones expresivas del arquitecto y su vasta imaginación espacial.

sentido, el aguafuerte da un resultado más profundo². Las rayas son más nítidas y suaves al mismo tiempo y el dibujo está más metido en el papel, viene de adentro. En cambio, en la litografía, se nota más el tratamiento superficial, el dibujo está sobre el papel³. Es una dificultad que quería solucionar: meter el asunto dentro del papel.⁴

Sin el objetivo de prefigurar una arquitectura posible de ser construida, sino solamente de disfrutar de un momento creativo y del acontecimiento manual asociado a la reproducción, Vilamajó dedica su tiempo libre a prefigurar sugerentes y fantásticos espacios.

Estos bocetos constituyen extractadas manifestaciones materiales de una vida interior creativa y comprometida con una actitud artística, desarrollada desde la arquitectura.

Sus dibujos se alejan del mundo racional, representan paisajes fantásticos, reflejos del paisaje interior del hombre. Son espacios inacabados y donde voluntariamente se transforman las dimensiones y proporciones esperadas, dando lugar a nuevas evocaciones, a variadas escenas imaginarias.



Los paisajes representados traducen imágenes de la experiencia previa de Vilamajó, reflejando un mundo interior de indudable riqueza; pero a la vez permiten otras miradas, desencadenadas desde su condición de representación abierta e inacabada. A partir de esta cualidad es que se constituyen también en reproductoras de nuevas representaciones mentales y —eventualmente— de nuevos registros gráficos.

Al abrir este camino, Vilamajó se aleja de lo racional, dejando lugar a la inspiración pura. A ella se refiere en algunos pasajes de las cartas enviadas a Jones Odriozola:

Por suerte la naturaleza mantiene dentro nuestro un algo de la intuición primitiva. Porque, ¿Qué sería un mundo donde todo fuera explicado o tuviera necesidad de una explicación? Detestable. Detestable.

Su interior brota en los trazos de sus dibujos, y como él dice en sus cartas:

No hay que olvidarse que el corazón existe, y que él es el único que puede otorgar grandeza a los propósitos. Todos aquellos que se dejan arrastrar por concepciones cerebrales, solo harán pequeñas cosas que al poco tiempo no se reconocerán.⁵



En los espacios laterales de las hojas donde traza sus fantasías bocetadas, podemos encontrar una serie de cálculos en regla de tres donde Vilamajó, en base a las medidas resultantes de sus croquis, calcula las proporciones finales que tendrán los aguafuertes al llevarlos todos a una misma altura de 32,5 centímetros. Dibujando con el apoyo de una regla los bordes del encuadre elegido, prefigura el resultado final de sus reproducciones, y prevé las transformaciones escalares de sus trazos.

Es notoria y a la vez esclarecedora la coincidencia temporal de sus fantasías dibujadas con la participación en el proyecto para la Represa del Rincón del Bonete, donde además de cumplir con su tarea proyectual, dedica importantes esfuerzos para transferir al papel aquellas imágenes impresionantes del obrador de esta construcción de magnitud exagerada.

Grandes estructuras accesorias, encofrados, apuntalamientos y escalerillas, gigantes tubos de hierro, rampas y rieles, etc., constituyen el paisaje observado por

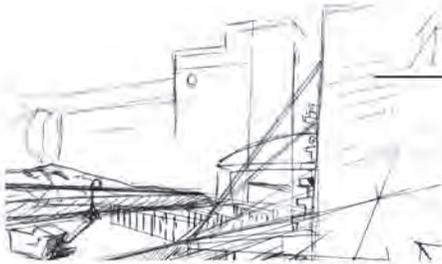
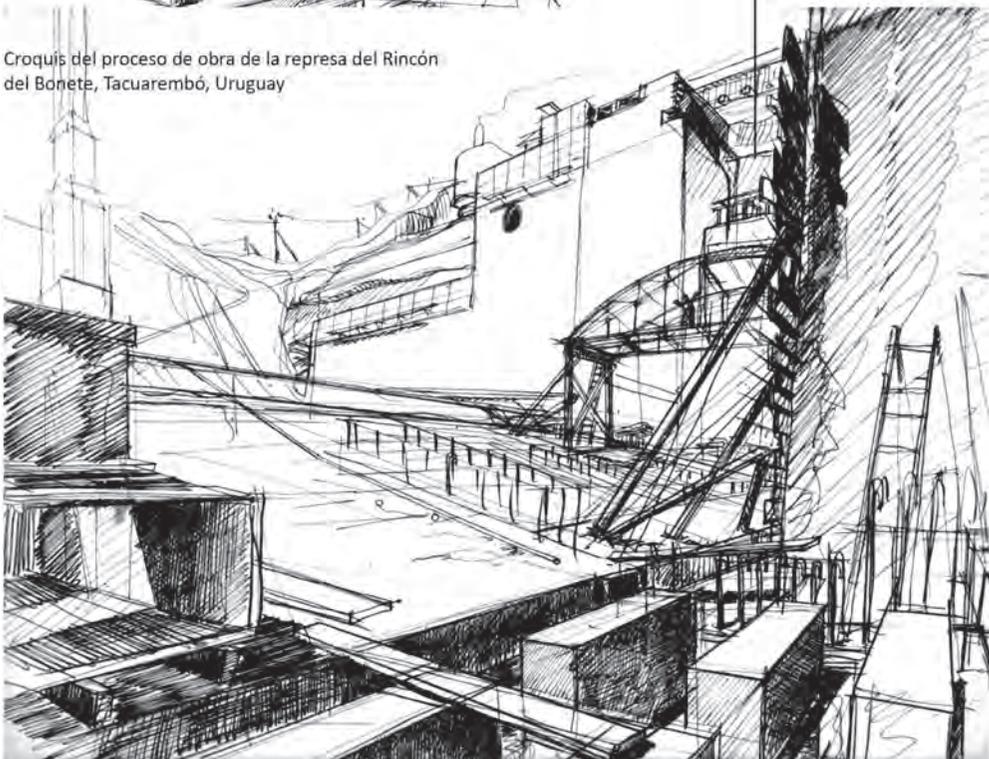


imagen exploratoria con los primeros trazados de un aspecto de la obra de la represa de Rincón del Bonete



un croquis más avanzado en su definición, parte de un procedimiento de definición creciente propio de un proceso de diseño

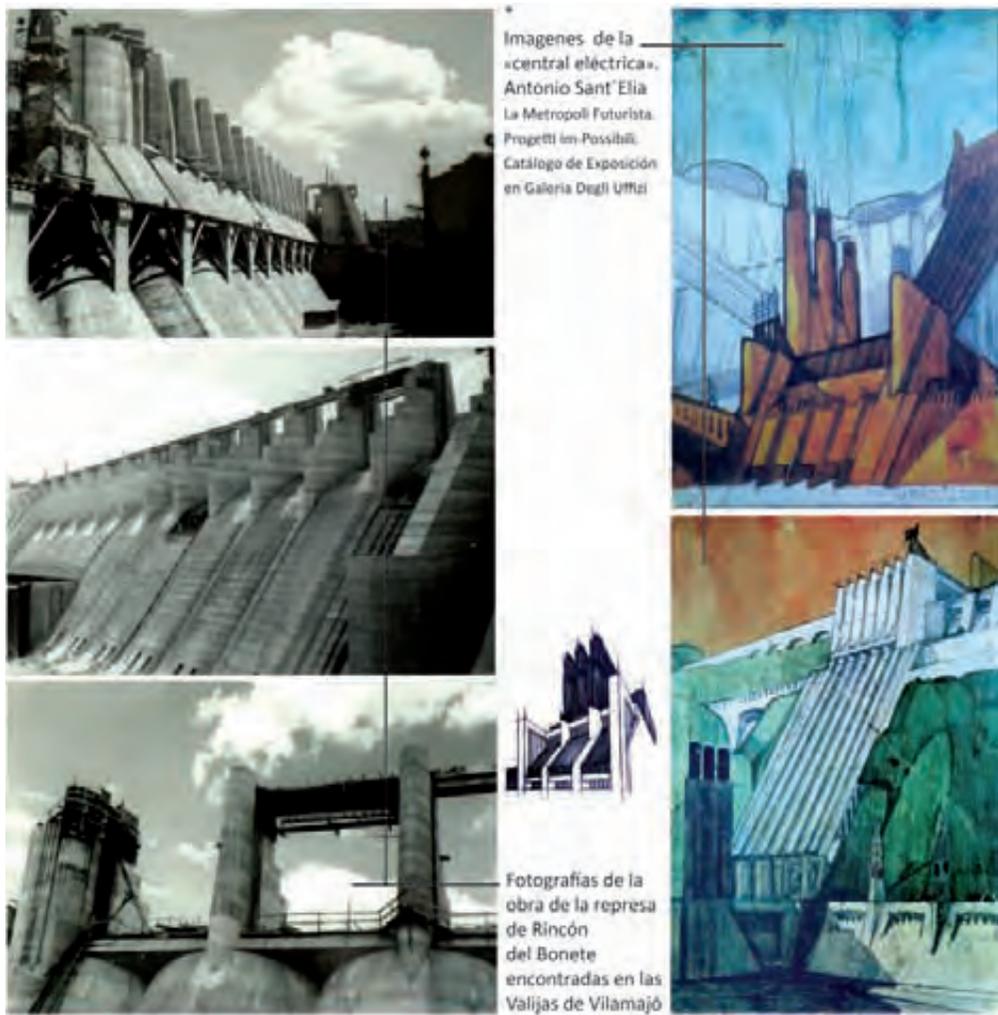
Croquis del proceso de obra de la represa del Rincón del Bonete, Tacuarembó, Uruguay

Vilamajó en las visitas a la obra de la represa, el cual opera en sus aguafuertes como detonador de otras imágenes aún más fantasiosas y sugerentes.

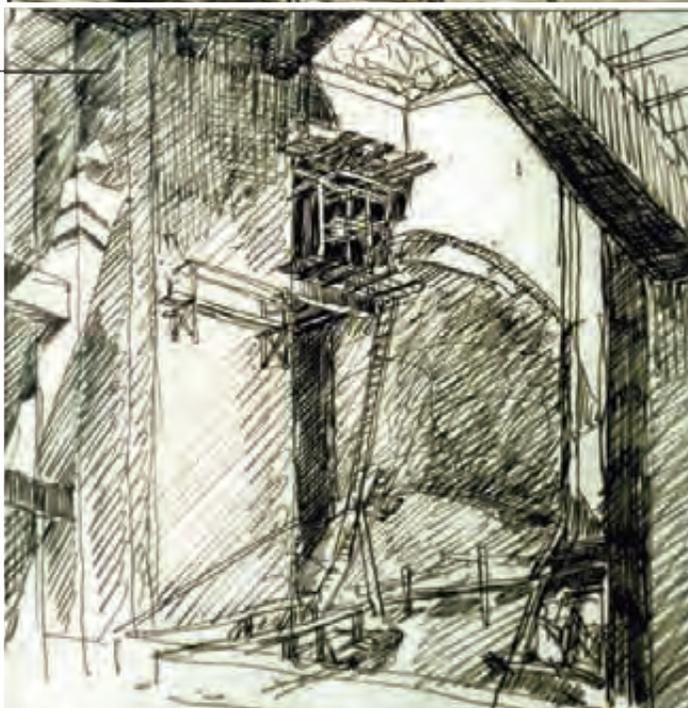
En este ambiente futurista, que recuerda las imágenes de la central eléctrica de Antonio Sant'Elia, Vilamajó realiza múltiples dibujos, llevados luego al aguafuerte, que parecen ser un antecedente gráfico de sus espacios imaginarios.

El paisaje del nuevo mundo industrial, y de un primitivo modernismo representado en las perspectivas futuristas, se materializa en la realidad de la obra de la Represa del Rincón del Bonete, la cual a su vez nos devuelve —en los croquis de Vilamajó— imágenes de un nuevo imaginario, también productivo y optimista.

La referencia directa a Piranesi —expresada en sus cartas a Jones Odriozola— completa el marco referencial de sus reproducciones.



Croquis perspectivas de las obras de la Represa de Rincón del Bonete





Bocetos exploratorios y
croquis más acabado de su
Fabrica de Inveniones
Julio Vilamajó, Arquitecto

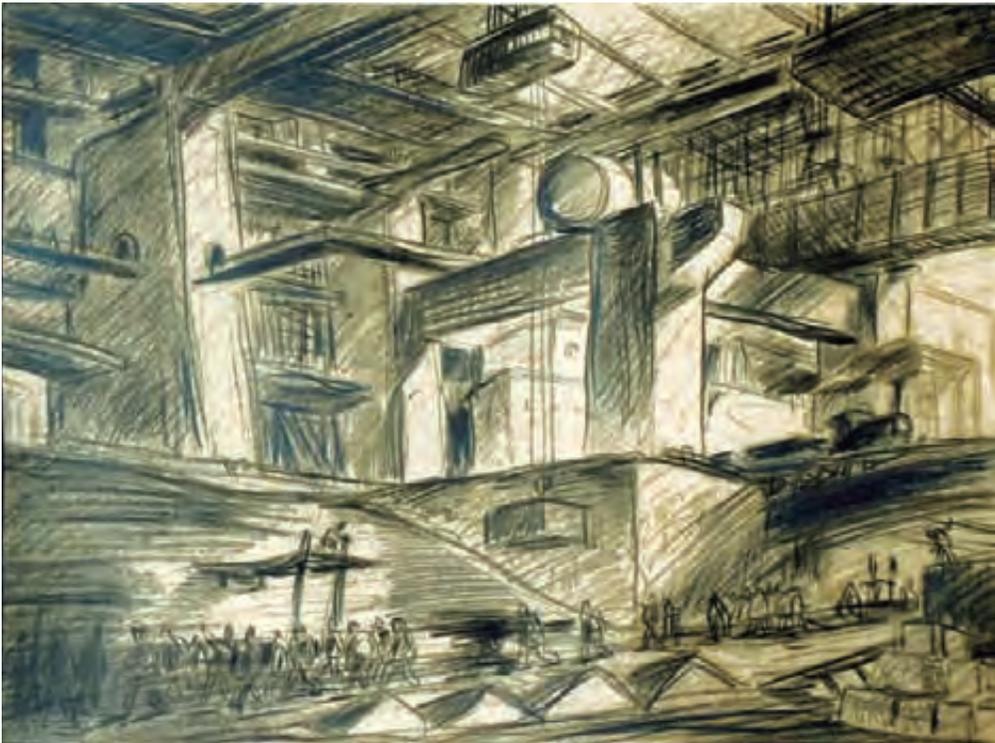


Si bien en los grabados del italiano es imposible imaginar el cielo, y las obras se desarrollan en un misterioso ambiente subterráneo y oscuro, Vilamajó construye sus espacios bajo la luz del sol, y un cielo blanco aparece parcialmente en algunas de sus prefiguraciones.

En Piranesi todo está construido, y los restos de trazas humanas parecen solo accesorios para habitar en esos mundos sumergidos. En Vilamajó todo parece en construcción, reflejo de su espíritu de progreso. Una *fábrica* que produce *invenciones*, una fuente de elaboración de nuevas ideas creativas, una manufactura.

En este mismo sentido, resalta Gustavo Scheps:

Es el invocado Piranesi en general oscuro y claustrofóbico; sombríos interiores envolventes, con bóvedas y arcos surcados por zigzagueantes escaleras e iluminados por linternas que cuelgan, pendulando sostenidas por largos cabos y cadenas. Persiste una ominosa sensación de control, ejercido desde opacas garitas de vigilancia.



Por el contrario los dibujos de Vilamajó estallan al sol, al cielo; hablan de lo inacabado, de procesos. De tierra suelta, maderajes provisorios y hormigón recién colado. Los dibujos del plúmbeo Piranesi, más elaborados, nos sitúan en un mundo preexistente, legado de quienes nos precedieron y de alguna forma nos condicionan y someten; los de Vilamajó, en cambio, más espontáneos, hablan de lo provisorio, de lo que está por hacerse y de quienes están en la marcha.⁶

Sus obras son verdaderas construcciones fantásticas, producto de su explosiva imaginación y de los incontables mundos de referencias que se entrelazan en su mente. Es también consecuencia de su fascinación por la producción artesanal de sus obras: «hacer» con sus propias manos sus dibujos y grabados, materializar en un breve plazo de tiempo su obra; aquello que en la arquitectura solo logra luego de extensos períodos de tiempo y largas gestiones asociadas al financiamiento y el dinero.

Su insatisfacción frente al condicionamiento de la obra de arquitectura queda expuesta en las palabras que reproduce Jones Odriozola:



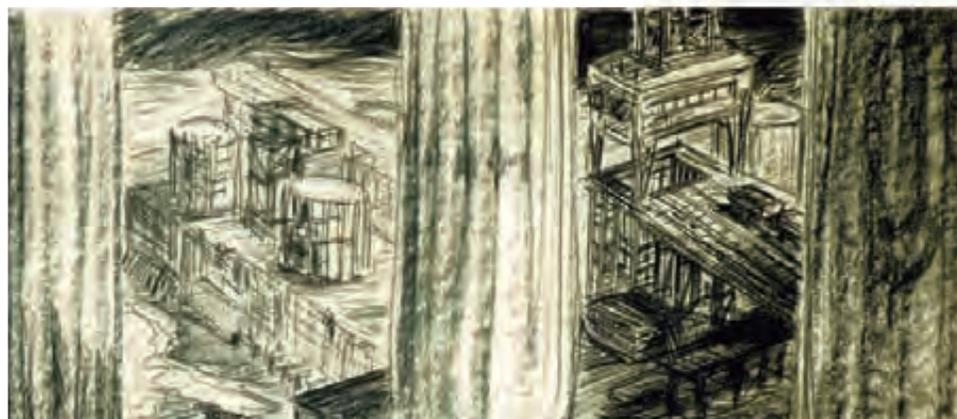
LOS INSTRUMENTOS PERSONALES
DEL ARQUITECTO

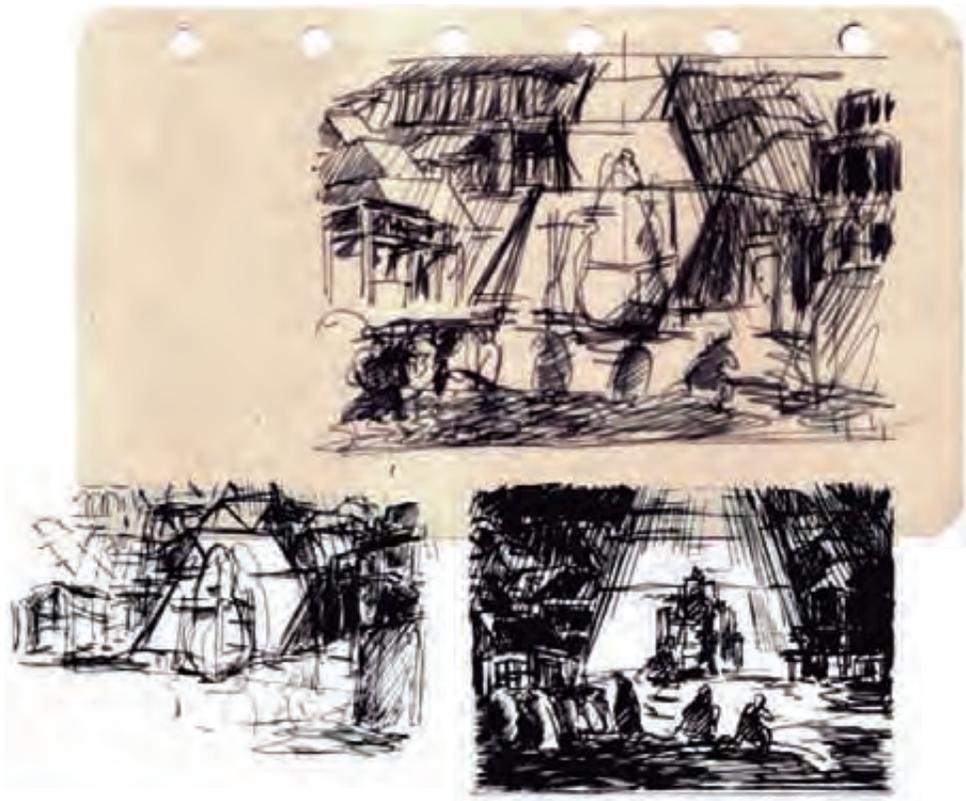
en una pequeña caja de cartón se pueden encontrar algunos lápices de grafo y de color, un picel, una regla de cálculo y un metro plegable.

Creo Jones que la mayoría de los artistas son más felices con sus obras que el arquitecto: generalmente ellos pueden desarrollarlas sobre una tela, o con arcilla, o con cuartillas para escribir música, pero el arquitecto necesita del capital para hacerlo...⁷

La inmediatez de su producción gráfica, y el contacto directo de sus manos con el objeto, aparecen como valores vitales para un espíritu creador que trasciende la arquitectura. Y no solo trascendía Vilamajó su práctica como arquitecto en las jornadas íntimas de domingo: extendía esa actitud al ambiente de su estudio profesional, a su ámbito docente en la facultad y a su grupo de amigos.

Todos participaban con entusiasmo de su existencia creativa. Los límites de su práctica se proyectaban ampliamente fuera del ámbito arquitectónico, y su vigor alcanzaba a todo lo que lo rodeaba.





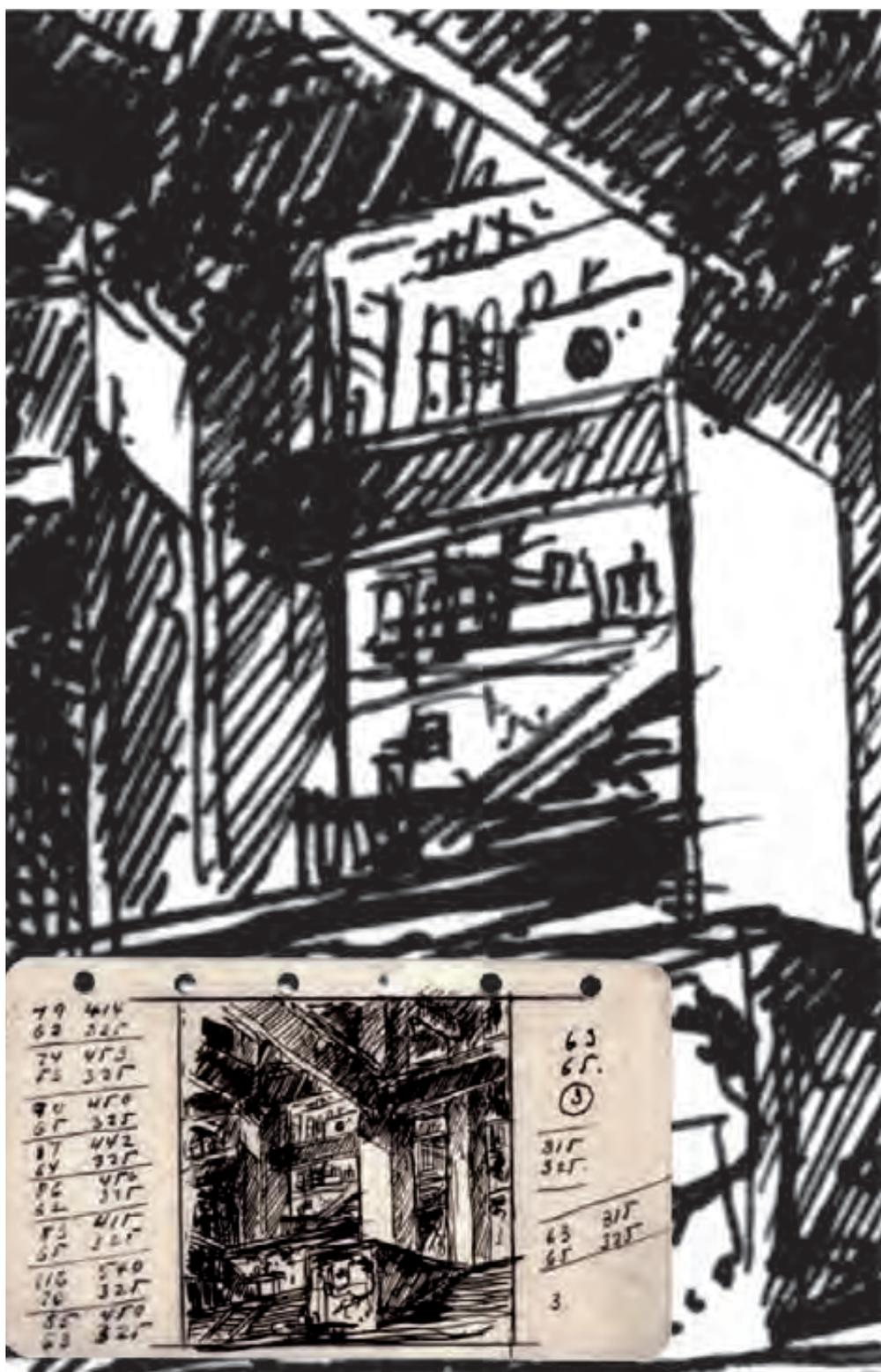
-
1. Giovanni Battista Piranesi (Mogliano 4/10/1720, Roma 9/11/1778) fue arquitecto, investigador y grabador, actividad esta que lo destacó, realizando más de 2000 grabados en aguafuerte de edificios imaginarios y reales, fundamentalmente de las ruinas del imperio romano. A los 22 años realiza su primera edición de las «cárceles imaginarias», que pone a la venta sin mucho suceso; aunque poco valorado en su época, este trabajo actualmente es considerado una influencia clave en el romanticismo del siglo XIX y el surrealismo.
 2. El aguafuerte es una modalidad de grabado que se efectúa tomando como base una lámina de aleación metálica. Esta se recubre de una fina capa de barniz protector, o de cera resistente a los ácidos. El grabador dibuja con un estilete de punta cónica y posteriormente se sumerge la lámina con su barniz en una solución de agua y ácido nítrico; esto es el propio aguafuerte. Esta solución corroe el metal en las zonas en que este no está protegido por el barniz, y deja unos surcos. Se retira el barniz, y la plancha ya está lista para el proceso de estampación. Se impregna la superficie con una tinta espesa que penetra en los surcos, se coloca sobre la plancha un papel especial, humedecido para hacerlo un poco esponjoso, y sobre él una mantilla de lana, y se pasa por una prensa. El papel penetra en los surcos y se impregna de la tinta, obteniéndose una imagen simétrica a la que se encuentra en la matriz.
 3. La litografía es un procedimiento de impresión en que se utiliza una piedra caliza pulimentada, sobre la que se dibuja la imagen a imprimir (de forma invertida) con una materia grasa, bien sea mediante lápiz o pincel. Este proceso se basa en la incompatibilidad de la grasa y el agua. Una vez la piedra humedecida, la tinta de impresión solo queda retenida en las zonas dibujadas previamente.
 4. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 79.
 5. *Ibidem*, p. 83.
 6. SCHEPS, Gustavo (2008). *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto. (Electro) Magnetismo y Autohipnosis*. Montevideo: Edición Universidad de la República, p. 72.
 7. Relato del arquitecto Jones Odriozola acerca del trabajo en el estudio de Vilamajó. En LOUSTAU, C., op. cit., p. 70.



fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó altura 325 mm.



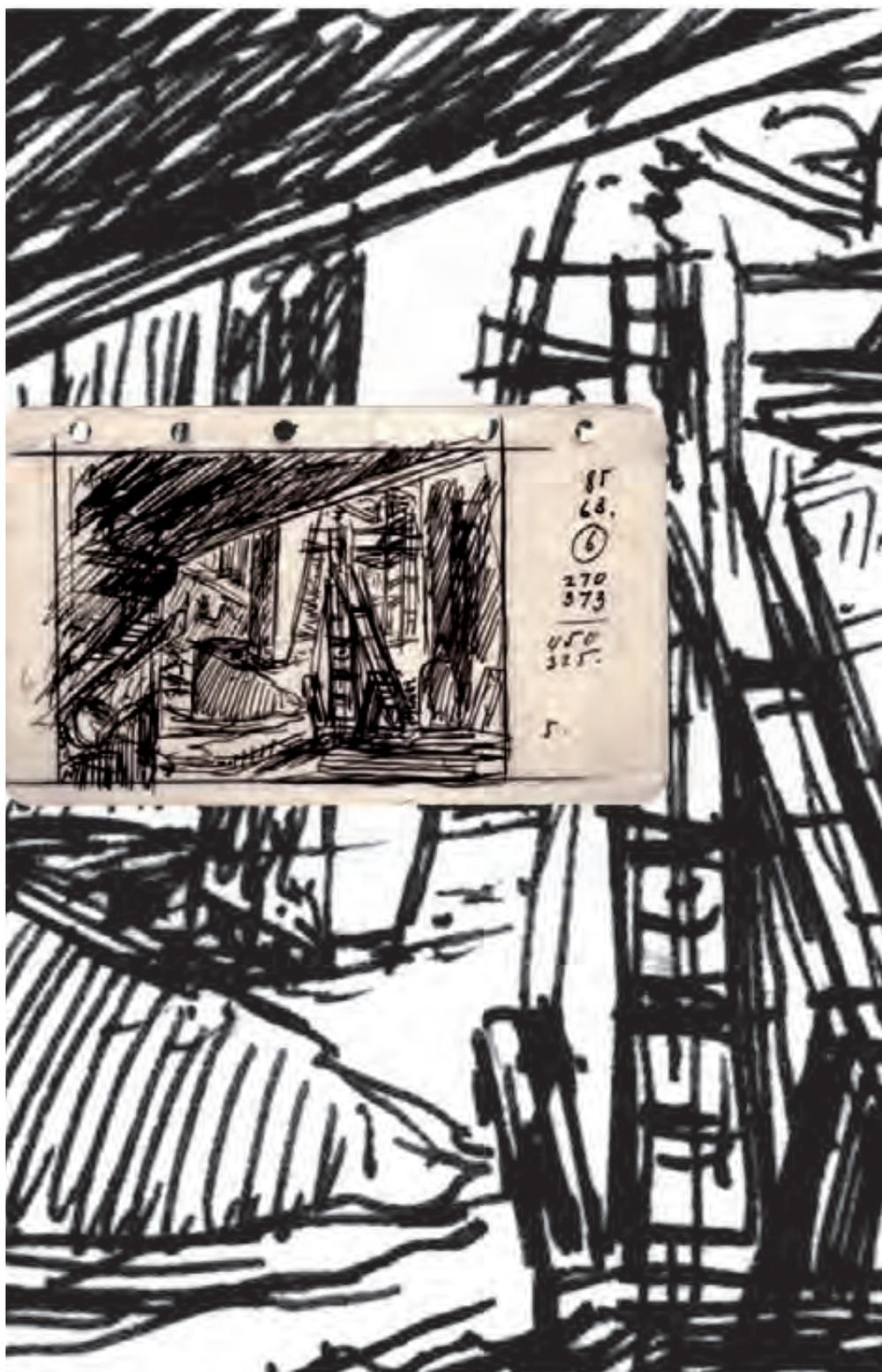
fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó altura 325 mm



fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó - altura 325 mm.



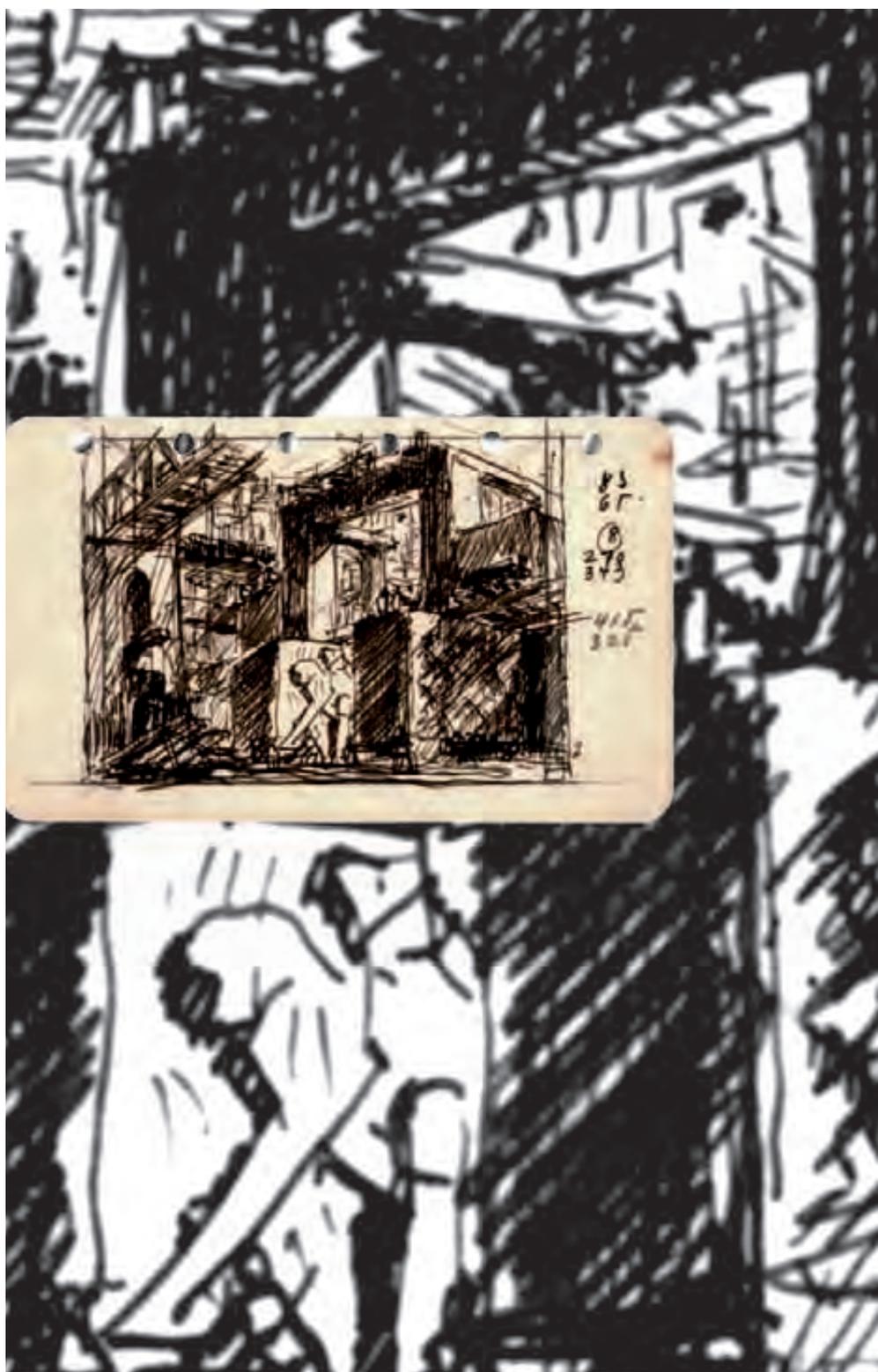
fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó · altura 325 mm.



fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó - altura 325 mm.



fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó altura 325 mm.



fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó · altura 325 mm.



fragmento de imagen ampliada según tamaño final definido por Vilamajó altura 325 mm.

Aprendizajes lejanos





Croquis perspectivo aéreo de la Ciudad Vieja de Montevideo, donde se percibe una propuesta de trazado y recalificación de avenidas, las cuales atan monumentales espacios públicos y edificios representativos.

De las múltiples libretas de apuntes de viaje encontradas en las valijas, se destaca el *Block 213*.

De formato mayor a las otras (15 x 20 centímetros) y con lomo en su lado menor, incluye en su interior una propuesta urbana representada en un croquis aéreo de la Ciudad Vieja de Montevideo. Junto a ella, en otras páginas del block encontramos variadas escenas de distintos personajes, presumiblemente tomadas en su viaje en barco cruzando el océano Atlántico rumbo a Europa.

Un extenso manuscrito que se inicia aludiendo a Camilo Sitte, completa las páginas de dicho block.

Estas libretas son parte significativa del registro que realizó Vilamajó en su viaje a Europa, donde —como era práctica común de los arquitectos más famosos de su época (Le Corbusier, Aalto, Jacobsen, etc.)— transfiere al papel imágenes de arquitectura, paisajes, escenas cotidianas y reflexiones que surgen de la misma observación.¹



Estos registros —memorias gráficas de su primer viaje— nos hablan de un Vilamajó de 27 años, en un momento muy especial en su aún corta, pero ya muy prolífica, vida profesional.

El 24 de diciembre de 1915 había aprobado su examen final para recibirse con el título de Arquitecto expedido por la Universidad de la República, e inmediatamente después comenzó una intensa actividad profesional. A finales de 1920, y luego de dos importantes pruebas de carácter proyectual, es galardonado con la beca denominada el *Gran Premio*,² que la Facultad de Arquitectura otorgaba por esos años a sus mejores alumnos para que completaran su formación académica a través de un viaje de estudios.

Para esa fecha Vilamajó ya había realizado varias viviendas, obtenido premios en concursos e ingresado a la docencia en la propia Facultad, como Profesor Adjunto de Proyectos en los primeros años de la carrera.



imagenes registradas en el block, comparten el espacio de las hojas con bocetos en planta, un manuscrito urbano y su propuesta para la Ciudad Vieja

En marzo de 1920 realiza la primera prueba del proyecto de Monumento para la Paz, para la obtención del *Gran Premio*, el cual lograría con la segunda y última prueba realizada a mitad de año, consistente en un proyecto para el Palacio de la Liga de Naciones. Casi un año después, y previo a su partida realizada en julio de 1921, renuncia a su cargo docente.

Aproximadamente a un año de encontrarse en Europa, Vilamajó envía algunas cartas al Decano de la Facultad de Arquitectura, con motivo de proponer el tema de la investigación que la obtención de la beca obligaba a realizar —junto con estudios formales sobre algún tema de la disciplina.³ En dichas cartas manifiesta su voluntad de iniciar el trabajo tendiente a la realización de un plano regulador para la ciudad de Montevideo, apoyándose en la experiencia urbana recogida y en la aplicación de diversos aspectos visualizados en las ciudades europeas recorridas.



Diploma del Gran Premio. Notece que la fecha no coincide con la obtención y es cercana a su muerte en abril del 48

Imagen del proyecto para la Liga de las Naciones, realizado en la segunda prueba para la obtención del Gran Premio, LICCHINI, ALFREDO (1910) Julio Vilamajó. Su arquitectura. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República



Recibida la propuesta de elaboración del plano regulador para Montevideo, el Consejo de la Facultad hace llegar al becario Julio Vilamajó su recomendación sobre la inconveniencia del tema sugerido para dicho trabajo.

En el manuscrito de las actas del Consejo se puede leer la transcripción de la intervención del Consejero Scasso, quien manifiesta que:

tal vez el trabajo que piensa realizar el Sr. Vilamajó no sea lo más conveniente para la Facultad. Cree más conveniente que el Sr. Vilamajó haga estudios bajo la dirección de especialistas sobre urbanismo, ya que en la Facultad se ha incorporado al Plan de Estudios la asignatura Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista.

IIA partir de esta controversia, el Consejo encarga a una Comisión que estudie la propuesta hecha por el becario e informe al órgano de gobierno del centro de estudios.

Estudiado el tema por la Comisión designada, ésta elevó un informe donde se explicitaba:



«Visto el informe favorable del Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura que propone al Señor Julio Vilamajó graduado con el título de arquitecto para una de las becas universitarias del presente año en mérito de las altas clasificaciones obtenidas en el curso de su carrera. Visto, también, la resolución del Honorable Consejo Universitario que le otorgo, yo el Rector de la Universidad de la república, le expido la presente credencial, solicitando a la vez de las autoridades que la presente vieren, se dignen facilitarle en la posible su misión de estudio».

Montevideo, Julio 26 de 1921



Diploma de Becado expedido al arquitecto Julio Vilamajó a los efectos de ser presentado en Europa con motivo de facilitar sus gestiones en relación a los estudios que debía realizar como contraparte de la beca.

La Comisión entiende que es inoportuna la elección del tema e inadecuado como trabajo para ser efectuado lejos de Montevideo, sin la documentación básica requerida para esa clase de trabajo. Opina la Comisión que no se llenarían los fines perseguidos por el citado premio y que sería más beneficioso, dada la predilección manifiesta por el Sr. Vilamajó por los estudios de urbanismo, que siguiera un curso de esa índole y que anotara de su viaje todos los datos que cree pudieran aplicarse en nuestro medio.

En sus epístolas Vilamajó manifestó insistentemente su vocación de proponer modificaciones a la estructura de la ciudad, como reflejo de lo visto en ciudades de Francia, Italia y España, y fundamentalmente a los efectos de modificar lo que él entendía era una importante falta de carácter y una inconveniente uniformidad de la ciudad de Montevideo.

En una de las cartas escribe brevemente su propuesta urbana, consistente en la creación de una Avenida «que desde el puerto llegue al corazón de la ciudad» y que a partir

Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura
Diciembre 5 de 1922.

Preside el Decano Arq. J. Vasquez Varela

«Luego se da cuenta de una comunicación del becado J. Vilamajó por la que dice que además del estudio del plano regulador de Montevideo piensa hacer un estudio comparativo sobre jardines realizados (Verdalles, el Luxemburgo, la Granja y el Bóbolli). Puesta en conocimiento del Consejo esta comunicación, varios vocales manifestaron que el Sr. Vilamajó no ha cumplido con las disposiciones reglamentarias a pesar de las reiteradas indicaciones que se le hicieron, por lo que creen que de acuerdo con dichas disposiciones debiera decretarse la terminación de la beca (art. 13 del Reg.). El Sr. Williman dice que la adopción de una medida tan radical podría ser injusta, puesto que no se sabe lo que en realidad ha hecho el becado, y de un momento a otro podrían recibirse materiales que acreditaran ampliamente el aprovechamiento del tiempo. No por eso deja de reconocer que el Sr. Vilamajó ha faltado a las disposiciones reglamentarias. El Sr. Terra cree que sería demasiado tarde para la adopción de esa medida, opinando el Sr. Acosta y Lara que más importante que el efecto real de la misma sería su efecto moral, sobre todo para el futuro. El Sr. Baroffio opina que debe además hacerse saber el desagrado que ha experimentado el Consejo por el incumplimiento de sus indicaciones. El Sr. Scasso dice que convendría estudiar en el momento oportuno la posibilidad de tener a los becados bajo el control directo e inmediato de algún encargado, como lo ha resuelto la Argentina. El presidente comparte esta opinión y cree que la mayoría del tiempo deberían estar radicados en un punto fijo donde pudieran seguir los cursos de perfeccionamiento u otros trabajos. En vista de la disparidad de opiniones sobre la resolución a adoptarse, se resuelve suspender la consideración de este asunto hasta la próxima sesión, debiendo figurar en el orden del día»

Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura
Diciembre 12 de 1922.

Preside el Decano Arq. J. Vasquez Varela

«El Presidente cree que dada la próxima expiración de la beca no daría mayor resultado el decretar el cese de la misma en la forma que lo autoriza el art. 13 del Reglamento. Dice que una reprobación en estas condiciones, y haciéndose notar el porque no se decreta el cese de la beca, sentará un precedente que tendrán muy en cuenta en lo sucesivo los becados. El Sr. H. Acosta y Lara cree que es antirreglamentario y no es facultativo del Consejo el suspender la aplicación de ese artículo (art. 13). El Sr. H. Acosta y Lara propone como solución que el Consejo declare que el Sr. Vilamajó ha faltado al cumplimiento del Art. 12 del Reg. Del Gran Premio, y que espera su llegada para apreciar por los trabajos que presente, el resultado de su viaje, y poder entonces sancionar o disculpar su actitud. Como el Sr. Vilamajó en su última comunicación prometía la pronta remisión de trabajos en más de pronta terminación, esta solución es aceptada unánimemente, resolviéndose hacérsela saber al Sr. Vilamajó»

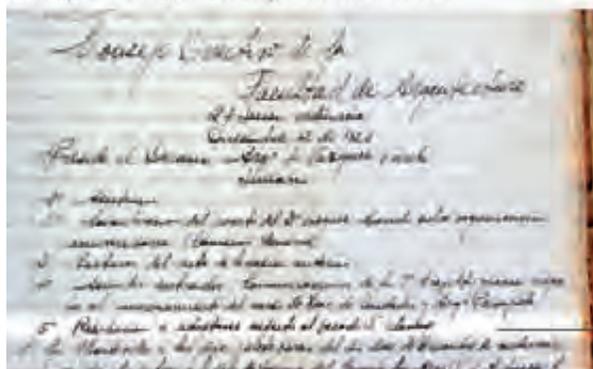


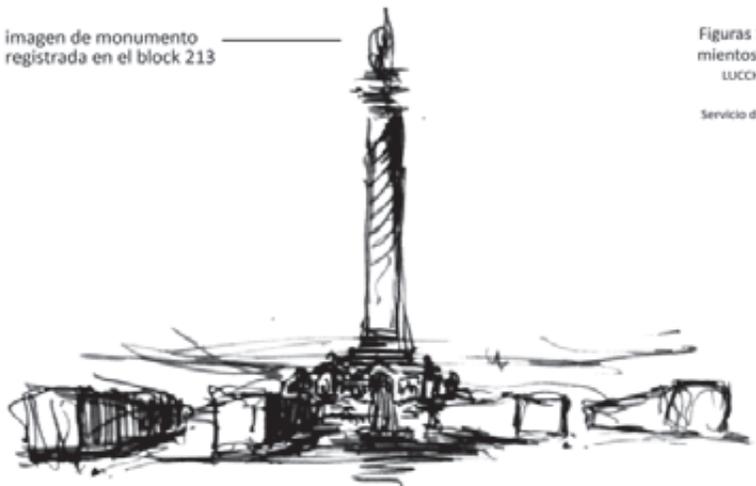
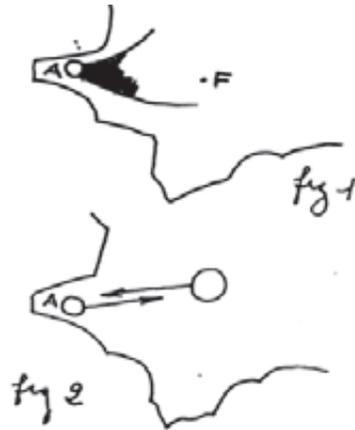
Imagen del libro de actas del Consejo de la Facultad de Arquitectura y encabezado del acta del 12 de Diciembre de 1922.

de este trazado definiría la ubicación de importantes edificios administrativos, para el «Montevideo futuro».

Al tiempo que presentaba la solicitud al Consejo, representaba en el Block 213, a través de un croquis perspectivo, esta idea del trazado de una Avenida que luego de transitar como rambla portuaria se introduce en la península hasta alcanzar la plaza Independencia. En los puntos singulares de dicho trazado se representa la colocación de un monumento o edificio singular, conformando una inflexión en la continuidad del trazado viario propuesto.

Apoyando la idea del trazado de la Avenida y de sus nodos, realiza un croquis de horizonte normal con la prefiguración de un obelisco y de los edificios que lo rodean, seguramente imaginando alguno de los monumentales espacios urbanos que constituirían el remate perspectivo de la Avenida.

En este mismo sentido de pensamiento, aparecen en las páginas del Block bocetos en planta de algún espacio urbano recorrido, donde se reconoce con una expresión



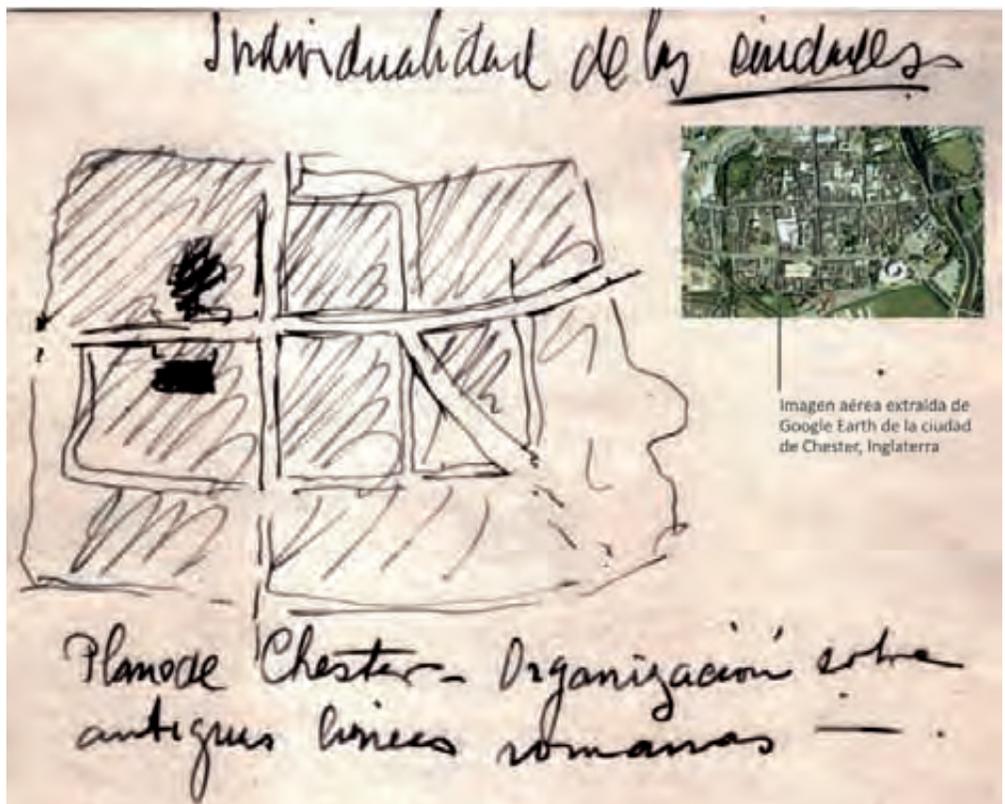
Figuras 1 y 2 ilustrativas de sus pensamientos en relación al Plan Regulador.
LUCCHINI, AURELIO (1970) Julio Vilamajó. Su arquitectura. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.

rápida pero clara la centralidad de un edificio —un monumento— en un espacio público que lo rodea y que es atravesado por diversas vías de circulación. Este croquis —realizado en su primer período de estancia en Europa— muestra una inquietud disciplinar que se refleja en los documentos existentes: los espacios urbanos de carácter público, las plazas y jardines.

Los monumentos y su relación con la ciudad son motivo de permanente interés para el joven arquitecto, el cual entendía que los monumentos y el espacio urbano que los acogía eran parte fundamental en la construcción de una ciudad y en el regocijo de sus habitantes.

Una frase de Pausanias recogida en sus notas demuestra este interés especialmente registrado en sus libretas de apuntes: «Una ciudad no es digna de ese nombre si no tiene edificios públicos y plazas».

Preocupado por el carácter de las ciudades que recorre, y en referencia a su interés por el plano regulador para Montevideo, estudia y analiza el plano de diversas ciu-

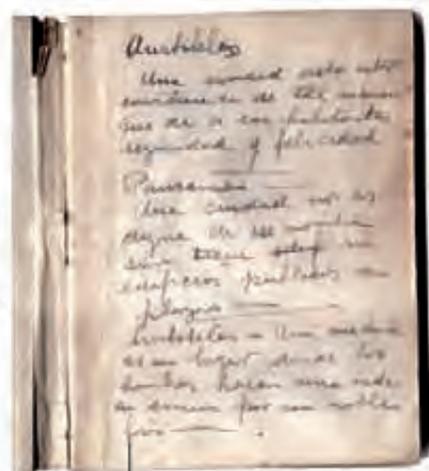
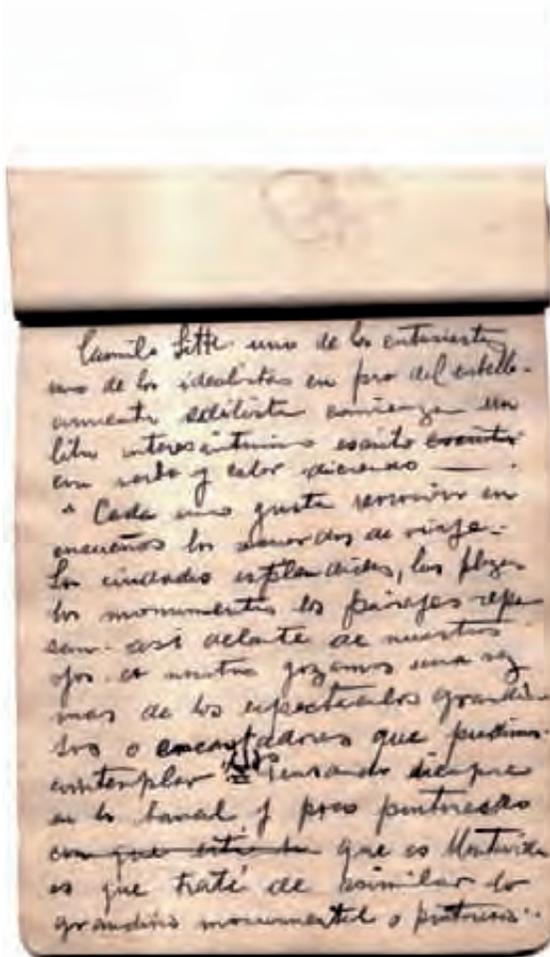


dades de Europa. Su atención se focaliza en la «individualidad» de las localidades estudiadas, y reflexiona en relación a lo que él entiende es una carencia de su propia ciudad, Montevideo.

En este mismo sentido es que encontramos entre sus apuntes de viaje un boceto de la planta de Chester, donde expone lo que entiende es su particularidad: las trazas ortogonales de la ciudad romana. Su pensamiento lo lleva a reflexionar sobre el origen de la individualidad, la que no se logra solo a través de acciones «correctivas» o de proyecto como las que sugiere para Montevideo, sino que subyace en las condiciones fundacionales originales, aquellas que determinan las características intrínsecas de un trazado urbano.

En ese mismo Block 213 escribe un largo texto encabezado con una cita de Camilo Sitte, donde reitera su disconformidad con la configuración de Montevideo:

Pensando siempre en lo banal y poco pintoresco que es Montevideo es que traté de assimilar lo grandioso, monumental o pintoresco que se encuentra en el trazado de las viejas ciudades europeas.



citas de Aristóteles y Pausanias, encontradas en una de las libretas de apuntes de viaje, incluidas en el texto del block 213

Y formula como un objetivo a alcanzar para su ciudad las palabras de Aristóteles cuando manifiesta que «Una ciudad debe ser construida de tal manera que dé a sus habitantes la seguridad y felicidad.»

Basándose en los estudios de ciudades de la antigüedad reconoce los rasgos que las caracterizan, principalmente aquellos asociados a la estructura geométrica de los trazados, la distribución de los edificios monumentales en las zonas dominantes y la sectorización funcional de la estructura de la ciudad.

Aquellas primeras ideas vinculadas a la configuración de Montevideo, originadas por una incipiente reflexión en torno a las ciudades, se ven transformadas por la evolución de su propia doctrina. Su cambio de concepción se explicita casi diez años después, con motivo de su reflexión en relación al Plano Regulador de Montevideo, elaborado por un equipo bajo la dirección del arquitecto Mauricio Cravotto.⁴



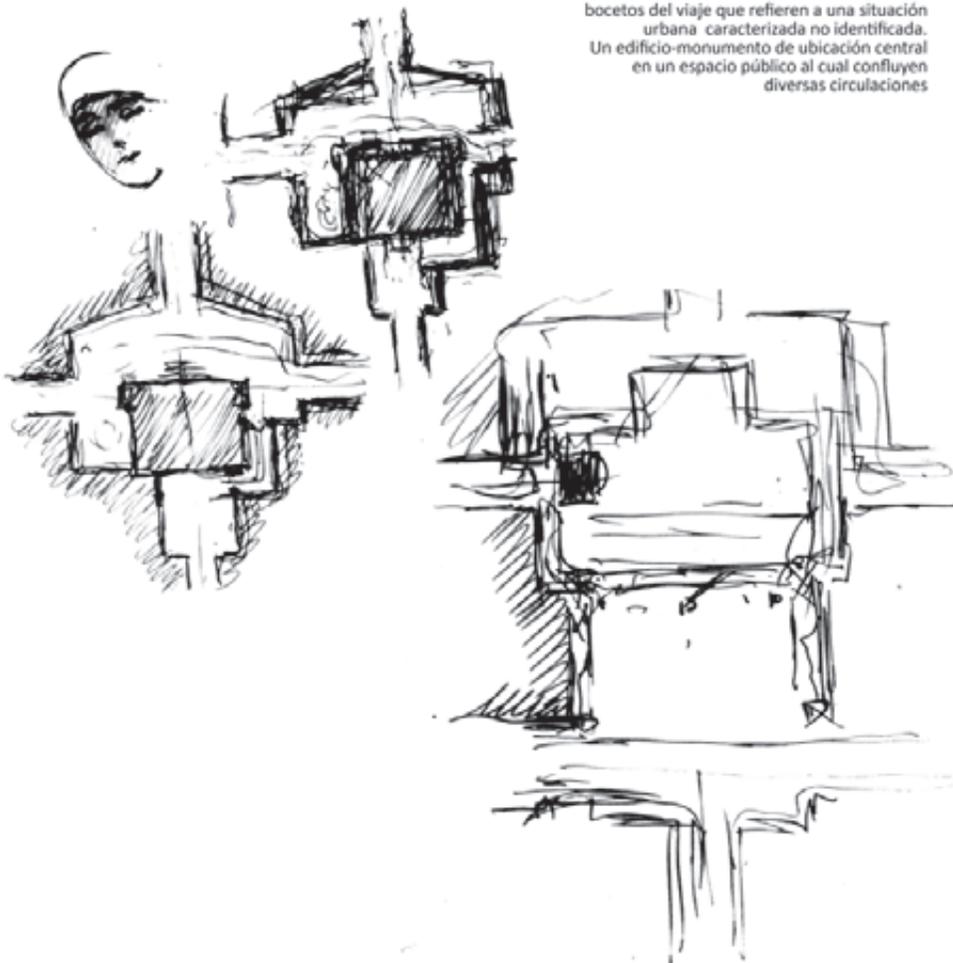
En oportunidad de la publicación de sus teorías críticas al respecto, se reconoce un cambio de actitud frente a la ciudad de Montevideo:

Desde su iniciación fue la semilla de un país y de una ciudad privilegiada que creció como la condensación de la forma y lineamiento general de todo el territorio.

Ese es el rasgo característico que le da personalidad a Montevideo como ciudad.

No hay más que dirigir una mirada al esquema constituido por las arterias principales que le dan estructura, para apreciar esa adaptación a la naturaleza del terreno sobre el cual se constituyó y la íntima conexión con el resto del país.⁵

Esta idea de una estructura ramificada que parte de la ciudad original ya había sido tímidamente formulada en el texto referido del Block 213, pero aquí es reformulada con otro entusiasmo y convicción, revirtiendo el carácter negativo manifestado en relación a la monotonía y falta de personalidad de la ciudad de Montevideo.



bocetos del viaje que refieren a una situación urbana caracterizada no identificada. Un edificio-monumento de ubicación central en un espacio público al cual confluyen diversas circulaciones

1921

El 29 de julio de 1921 parte para Europa en usufructo de la beca otorgada por el Gran Premio adjudicado en la Facultad de Arquitectura

De acuerdo a nota transcrita en el archivo del Arg. Luccini, Vilamajó ingresa por Lisboa y se desplaza en ferrocarril a París, donde comienza su experiencia europea: «13 de abril de 1921. El Congreso Nacional de Administración, accede a aumentar en \$300, la dotación de \$400, para que Vilamajó pueda pagar el pasaje de primera en el vapor Marsilia hasta Lisboa, y en el ferrocarril de esta ciudad a París según lo solicitado por Vilamajó el 15 de marzo».



Alger 1921

24 / 4 / 22 carta desde GRANADA al Consejo de la Facultad de Arquitectura

26 / 5 / 22 carta desde BARCELONA al Consejo de la Facultad de Arquitectura

27 / 10 / 22 carta desde PARÍS al Consejo de la Facultad de Arquitectura

4 / 11 / 22 carta desde PARÍS al Consejo de la Facultad de Arquitectura



1922



«Mi paisaje en París 1922»

1923



París 1923

Venecia

«Lo que vi en Poitame» 3 / 1 / 23



1924

Guillermo Jones Odriozola confirma su llegada a París y algunos aspectos de su viaje en entrevista publicada por el Arg. Cesar Loustau: «La mayor parte de esos cuatro años los vivió Vilamajó entre Francia y España. París fue al principio su centro de actividades: paseaba, miraba, meditaba, dibujaba.» Para poder permanecer en Europa busca trabajo en una empresa constructora a través de un amigo francés, dedicada fundamentalmente a trabajos de reconstrucción luego de la Primera guerra: «Así fue como obtuvo trabajo Vilamajó: primero en París y luego en una zona al norte, sobre la ruta a Bruselas.»

En una nota enviada al Consejo de la Facultad de Arquitectura fechada en Granada el día 24 del 4 de 1922 expresa: «Después de breve estadía en París y de haber recorrido las viejas ciudades de Italia y España y las nuevas que Francia ha construido en el norte de África...» De esta manera podremos clarificar su itinerario hasta la fecha explicada lo cual nos deja con gran parte de los lugares registrados recorridos en la primera cuarta parte de su estadía y un importante vacío de información acerca del resto del viaje.



27 de noviembre de 1924 retorna al país.

En el texto encontrado en el Block ya sugería:

La organización de Montevideo no responde a este tipo sino al de las ciudades que se han construido teniendo por base los caminos que llegaban a la ciudad antigua, en el esquema 1 podemos ver esa armazón. Armazón que permite sacar un gran partido de ella para llegar a ver ese Montevideo a la vez que monumental, pintoresco y atractivo.

Esta idea la recoge y desarrolla en sus críticas a la propuesta de Plan Regulador formulado por el equipo de Cravotto, donde Vilamajó manifiesta:

Insisto en la forma armónica y bella de su trama; trama que es un trasunto del país y de la posición geográfica de la ciudad (...) La red principal de vías tiene la forma lógica y adaptada a sus fines; que tiene las obras creadas por la naturaleza o por la vida acumulada a través de los años, indestructible por obras sobrepuestas que no respondan al fin que ha creado la armadura principal.

Podemos concluir que el croquis encontrado refleja fielmente las preocupaciones disciplinares del joven arquitecto en ese momento, y es fiel representación de las ideas que tempranamente había desarrollado sobre la ciudad de Montevideo.

La conceptualización de estructura ramificada que sustenta la ciudad de Montevideo estará presente en toda su vida profesional, y la comprensión de su ciudad fue madurando hasta llegar a defenderla de incipientes y novedosas violaciones conceptuales. Parece como si, pasado el primer deslumbramiento por el Viejo Mundo, hubiera podido detenerse para descubrir a la honesta Montevideo.

-
1. Algunas de las hojas fueron extraídas de las libretas de viaje, seguramente convirtiéndose en preciados regalos para algunos amigos del arquitecto, o utilizadas para la muestra de dibujos realizada luego de su muerte.
 2. El «Gran Premio» era un galardón diseñado a imagen y semejanza del otorgado por L'École des Beaux Arts de París denominado «Gran Prix de Rome», por el cual el ganador era becado con un viaje de estudios a la capital italiana. El premio local se obtenía luego de tener las mejores calificaciones y realizar pruebas consistentes en la elaboración de un anteproyecto. El destino del viaje de estudios, y la propuesta del tema del trabajo exigido al finalizar la beca, eran propuestos por el galardonado al Consejo de la Facultad de Arquitectura para su aprobación.
 3. Publica Aurelio Lucchini que Vilamajó envía cartas el 24 de abril desde Granada, el 26 de mayo desde Barcelona, el 27 de octubre desde París y el 4 de noviembre también desde París, todas el mismo año de 1922. LUCCHINI, Aurelio (1970). *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República, pp. 22-23-154
 4. Según Aurelio Lucchini, el Plan Regulador elaborado por los arquitectos Mauricio Cravotto, Octavio de los Campos, Milton Puente, Hipólito Tournier, Américo Ricaldoni y el ingeniero Santiago Michelini, fue la oportunidad que tuvo Vilamajó para conformar una verdadera «doctrina» en relación a la arquitectura de las ciudades. LUCCHINI, A., op. cit., p. 171.
 5. Sobre el Plano Regulador de Montevideo, publicado por el diario *El Día* en 1931. LUCCHINI, A., op. cit., p. 62.

Terapias animadas





Dos libretas caseras de hojas desplazadas, hechas con sus manos, son el soporte de breves animaciones. Un caballo que cabalga velozmente, un hombre arrodillado da una serenata apasionada y luego traslada un enorme cuadro. La fascinación por la animación se genera en el movimiento de las manos y se traslada a nuestra visión, obligando a desplegar, una y otra vez, la escena ensayada por Vilamajó.

En la segunda parte de la década de los treinta, comienza a manifestarse en Vilamajó lo que será una afición durante el resto de su vida: en los bordes de las hojas donde se representan sus proyectos, en libretas hechas por él mismo, y en cualquier soporte al alcance de sus manos, se hacen visibles los registros con escenas de diversos personajes animados.

Cuando hurgamos al interior de las valijas, es en su prolífico bibliorato pequeño donde se registran innumerables escenas de los personajes de ficción: un carpintero, un pintor, un cocinero, un soldado romano, un loro, etc. En todos ellos estudia Vilamajó sus gestos, su postura, su atuendo, y fundamentalmente sus movimientos en actividades propias del personaje.

De todos ellos se repiten los estudios de los gestos, imágenes sucesivas donde las pequeñas caras se muestran voluntariamente expresivas. La estructura del cuerpo —pequeños y sintéticos trazos que ordenan el movimiento— se hace visible y colabora con la representación verosímil de las posturas. La indumentaria de estos pe-



imágenes seleccionadas para la secuencia de fotogramas que modifican el gesto de alegría del loro



pequeños actores refiere a sus oficios u origen. Pequeñas escenas de la vida cotidiana son sugeridas a veces con un solo cuadro; una secuencia detalladamente estudiada reproduce una acción propia del oficio del personaje, en breves composiciones que sugieren una historia más compleja.

Sus inquietudes creativas en este campo acompañan el reciente despegue del cine de animación¹. La fascinación por las películas de dibujos animados —y especialmente por las producciones de Walt Disney y sus personajes de ficción— lo lleva a explorar en la técnica de la animación, ensayando en sus bocetos la secuencia de imágenes necesarias para la reproducción del movimiento. Breves pero complejas acciones son estudiadas a los efectos de simular el movimiento, generando registros gráficos preliminares de una futura animación.

En sus exploraciones demuestra el conocimiento de la técnica tradicional de la animación, buscando aquellas imágenes especiales, las que sugieren la secuencia del movimiento con esquemas de sucesión de registros variables.²

reproducciones de
Vilamajó de imágenes
del Ratón Mickey y del
Pato Donald



Ya a finales de la década de los treinta, Vilamajó realiza un intento por llevar a la pantalla alguno de los personajes creados, y así concreta una pequeña película donde un pintor (Morrillo) parado en un andamio desplaza su brocha sobre un muro³.

Muchos de sus colaboradores en el estudio participan de la experiencia, y alternan sus tareas de proyecto con la representación de cada una de aquellas imágenes que encontrarán la vida al juntarlas.

Cuenta Jones Odriozola sobre la actividad en el estudio de Vilamajó por esos días:

Aguafuertes, cerámicas —se seguían trabajando— y, en ese momento, dibujos animados. Con Alfredo Altamirano, con Roberto Beraldo —estupendo creador de dibujos de animales, entre ellos su famoso chivo—, con Alonso chico, colaboramos con él: él tuvo la idea, creó los personajes, imaginó la técnica y comenzamos a trabajar. Largas horas corrieron sobre las mesas de dibujo con aquellos personajes —el pintor Morrillo y el borrachín Chupitas. Se puso tiempo, trabajo, entusiasmo y, una tarde de un sábado —yendo con Don Vila al estudio, en aquella época en el edificio

El pintor Morrillo desplaza el pincel sobre el muro parado sobre el tablón



Centenario, en 25 de mayo e Ituzaingó—, nos encontramos la película —que nosotros habíamos filmado, además de dibujado, armado, etcétera— ya revelada. Corrimos al estudio para proyectarla: Morrillo pintaba, se movía acompasadamente de acuerdo al ritmo que le habíamos impuesto. Fue una tarde de triunfo.⁴

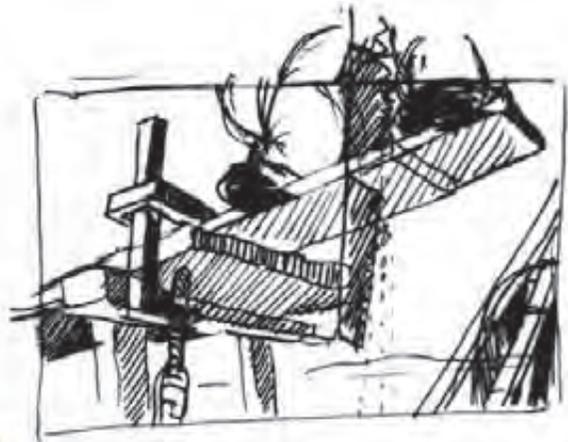
Es sorprendente la cantidad y calidad de los personajes representados, logrando en sus imágenes sintetizar fielmente el carácter de los mismos. Pero esta capacidad reflejada en las imágenes no solo se sustenta en una condición innata de Vilamajó: tiene como antecedente la intensa y consecuente actitud demostrada por él para captar, a través del dibujo, los personajes encontrados en su viaje a Europa.

Sus libretas de viaje contienen una suerte de catálogo costumbrista de la época. Durante el transcurso del viaje representa hombres y mujeres con la misma intensidad con que dibuja la arquitectura que descubre. Obsesivamente, casi con el rigor de un estudio antropológico de esa realidad humana, transfiere al papel de sus libretas de viaje las imágenes de posturas, atuendos, actitudes y actividades que observa a su paso.



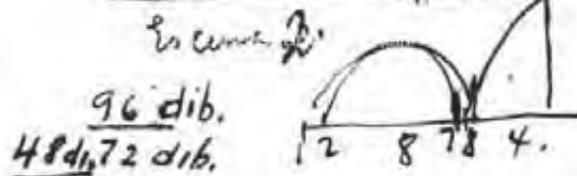
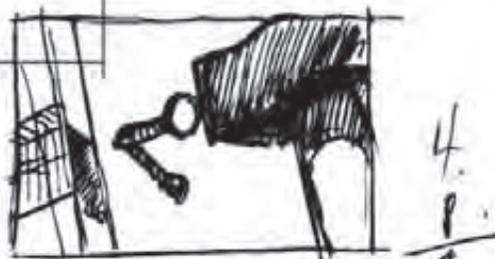
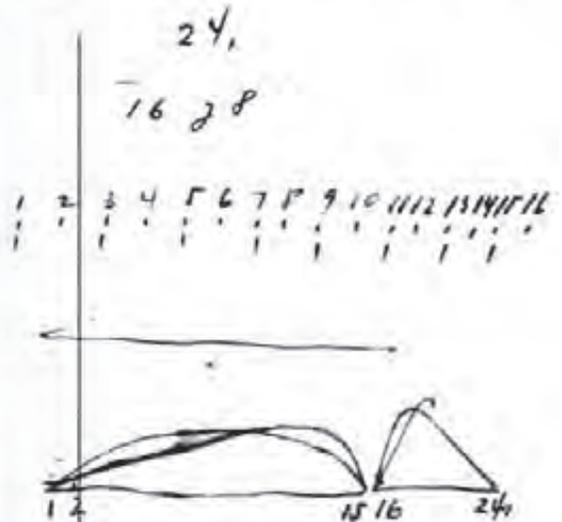
Un proceso de definición creciente, desde la combinación de formas puras, hasta la expresión de claroscuro en determinadas condiciones de iluminación y las texturas propias de la superficie, permite alcanzar el resultado final del dibujo del loro en la posición deseada

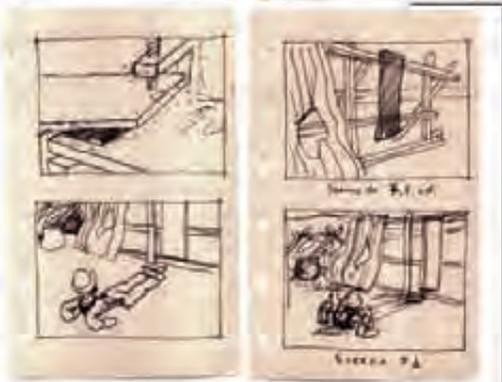




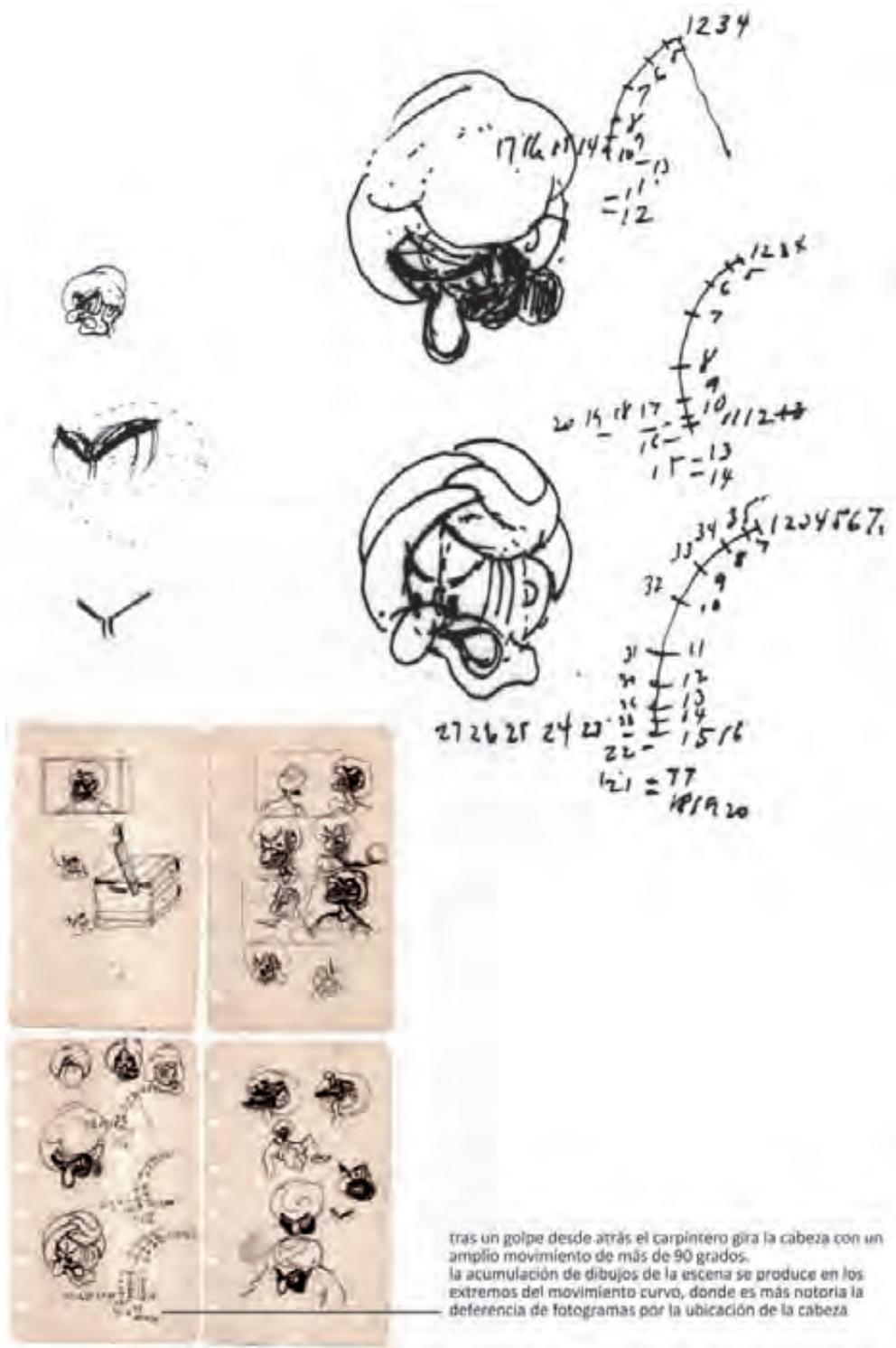
escenas del Carpintero serruchando la tabla sobre la cual esta parado y golpeando un clavo

exploraciones en detalle de los fotogramas necesarios para la escena, la cantidad de dibujos y la proporción adecuada para lograr el efecto de movimiento deseado

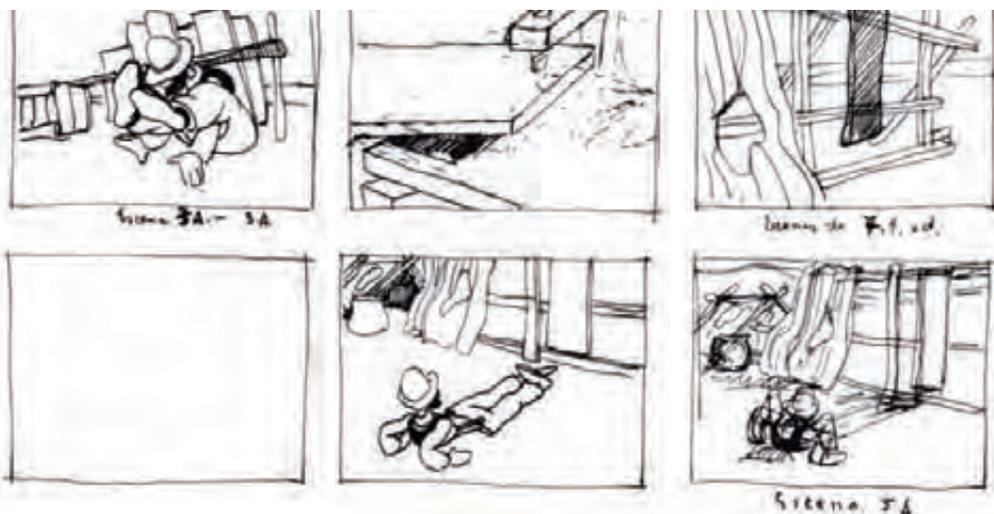




estructura lineal del movimiento del cuerpo del carpintero en equilibrio sobre el borde de un tablón



tras un golpe desde atrás el carpintero gira la cabeza con un amplio movimiento de más de 90 grados. la acumulación de dibujos de la escena se produce en los extremos del movimiento curvo, donde es más notoria la deferenca de fotogramas por la ubicación de la cabeza



- | | | | |
|------|--------------|----|-----------|
| 1 | Lomicho. - | 4 | |
| 2 | Clava. - SP. | 4 | |
| 3 | (Clava. E.P. | 8 | |
| 3 | Salta | → | Escena 3A |
| 4 | Clava - SP. | 2 | |
| * 5 | (Clava E.P. | 8 | |
| 5 | Salta | → | Escena 3A |
| 6 | Medida | 4 | |
| 7 | Tabla - mide | 3 | |
| 8 | Medida | 2 | |
| 9 | Tabla - mide | 1 | |
| 10 | Apunta SP | 3 | |
| * 11 | Tira. CP. | 8 | |
| 12 | Salta CP | 4 | |
| 13 | Finis | 19 | |
- 61⁴



EL CARPINTERO

Sus dibujos aparecen como fieles descripciones de espacios cotidianos, costumbres y hábitos de numerosos personajes de la época, mostrándonos con esa práctica un interés personal que expresa con exactitud el valor significativo que Vilamajó da al ser humano.

Sus estampas costumbristas parecen ser el antecedente natural de su afición a la creación de personajes de animación; en ambos casos demuestra un conocimiento profundo del cuerpo humano y sus movimientos, así como una facilidad natural para representar gestos y actitudes que se apoyan y sustentan en el registro gráfico de la realidad.

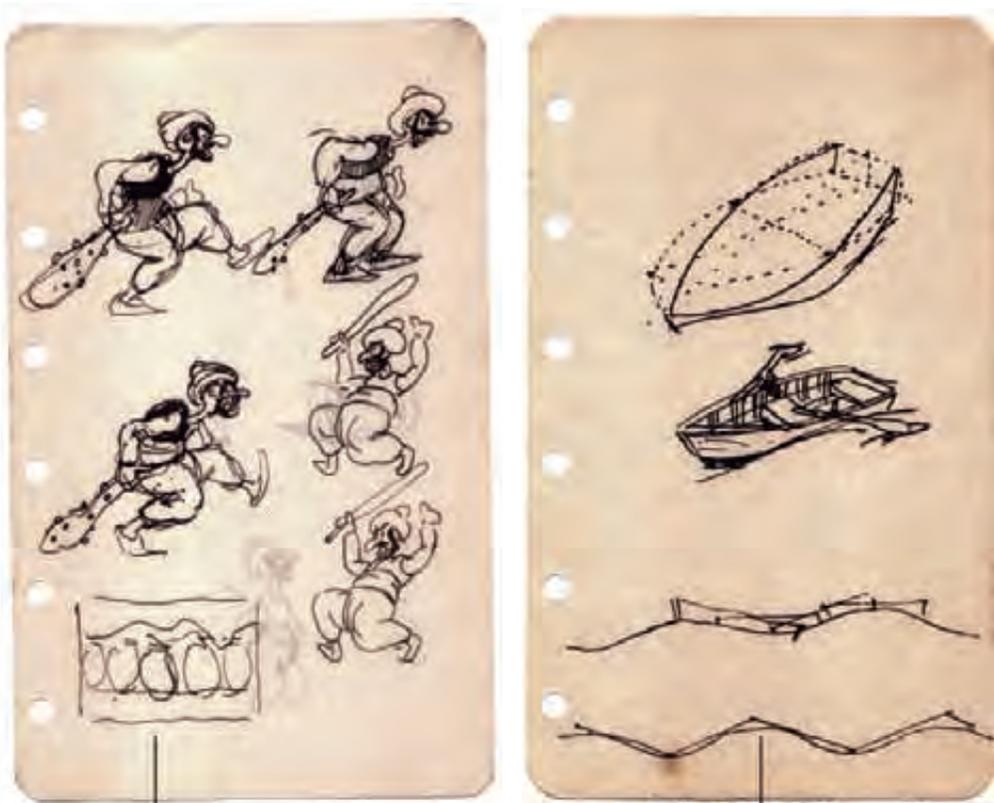
Finalmente, su obsesión por la animación y la creación de personajes de ficción parece funcionar como una terapia creativa, una salida rápida de las preocupaciones laborales, un flash de distensión, algo así como una olla a presión que deja salir con urgencia el exceso de imaginación. Y en ese momento lo hace con una intensidad brutal, y logra inmediatamente encontrar en un acto creativo efímero el resultado buscado: crear porque sí, sin otro destino que su propio placer.



LIBRETA DE APUNTES DE VIAJE



1. El francés Emile Cohl es considerado el padre de los dibujos animados, con su película «Fantasmagorie» de 1918, la cual está completamente realizada con personajes de dibujo de línea simple. En 1916, el norteamericano George Herriman realiza numerosos cortos de «Krazy Kat», considerado el nacimiento de la industria del dibujo animado. En 1919 nace «Felix the Cat» de Pat Sullivan como productor y Otto Mesmer como creador, del cual se realizaron aproximadamente 175 películas entre 1919 y 1930. En 1928 Walt Disney presenta la primera película con Mickey Mouse como protagonista, titulada «Steamboat Willie».
2. Vilamajó conoce indudablemente tasas de animación de acuerdo a la repetición. Una película de animación tiene 24 fotogramas por segundo, pero no es necesario que todos sean de imágenes diferentes, por lo cual suelen repetirse las imágenes en varios fotogramas. En unos cada imagen es diferente sin repetición, o sea, cada imagen es un fotograma. En doses, cada imagen se repite dos veces, por lo cual se realizan 12 imágenes por segundo. En treses, cada imagen se repite tres veces, por lo que tenemos 8 imágenes diferentes por segundo. El umbral visual por debajo del cual ya no se capta el movimiento se considera que es de 7 imágenes por segundo.
3. Según Loustau, «con escasísimos medios técnicos —apenas una antigua filmadora Bell&Howell de 16 mm, unos tachos reflectores y lámparas sobre voltadas de 500 vatios— realizó el prodigio de filmar una película de dibujos animados». LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 73.
4. LOUSTAU, C.J., op. cit., p. 70.



estudios del movimiento aplicados a distintas secuencias de fotogramas



tramo de película encontrado en las valijas

EL LORITO



EL GALLITO





EL GITANO





EL BIGOTÓN





EL BIGOTÓN



EL BORRACHÍN



EL COCINERO



EL COCINERO

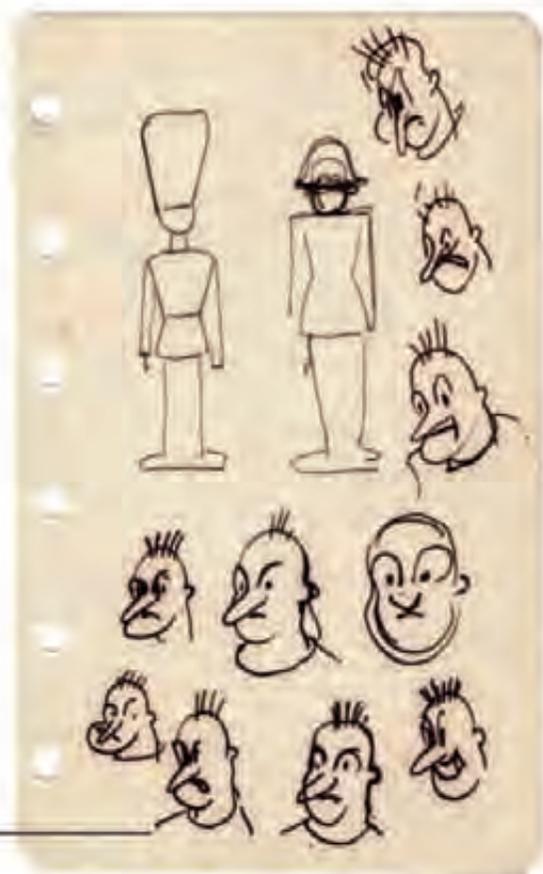
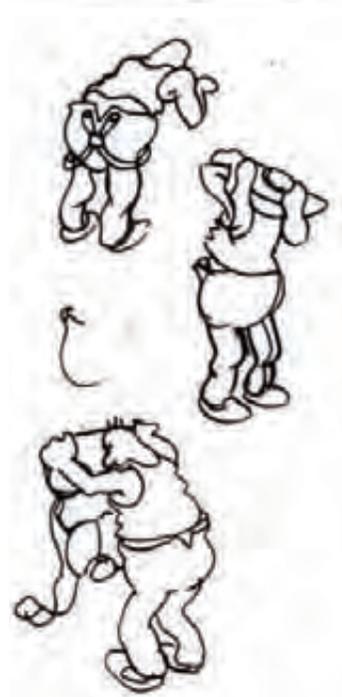
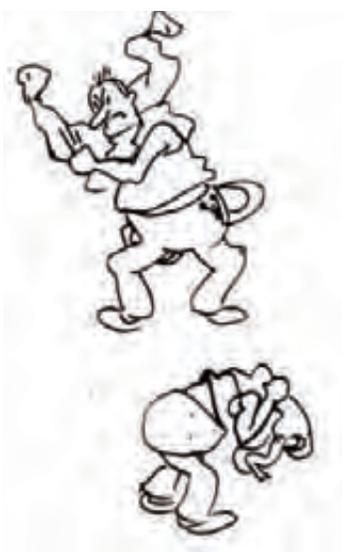


EL COMPADRITO



EL COCODRILO





EL PELADO



ORDENANZA DE PEATÓN



Dónde tendrá la izquierda esta señora?

Dónde tendrá la izquierda esta señora?



Procedimientos controvertidos



Vilamajó parece un tahúr.

El sombrero corrido hacia atrás, poco pelo asoma en su frente. Los ojos pequeños y redondos reflejan aún imágenes nocturnas. Su mano izquierda avanza habilidosa como manipulando con engaño un mazo de cartas. En ella un anillo ostentoso decora su dedo. El Profesor Vilamajó se encuentra en un salón del viejo edificio de la Facultad de Arquitectura apoyado sobre una enorme mesa de dibujo.

En una Facultad de principios de siglo, recientemente creada en 1915, de tono formal y con docentes arquitectos altamente admirados y respetados, la figura de Vilamajó aparece ajena y exótica; una suerte de artista bohemio se convierte en la estrella del ámbito disciplinar y académico.

Sustentada en el modelo francés de la École de Beaux Arts de París, la Facultad de Arquitectura de Montevideo enseñaba en la perspectiva de la arquitectura como un arte, y consecuentemente perfilaba a sus egresados en el modelo del arquitecto artista. La figura del maestro y del discípulo estructuraba la enseñanza del proyecto arquitectónico.

El maestro debía tener una práctica profesional que fuera soporte de su práctica docente, y a través de ella se convertía en un modelo que muchas veces trascendía a la enseñanza de la propia arquitectura para transformarse, por sus actos y sus valores, en el rumbo a seguir y el personaje a imitar.

Imágenes referenciales del «ambiente» de la enseñanza en el taller de Arquitectura
APOLO, JUAN CARLOS Y OTROS (2006)
Talleres, Trazos y Señas. Algunos recorridos cronológicos a través del disperso mundo de las ideas implicadas en la enseñanza del proyecto. Montevideo: Edición del DEAPA, Facultad de Arquitectura



El taller de José Pedro Carré
1916

1943
El taller de Julio Vilamajó



Es en esta lógica de enseñanza-aprendizaje que la figura de Vilamajó logra destacarse, y así se construyen sobre el personaje diversos mitos en la enseñanza de nuestra disciplina.

Las correcciones nocturnas de los docentes en épocas de entregas de los trabajos finales del curso; las salidas a comer y beber juntos, docentes y estudiantes; la relación amistosa y cómplice con el docente, son construidas a partir de las historias del Taller Vilamajó, considerado como manifestación material y espiritual de una relación especial maestro-discípulo: un espacio de trabajo colectivo en donde se compartía mucho más que la enseñanza de la arquitectura.

Con motivo de su designación en 1936 como catedrático de los cursos de Composición Decorativa (cargo que ejerce por un año), el arquitecto e integrante del Consejo Directivo de la Facultad Daniel Rocco, realizó una significativa defensa de

Vilamajó tiene una larga carrera docente que solo interrumpe cuando debe viajar para hacer usufructo de su beca de estudios.

- 1917 a 1920 Profesor Adjunto de Proyectos en el Taller Alfredo Jones Brown 1º, 2º y 3º años
Renuncia con motivo de su viaje a Europa en usufructo del Gran Premio
 - 1929 Profesor Adjunto de Proyectos 1º, 2º y 3º años
 - 1936 Catedrático libre de Composición Decorativa I a IV semestres, durante un año
 - 1938 Profesor de Proyectos 1º, 2º y 3º años.
 - 1942 Profesor de Proyectos 4º y 5º años
Para asumir deja los cursos de 1º, 2º y 3º años
- Ante la muerte del Profesor Carró el Consejo Directivo de la Facultad decide constituir dos grupos de alumnos de los cuales se encargaron interinamente el Profesor Mauricio Cravotto y el Profesor Julió Vilamajó



Alumnos de Vilamajó en su taller. Al fondo una caricatura del maestro pintada sobre el muro del salón de clases



Síntesis tomada de Julio Vilamajó: su arquitectura de Aurelio Lucchini y de Tolleres: tratos y señas de Juan Carlos Apolo, Laura Alemán y Pablo Kalbauskas.

los valores docentes de Vilamajó, dejando en las actas del Consejo una vigorosa representación de las cualidades reconocidas por sus contemporáneos:

Repite que tiene la mejor opinión acerca de los candidatos propuestos para el cargo, pero que debe reconocer lealmente que su buena opinión acerca del Arquitecto Vilamajó raya en admiración en virtud de considerarlo un colega dotado de grandes condiciones y verdadero talento.

Cree además que el Arquitecto Vilamajó posee un espíritu artístico de selección y que ha evidenciado ser un estudioso del punto de vista especulativo de la teoría de la arquitectura; que posee un modo personal persuasivo y se le ve naturalmente inclinado a transmitir sus ideas sintiendo placer en ello. Cree que estas condiciones positivas del punto de vista pedagógico unidas a sus dotes muy distinguidas de preparación y de talento lo sindicaron en primer término para que se le otorgue la Cátedra vacante.

Solicitud de prórroga para la entrega de proyectos del año 1941 elaborada por alumnos del Taller Vilamajó

Al pie del documento aparecen legibles las siguientes firmas:

JORGE DE BONINO Y OBES

JOSÉ G. ZERBINO
sine qua non

ARTURO BERGAMINO
GIURIA

RAUL SICHERO
stato quo

RAUL A. ERRANDONEA
el gordo

HUMBERTO DELFINO



Pero, al mismo tiempo que se deshace en elogios hacia su colega, tratando de argumentar su voto a favor de la designación de Vilamajó, tiene la necesidad —casi moral— de hacer una esclarecedora precisión:

En este punto el Consejero Sr. Rocco manifiesta que no obstante todo lo que ha dejado dicho en el sentido de orientar y justificar su voto, debe agregar francamente una declaración que considera necesaria. Dice que la buena opinión que le merece el Sr. Vilamajó y la admiración que siente por sus condiciones intelectuales, por una parte, y su deber de Consejero por otra, le dan el derecho de declarar, precisamente en esta oportunidad, que posee informaciones, aunque no son del momento actual, sino de algún tiempo atrás, de que ese profesor conduce su curso con cierta bohemía poco compatible con la organización adecuada y conveniente que corresponde al buen orden de la facultad, y al dar su voto por dicho profesor lo hace pidiendo al mismo tiempo que el Consejo encargue al Sr. Decano que su designación (si es que llega a efectuarse) tendría lugar en la creencia y aún en la seguridad de que una vez en posesión de la Cátedra debe ceñirse a las disposiciones que rigen el mecanismo de las clases para todos los profesores.¹



ENTREGAS DE PROYECTOS DEL TALLER DE VILAMAJÓ

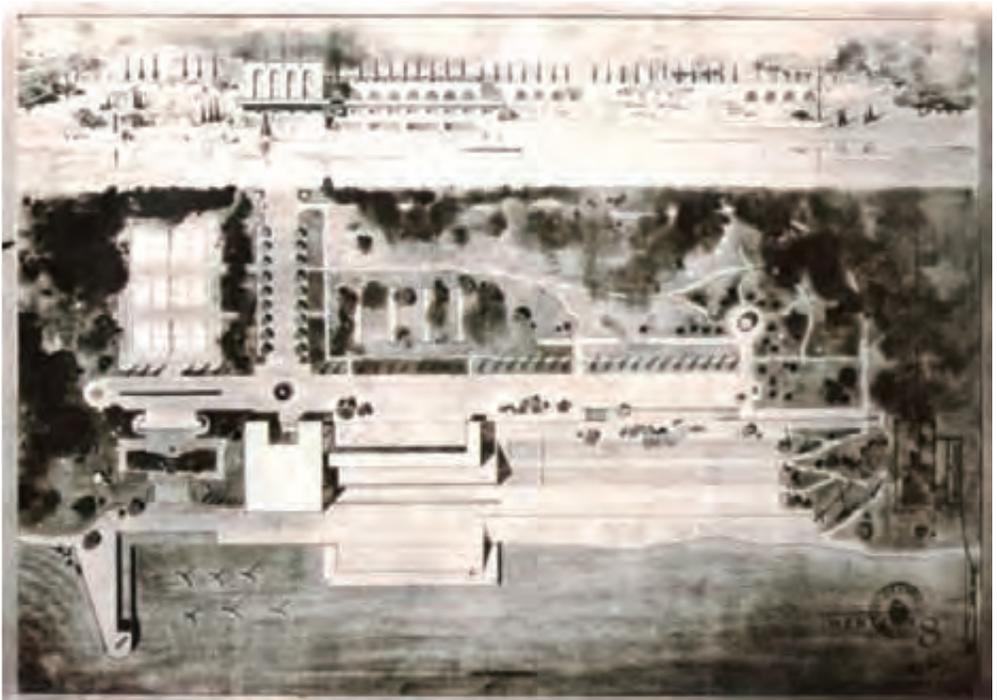


Según manifiesta César Loustau,² Vilamajó tenía una «particular predilección» por su actividad docente, la cual desarrollaba de una manera particular para lo que era habitual en la Facultad, especialmente en el «otro taller» de proyectos, el del Arquitecto Mauricio Cravotto.³

En una entrevista realizada a los alumnos de Vilamajó de 4.º y 5.º año, José Scheps y Nelly Grandal recuerdan algunas de las características que se le atribuyen a Vilamajó como docente: «Era muy amable, pero no era un bromista; tenía relaciones muy cordiales y cálidas con sus alumnos; y sobre todo no te inhibía cuando te corregía, sino por el contrario: siempre te alentaba cuando existía un problema con el proyecto».

Según Scheps y Grandal, el maestro no era muy explícito verbalmente, pero cuando tomaba el lápiz y analizaba el proyecto y las posibles soluciones «se te habría un mundo». Él les dejaba planteada una idea para poder resolver el proyecto, y luego una noche previa a la entrega, venía y les cambiaba el proyecto. Era común, en efec-

ENTREGA DE PROYECTO DEL TALLER DE VILAMAJÓ



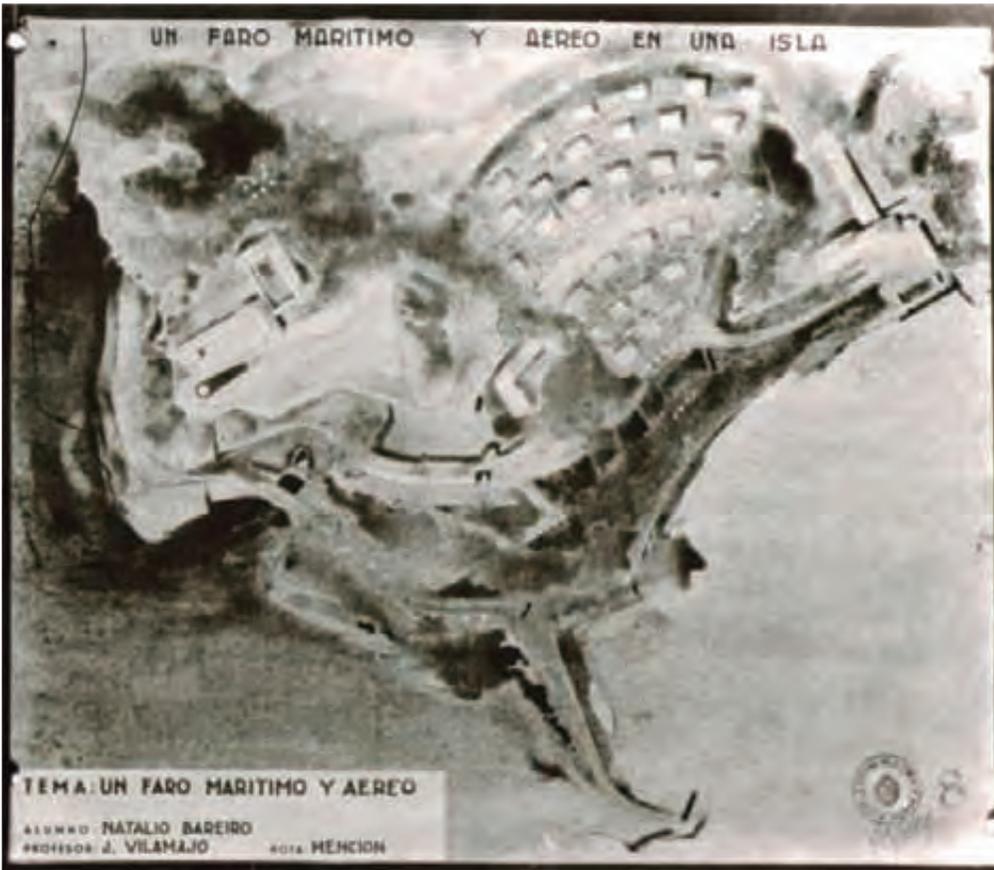
to, que «el Viejo» entrara al taller caminando muy erguido, y con un papelito muy pequeño, de cualquier origen, fuera directo al alumno y le dijera: «Esto es lo que hay que hacer».

«Él venía a corregir a cualquier hora, inclusive de noche en los días previos a la entrega, y se quedaba hasta altas horas. En un momento reflexionaba y recordaba algo: «Hoy tengo un invitado a comer en casa», y eran ya las 12 de la noche. «Merceditas se va a enojar», decía, y seguía contando de sus viajes que lo habían marcado para toda la vida. También en algunas oportunidades nos corregía en su casa, y al terminar él se quedaba en la terraza «cuidándonos hasta que pudiéramos tomar el ómnibus».

«Tenía sus manos muy delgadas y los dedos muy largos; con movimientos exquisitos movía su mano cuando dibujaba, y su otra mano acompañaba los movimientos muy tranquilamente, sin que se le cayera la ceniza del cigarrillo.»⁴

Vilamajó pasaba largas horas de corrección en su Taller, eventualmente continuadas en el Mercado del Puerto —cercano a la Facultad—, donde en alguna mesa de bar continuaba con sus correcciones acompañado por una copa de vino, y retomaba las interminables historias de su viaje por Europa.

ENTREGA DE PROYECTO DEL TALLER DE VILAMAJÓ



El arquitecto Raúl Sichero, consultado acerca de sus recuerdos sobre el maestro, manifestó: «Vilamajó era un coloso. Además de ser un gran profesor era compañero y amigo del alumno. Sus correcciones siempre orientaban al estudiante a partir de la idea expresada en su esquicio. Lo desarrollaba pero no lo alteraba.»⁵

Vilamajó asumió cabalmente su figura de maestro-artista, en el sentido de constituirse en una referencia integral para los que lo seguían; y en ese rol no pudo más que mostrarse tal cual era, sin los pretextos y composturas que su entorno académico requería, a pesar de que esto le trajo aparejado algunos llamados de atención de parte de sus colegas.

Sus alumnos lo alabaron y lo transformaron en su guía, convirtiéndose en sus apóstoles y transmitiendo su ejemplo a las futuras generaciones de docentes y estudiantes de arquitectura, que repitieron su forma de entender la relación estudiante-docente tal como él la vivió.

En las generaciones posteriores a Vilamajó fue ya normal ver llegar al docente por las noches, luego de su jornada laboral, a ver cómo seguía la preparación de la entrega, y

ENTREGA DE PROYECTO DEL TALLER DE VILAMAJÓ: autor José Scheps (dato extraído de SCHEPS, GUSTAVO (2008) 17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto. Montevideo: Edición Universidad de la República. Esta misma imagen fue encontrada en las valijas)



a apoyar a algún estudiante comprometido. Fue natural para los estudiantes compartir con el docente en largas jornadas de festejos la culminación de los extensos e intensos procesos de enseñanza-aprendizaje en los talleres de arquitectura, en los cuales inevitablemente se funden en un proceso colectivo los aportes de todos los participantes.

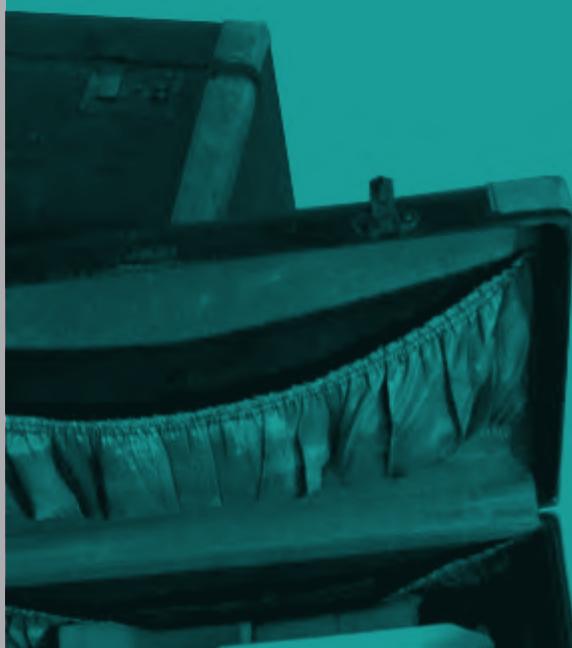
La tradición disciplinar, aquella que se reproduce boca a boca, nos habla de un docente excepcional. Transmisor vocacional, encontraba en todo momento la oportunidad de enseñar todo lo que sabía, y de generar en el receptor aquella energía imprescindible motivada en la inquietud por el conocimiento. Vilamajó infundía generosamente el entusiasmo propio de aquel que busca con optimismo un mundo mejor, creyendo en el proyecto arquitectónico como instrumento.

Vilamajó fue un referente para sus estudiantes. Puso a su disposición la obra construida como la materialización de su forma de entender la arquitectura. Fue comprometido con sus opiniones cuando algún debate disciplinar alcanzó a la sociedad en su conjunto. Vivió con extrema vitalidad y energía las relaciones personales que confluyeron en torno a la docencia. Transmitió generosamente a lo largo de su vida las experiencias vividas en su viaje de estudios, constituyéndose éste en un repertorio de anécdotas que favorecieron su tarea de motivador.

Transmitió con el ejemplo lo importante que supone ser abierto a la vez y crítico con las nuevas ideas, configurando así una construcción disciplinar propia. Fue —en el más amplio sentido de la palabra— el maestro de muchos, y con su acción construyó la imagen misma del docente de arquitectura.

-
1. Esta nota encontrada en las valijas se encuentra redactada en forma de acta de la sesión del Consejo de la Facultad, y como tal expresa la fundamentación de uno de los consejeros. Seguramente, en función del tono de la declaración del consejero Rocco, se le hizo llegar a Vilamajó una reproducción mecanografiada de la misma para que tuviera presente el alcance de lo manifestado.
 2. LOUSTAU, César J. (1994). *Vida y Obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl., p. 75.
 3. Es conocida la rivalidad entre ambos arquitectos, reflejada en participaciones en concursos, en formulaciones teóricas en torno al Plan Regulador de Montevideo, en la propia actividad docente, y más particularmente en su forma de ser, donde la personalidad «bohemia» de Vilamajó contrastaba con el rigor religioso de Cravotto. Cuando fallece el Profesor Carré, director del único taller de proyectos hasta ese momento, el Consejo de la Facultad de Arquitectura decide constituir dos talleres: Cravotto y Vilamajó. Estos ámbitos docentes se constituyen —de acuerdo a la historiografía no escrita de la Facultad— en verdaderos reductos de idiosincrasias opuestas.
 4. Entrevista realizada por el autor a José Scheps y Nelly Grandal en el año 2011.
 5. Extraído de la entrevista realizada en 1996. PIÑÓN, Helio (2002). *Raúl Sichero*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña.

CONSIDERACIONES A MODO DE CONCLUSIÓN



Existen, como naturalmente corresponde a una antigua actividad humana, diversas interpretaciones acerca del proyecto arquitectónico. A pesar de ello, estas miradas y sesgos nos permiten distinguir con claridad una de las características propias de esta actividad, aquella que nos habla de su altos niveles de incertidumbre y vaguedad inherentes a su propia categoría de actividad de concepción, de acción que apuesta, de la prefiguración de un escenario inexistente, y casi siempre, incontrolable (muy a pesar de los arquitectos).

Una interpretación, vinculada a su innata condición de acción en cierta medida incierta, operativa a las conclusiones del mundo descubierto al interior de las valijas, es aquella que entiende al proyecto como un pensamiento complejo, ubicado entre teoría y praxis, entre el pensar y el hacer la arquitectura.

En esta lógica de pensamiento complejo, podemos entender que los hallazgos de las valijas se presentan como diversidad de dimensiones del camino seguido por Vilamajó, una representación multidimensional propia del proyecto y de la arquitectura, reflejo de la complejidad del legado.

De cada una de las indagaciones detonadas por los sorprendivos hallazgos podemos alcanzar algunas explicaciones que incorporan nuevos conocimientos o nuevas lecturas a lo ya conocido, caminos que nos llevan, en primera instancia, a reconocer y resaltar aspectos parciales de la producción proyectual de Vilamajó y al mismo tiempo, percibir entramados de una actividad de condición compleja.

Podríamos entonces configurar una simple, o más elaborada, descripción de los descubrimientos realizados en base a los hallazgos, o quizás centrar la atención en los aspectos que estos hallazgos aclaran o enfocan sobre la producción y actividad proyectual de Vilamajó, pero lo que se hizo visible en esta investigación es algo más complejo. Es la urdimbre de un tejido, son partes de un conjunto enlazado.

Los temas descubiertos en las maletas nos dicen de fenómenos multidimensionales, a la vez que refieren a casos concretos, específicos, sugeridos por una temática particular. El registro de una respuesta proyectual a algún desafío planteado es preciso, pero nos habla de una elaboración conceptual, de un pensamiento más abstracto. Muchas de las decisiones proyectuales están encadenadas, unas condicionan a las otras, y si en este proceso, algo se define de una manera determinada, el resto cambia en consecuencia.

En este sentido, lo que adquiere valor final de la mirada en conjunto, es el relato de la actividad proyectual, una construcción a lo largo del tiempo donde interviene los aspectos vinculados a su formación, sus convicciones configuradas en el tiempo, la influencia de otros procesada con su mirada, la casuística de los encargos que le tocó realizar, sus viajes, etc.

Muchos aspectos de la teoría y las prácticas del proyecto se han modificado. Algunas como consecuencia de las significativas transformaciones en la representación de los

procesos de concepción y comunicación de la arquitectura con la llegada avasalladora de los medios digitales, los cuales parecen no tener límites. Quizás lo más impactante sea la constatación de que, para algunos, los proyectos ya se inician sobre el teclado y la pantalla plana, evitando lo que parecía la última trinchera del lápiz y el papel, el instante mágico en que las ideas iniciales del proyecto quedaban registradas, donde parecía ineludible contar con la mano para este propósito.

Otras transformaciones que se hacen visibles aparecen asociadas a la actividad profesional y el rol de la arquitectura y el proyecto, en un sistema en que cada vez más, se los pone como objeto secundario de otro «proyecto»: el económico. Así, parecen lentamente irse desenfocando las motivaciones originales y esenciales de la arquitectura y por lo tanto, desviando las decisiones progresivas que nos llevan al resultado final en un proceso proyectual.

Ninguno de estos temas fueron el motivo central de la tesis, pero, casi soslayadamente, el contenido de las valijas se convirtió en un legado esclarecedor, parte del acervo histórico de la profesión, dotándolo de una trascendencia que lo traslada fuera de los intereses acotados del ámbito local.

Actuando en un momento histórico que transcurrió, entre la práctica de la composición como forma de acceder a un producto consistente y unitario y el proyecto como forma de proyección progresista a una realidad mejor para el hombre, el arquitecto Vilamajó nos deja con su legado una mirada del proceder en la disciplina, constituyéndose en un verdadero relato de nuestra actividad, donde la práctica creativa en el mundo de los espacios y las formas es a la vez, específica y universal. Se nos presenta hoy como un relato vital, en un momento de la disciplina donde todo se expande, se hace más complejo y a la vez más atractivo e incierto, donde las certezas parecen haberse desvanecido.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

APOLO, Juan Carlos *et al.* (2006): *Talleres. Trazos y Señas. Algunos recorridos cronológicos a través del disperso mundo de las ideas implicadas en la enseñanza del proyecto*. Montevideo: Edición del DEAPA. Facultad de Arquitectura.

BOSSI, A.; FLORA, N. y FORINO, I. (1998): *Julio Vilamajó. La poetica dell'interiorità*. Nápoli: Francesco Giannini & Figli. S.p.A.

BOSSI, Agostino (2005): *Julio Vilamajó. Disegni per l'arredamento*. Nápoli: Edizioni Oxiana.

CUADERNOS idD-ei01 (2003): Montevideo: Edición del Instituto de Diseño, Facultad de Arquitectura.

CARMONA, Liliana *et al.* (2001): *Clasicidad y Modernidad en Le Corbusier y Vilamajó*. Montevideo: Publicación inédita del Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura.

DUDLEY, George A. (1994): *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*. Cambridge: The MIT Press.

LOUSTAU, César J. (1987): *Un arquitecto uruguayo de excepción: Julio Vilamajó*. Montevideo: Almanaque del Banco de Seguros del Estado.

— — — — (1994): *Vida y obra de Julio Vilamajó*. Montevideo: Editorial Dos Puntos srl.

LUCCHINI, Aurelio (1970): *Julio Vilamajó. Su arquitectura*. Montevideo: Edición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de la República.

PANTALEÓN, Carlos (2009): *El uso de paradigmas en el proceso proyectivo. La Casa Vilamajó*. Montevideo: Edición Universidad de la República.

PARODI, Aníbal (2005): *Puertas adentro. Interioridad y espacio doméstico en el Siglo XX*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.

PARODI, Aníbal (2009): *Entre el Cielo y el Suelo. La casa del Arquitecto Julio Vilamajó en Montevideo*. Montevideo: Tradinco.

SCHEPS, Gustavo (2008): *17 Registros. Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto*. Montevideo: Edición Universidad de la República.

VILAMAJÓ, Julio y HILL, Walter (1939): *Facultad de Ingeniería. Su edificio en construcción*. Montevideo: Impresora Uruguaya.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

«Comercios que se destacan». Revista *Hogar y Decoración* (Montevideo). 1946, n.º 15-16.

AGORIO, Leopoldo y VILAMAJÓ, Julio: «El Generalife» Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1926, n.º 106.

ARANA, Mariano: «Aproximación a la obra de Julio Vilamajó». Revista *Summa* (Buenos Aires). 1970, n.º 27.

— — — — «Julio Vilamajó: ante la arquitectura y el medio». Revista *Nuestra Arquitectura* (Buenos Aires). 1980, n.º 510.

- ARANA, Mariano: «Julio Vilamajó, um arquiteto ignorado». Revista *Projeto* (San Pablo). 1987, n.º 104.
- «Increscendo Moderno» Revista *Elarqa* (Montevideo). 1991, n.º 2.
- BOERO, Gastón y PEROSSIO, Silvia: «El sentido de mirar». Revista *Elarqa* (Montevideo). 1991, n.º 2.
- BOSSI, Agostino: «Poetica dell'interiorità: Julio Vilamajó Echaniz». Revista *Area* (Milán). 2001, n.º 55.
- BOSSI, Agostino: «Segni d'interno». Revista *Casabella* (Milán). 2002, n.º 697.
- «Dibujos de Julio Vilamajó». Revista *de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo). 1965, n.º 6.
- «Edificio del Centro de Almaceneros Minoristas. Arquitecto J. Vilamajó (1932)». Revista *Arquitectura* (Montevideo). n.º 173.
- «Estadio del Club Atlético Peñarol. Arquitecto J. Vilamajó (1930)». Revista *Arquitectura* (Montevideo). n.º 151.
- FLORA, Nicola: «Villa Serrana». Revista *Área* (Milán). 2001, n.º 55.
- FORINO, Inmaculata: «Almacén annesso alla pasticceria La Americana. Un bazar aerodinámico». Revista *Casabella* (Milán). 2002, n.º 697.
- «Casa Yriart. Nostalgia mediterránea». Revista *Casabella* (Milán). 2002, n.º 697.
- (1998). *Evocazioni temporali, Interni di Julio Vilamajó. La poetica dell'interiorità*. Napoli: Edizioni Giannini, pp. 39-53.
- GIARDIELLO, Paolo: «Casa Vilamajó». Revista *Área* (Milán). 2001, n.º 55.
- «Casa Vilamajó. Equilibri e armonie». Revista *Casabella* (Milán). 2002, n.º 697.
- «Gran Premio de 1920: Arquitecto Julio Vilamajó». *Anales de la Facultad de Arquitectura* (Montevideo). 1942, n.º 5.
- JONES ODRIOZOLA, Guillermo: «Arquitecto Julio Vilamajó: una vida en pos de una idea». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1948, n.º 218.
- «Julio Vilamajó». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1949, n.º 220.
- «Los Jardines del arquitecto Julio Vilamajó». Revista *Hogar y Decoración* (Montevideo). 1950, n.º 29.
- «Conversación con el gran arquitecto Don Julio Vilamajó». Revista *Habitat* (Montevideo). 1981, n.º 47.
- LORENTE MOURELLE, Rafael: «Dibujos de Julio Vilamajó». Revista *Facultad de Arquitectura* (Montevideo). 1965, n.º 6.
- LUCCHINI, Aurelio: «Julio Vilamajó. Ideas sobre urbanismo». Semanario *Marcha* (Montevideo). 1962.
- ODRIOZOLA, Miguel: Fascículo n.º 4. Editado por *Sociedad de Arquitectos del Uruguay* (Montevideo). 1962.

PERDOMO, Ángela: «La cautivante belleza de lo impuro», Julio Vilamajó. *Contratiempos Modernos*. Revista *Elarqa* (Montevideo). 1991, n.º 2.

RISSO VILLEGAS, Eduardo: «Vilamajó y el color». Revista *Hogar y Decoración* (Montevideo). 1950, n.º 29.
SCHELOTTO, Salvador (1991): «Volver». Revista *Elarqa* (Montevideo). 1991, n.º 2.

SILVESTRI, Graciela: «Julio Vilamajó. L'ornamento che custodisce il piacere». Revista *Casabella* (Milán). 2002. n.º 697.

SURRACO, Carlos: «La obra del Arquitecto Julio Vilamajó». Revista *Hogar y Decoración* (Montevideo). 1950, n.º 20.

URRUZOLA, Juan Pedro: «Bajo las sábanas». Revista *Elarqa* (Montevideo). 1991, n.º 2.

———— *et al.*: «Arquitectura y Dibujo». Revista *Elarqa* (Montevideo). 1993, n.º 9.

VILAMAJÓ, Julio: «Montevideo futuro. El puerto de pescadores». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1925, n.º 156.

———— «Apuntes de viaje». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1926, n.º 99, n.º 101, n.º 102, n.º 104 y n.º 109.

———— «Tradición y Regionalismo». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1932, n.º 172.

———— «Ideas y enseñanzas arquitectónicas». Instituto de Historia de la Arquitectura (Montevideo). 1967. Fascículo 8.

———— «Ordenamiento y estructuración territorial: cuatro artículos sobre urbanización en Punta del Este». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1978, n.º 245.

ARTÍCULOS EN PRENSA

CHEBATAROFF, Fernando: «Villa Serrana, un centro poblado turístico que cumple cuarenta años». *Diario El Día*. 31 de julio de 1986.

———— «El aporte de Julio Vilamajó a la arquitectura uruguaya». *Diario El Día*. 21 de junio de 1988.

LOUSTAU, César: «A dos décadas de la desaparición de Vilamajó». *Diario El Día*. 24 de noviembre de 1968.

———— «A un cuarto de siglo de la desaparición de Vilamajó (I)». *Diario El Día*. 15 de abril de 1973.

———— «A un cuarto de siglo de la desaparición de Vilamajó (II)». *Diario El Día*. 22 de abril de 1973.

———— «Aspectos desconocidos de la obra de Vilamajó (I)». *Diario El Día*. 10 de junio de 1973.

———— «Aspectos desconocidos de la obra de Vilamajó (II)». *Diario El Día*. 24 de junio de 1973.

———— «Réquiem para una obra de arte». *Diario El País de los Domingos*. 03 de diciembre de 1978.

———— «Vilamajó en perspectiva (memorial a 30 años de la muerte del maestro)». *Diario El País de los Domingos*. 23 de abril de 1978.

OBREGÓN, Rodolfo: «El Arte del Arquitecto Julio Vilamajó». Suplemento dominical del *Diario El Día*. Mayo de 1949.

LIBROS Y REVISTAS SOBRE ARQUITECTURA URUGUAYA Y LATINOAMERICANA CON CITA DE VILAMAJÓ

ALTEZOR, Carlos y BARRACCHINI, Hugo (1971): *Historia Urbanística y Edilicia de la Ciudad de Montevideo*. Montevideo: Junta Departamental de Montevideo.

ÁLVAREZ LENZI, Ricardo: «Primeros embajadores». Revista *Elarqa* (Montevideo). 1998, n.º 26.

ARANA, Mariano y GARABELLI, Lorenzo (1991): *Arquitectura renovadora en Montevideo*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

ARTUCIO, Leopoldo (1971): *Montevideo y la arquitectura moderna*. Colección Nuestra Tierra. Montevideo.

BASCANS, Ramiro; LORENTE, Rafael: «Uruguay. Panorama de su arquitectura contemporánea». Revista *Summa* (Buenos Aires). 1970, n.º 27.

BROWNE, Enrique (1988): *Otra arquitectura en América Latina*. México: Ediciones G. Gilli.

BULLRICH, Francisco (1969): *Arquitectura latinoamericana. 1930-1970*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

————— (1969): *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Editorial Blume.

CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César (2003): *Uruguay: la herencia ibérica en arquitectura y urbanismo*. Montevideo: ediciones De la Plaza.

GALLI, Fiorella y FOSSATI, María Noel: «Julio Vilamajó: un hombre moderno». Revista *AD Arquitectura y Diseño* (Montevideo). n.º 5.

GARCÍA MIRANDA, Ruben; RUSSI, Mariela y REY, William: «Reflexiones acerca de la identidad en la producción arquitectónica uruguaya». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1993, n.º 263.

Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo (1992-1998). Montevideo: Junta de Andalucía. Intendencia Municipal de Montevideo.

GUTIERREZ, Ramón (1983): *Arquitectura y Urbanismo en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

HITCHCOCK, Henry-Russell (1955): *Latin American Architecture since 1945*. Nueva York: Museo de Arte Moderno.

LOUSTAU, César: «Montevideo a través de 250 años de Arquitectura». Revista *Arquitectura* (Montevideo). 1977, n.º 243.

————— (2011): *La arquitectura del siglo XX en el Uruguay*. Montevideo: Edición Abitab.

LUCCHINI, Aurelio: «Evolución de la Arquitectura Nacional desde 1939 a 1959». Semanario *Marcha* (Montevideo). 1959.

————— (1969): *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Montevideo: Colección Nuestra Tierra.

WOODRARD SMITH, Cloethiel: «Uruguay». Revista *Architectural Forum* (Nueva York). 1948, n.º 6.

ARCHIVOS DOCUMENTALES CONSULTADOS

DONACIÓN SUCESIÓN VILAMAJÓ. 1962. Archivo IHA-Facultad de Arquitectura. Fichero Vilamajó.

OTROS LIBROS CONSULTADOS

Le Corbusier Le Grand (2008). London: Phaidon.

AICHER, Otl (1994): *El mundo como proyecto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ALISEDÁ, Atocha: «La abducción como cambio epistémico: C. S. Peirce y las teorías epistémicas en inteligencia artificial». Revista *Analogía* (México). 1998, n.º 12.

DE LAPUERTA, José María (1997): *El croquis, proyecto y arquitectura (scintilla divinitatis)*. Madrid: Celeste Ediciones.

GÉNOVA, Gonzalo: «Charles S. Peirce: La lógica del descubrimiento». *Cuadernos de Anuario Filosófico* (Pamplona). 1997, n.º 45.

GÓMEZ MOLINA, Juan José *et al.* (2007): *La representación de la representación. Danza teatro cine música*. Madrid: Ediciones Cátedra. Grupo Anaya.

GUTIÉRREZ, Ramón *et al.* (2010): *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Montevideo: Cedodal.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel. (1997). *La invención de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones.

MACHAMALO, Jesús (2011): *Cortázar y los libros: Un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*. Madrid: Forcola Ediciones.

MANSILLA, Luis Moreno (2002): *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos.

MORIN, Edgar (2007): *La mente bien ordenada. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*. Barcelona: Seix Barral.

— — — — (2011): *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

NUBIOLA, Jaime (2001): *La abducción o lógica de la sorpresa. Razón y palabra*. México.

PALLASMAA, Juhani (2012): *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili SL.

SARQUIS, Jorge (2003): *Itinerarios del proyecto. Ficción Epistemológica*. Buenos Aires: Nobuko.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix (2002): *Arne Jacobsen. Dibujos 1958-1965*. Colección Arquithemas. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

URRUZOLA, Juan Pedro *et al.* (2012): *La forma de las ciudades uruguayas*. Montevideo: Junta de Andalucía. Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente.



El presente libro trata sobre el contenido de dos antiguas valijas de viaje.

En su interior se encontró una serie de documentos originales pertenecientes al arquitecto Julio Agustín Vilamajó Echaniz, quien nació en Montevideo en 1894 y murió con apenas 53 años, luego de una reconocida y rica trayectoria profesional y docente. El contenido de sus valijas —legado entregado a la Facultad de Arquitectura 63 años después de su muerte— se constituye en la fuente primaria de la investigación y en el motivo principal de ella. Cada una de las indagaciones presentadas en los capítulos de este libro permite alcanzar algunas explicaciones que incorporan nuevos conocimientos o nuevas lecturas a lo ya conocido, caminos que nos llevan a reconocer y resaltar aspectos parciales de la producción proyectual de Vilamajó y, al mismo tiempo, percibir entramados de una actividad de condición compleja.

Los registros encontrados en las valijas constituyen en su conjunto un patrimonio disciplinar que se transmite a nuestras generaciones. Ellos dan cuenta de una práctica proyectual muy prolífica, que nos permitirá reconocer procedimientos intrínsecos a la arquitectura, y así trasladar su trascendencia fuera de los intereses identitarios del ámbito local.